Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV e et le XIII e siècle

Angélique Ferrand

▶ **To cite this version:**

Angélique Ferrand. Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV e et le XIII e siècle. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2017. Français. NNT : . tel-03612658

HAL Id: tel-03612658
https://hal.science/tel-03612658

Submitted on 18 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.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UFR Sciences Humaines, Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie

École Doctorale SEPT (Sociétés, Espace, Pratiques, Temps)

Centre Georges Chevrier UMR 7366 – CNRS uB

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'art médiéval

par

Angélique FERRAND

le 10 novembre 2017

Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV^{e} et le XIII^{e} siècle

Sous la direction de Monsieur le Professeur Daniel RUSSO

Volume 1

Jury

Madame Cécile VOYER, Professeure d'histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers, CESCM, présidente du jury, rapporteur

Monsieur Fulvio CERVINI, Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Florence, rapporteur

Monsieur Vincent DEBIAIS, Chargé de recherches, CNRS, Université de Poitiers, CESCM

Madame Eliana MAGNANI, Chargée de recherches, CNRS, Université Paris 1, LAMOP

Monsieur Pierre-Alain MARIAUX, Professeur d'histoire de l'art médiéval et de muséologie, Université de Neuchâtel, Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Monsieur Daniel RUSSO, Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, directeur de thèse

©

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Daniel Russo, pour son soutien et ses précieux conseils dès le master et tout au long de la thèse. Sa bienveillance, ses encouragements et ses suggestions ont été très appréciables et j'espère avoir été à la hauteur de la confiance qu'il m'a accordée. J'ai eu le privilège de bénéficier de ses enseignements dès la licence et je me souviens avoir écouté, fascinée, ses observations à propos des délicats drapés qui couvrent le corps du prophète Isaïe sur le trumeau de Souillac et son évocation d'un certain Émile Mâle. Je le remercie très sincèrement de m'avoir proposé d'étudier le Zodiaque pour mon mémoire de master et de m'avoir permis d'élargir et approfondir mon approche pour aboutir à cette thèse.

Cette recherche a grandement profité de plusieurs séjours de recherches à l'étranger. Je remercie l'École Française de Rome pour les deux bourses qui m'ont été accordées et grâce auxquelles j'ai pu effectuer un séjour romain et un séjour florentin. J'ai pu tirer profit des ressources de la bibliothèque du Palais Farnèse, de la Bibliotheca Hertziana ainsi que de la bibliothèque du Kunsthistorisches Institut de Florence. Je remercie les personnels de ces différentes bibliothèques pour leur accueil et leur aide. Parmi les décors étudiés dans ma thèse que j'ai pu observer in situ grâce à ces séjours, la visite de la cathédrale d'Otrante a été rendue possible grâce au soutien de l'École Française de Rome et je remercie Stéphane Gioanni, directeur des études médiévales, pour son appui ainsi que Grazia Perrino pour les démarches nécessaires. Mes remerciements s'adressent aussi à l'archevêque d'Otrante, Monseigneur Quintino Gianfreda pour m'avoir autorisée à prendre des photographies du pavement de la cathédrale. Par ailleurs, j'ai pu effectuer un séjour de recherche à Barcelone où j'ai pu exploiter les fonds de la bibliothèque du MNAC (Museum Nacional d'Art de Catalunya) et admirer les collections du musée. Dans la cité catalane, j'ai en outre pu travailler à la bibliothèque de Catalogne ainsi qu'à l'Institut Amatller, Les ressources ainsi que la qualité de l'accueil furent appréciables dans ces institutions catalanes et je leur en sais gré. Je remercie également l'École Française d'Athènes de m'avoir accueillie pour un séjour de recherche et de m'avoir permis de travailler dans d'excellentes conditions.

Je suis reconnaissante à la mairie de Dijon de m'avoir octroyée à plusieurs reprises une bourse municipale qui m'a permis de financer l'achat de livres et de matériel.

J'adresse mes remerciements aux laboratoires auxquels j'ai été successivement rattachée, celui de l'UMR 6298 ARTEHIS, puis celui de l'UMR 7366 du Centre Georges

Chevrier. Les ateliers de l'axe Corpus auxquels j'ai participé au sein d'ARTEHIS m'ont été profitables pour la construction de ma base de données. J'exprime toute ma gratitude à Eliana Magnani qui a coordonné ces ateliers et qui a suivi et encouragé mes travaux depuis le master. Je remercie également Marie-José Gasse-Grandjean pour ses précieux conseils quant à l'élaboration de ma base de données. Je suis reconnaissante envers le secrétariat de l'école doctorale SEPT et en particulier envers Emmanuelle Gredin que je remercie.

J'ai eu le privilège de bénéficier des remarques avisées de Jean-Claude Schmitt à propos de plusieurs idées développées dans cette thèse lors d'un séminaire et je l'en remercie très sincèrement.

La découverte de signes du Zodiaque dans des décors peints ces dernières années a donné lieu à plusieurs échanges. À propos des peintures murales de Saint-Germier d'Ourjout, je remercie Anne et Jean-Louis Rebière, Virginie Czerniack ainsi que Christian Sapin pour m'avoir recommandée auprès d'eux. J'ai également pu discuter de ce décor et d'autres peintures murales pyrénéennes avec Natacha Piano et je la remercie pour ses informations. À propos des peintures murales de la chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon, je remercie Florence Cremer de m'avoir fait part de ses découvertes. Dans le même temps, je remercie Chrystel Lupant en charge de la Base romane au CESCM de Poitiers pour son intérêt porté à mon travail et ses informations même si j'aurai aimé exploiter davantage les ressources pictaviennes.

Je ne peux m'empêcher d'avoir une petite pensée pour les étudiants qui ont suivi les cours dont M. Daniel Russo m'a confié la charge et j'en profite d'ailleurs pour l'en remercier. Certaines idées de cette thèse ont germé en préparant ces cours, tandis que d'autres idées ont parfois trouvé un nouvel élan par ce même biais.

Mes remerciements amicaux vont à plusieurs doctorants et jeunes docteurs qui ont en commun d'avoir été dirigés par M. Daniel Russo, même si les échanges avec bien d'autres doctorants ont bien sûr été profitables. Leurs conseils quant à l'expérience que constitue la thèse furent très utiles. Je remercie ainsi Mourad Asfoure, Matthieu Beaud, Marie Charbonnel et Julie Mercieca. Un merci tout particulier à Pauline Duclos-Grenet pour nos longues discussions de visu ou par mail. J'aimerai aussi adresser toute ma reconnaissance à Nicolas Perreaux pour ses suggestions avisées et nos nombreuses discussions depuis le master. Dans le même temps, je voudrais aussi remercier Giulia Puma pour ses conseils et encouragements ainsi que de m'avoir invitée à participer à une journée d'étude coorganisée avec Stéphanie Wyler.

J'aimerai également faire part de ma gratitude envers la famille Manciaux qui m'a suivie tout au long de cette thèse. Un clin d'œil en particulier à Héloïse qui est « à l'échelle » de cette thèse.

Pour finir, ce travail de thèse n'aurait pu aboutir sans le soutien de mes proches, de ma famille, de mes parents et de mes amis. Je tiens à remercier Océane pour son amitié et sa compréhensivité au fil des années. En terminant de rédiger cette thèse, j'ai une pensée pour mon grand-père à qui je dois mon amour pour les livres et ma soif d'apprendre et j'aurais aimé qu'il, puisse voir cette thèse terminée. Je remercie ma grand-mère de m'avoir transmis sa passion pour le patrimoine. Je la remercie aussi pour sa patience car je sais combien elle a hâte que cette thèse se termine… « Il faut finir. » Mes remerciements s'adressent également à Jean-Michel, pour son soutien dès le début de mes études. Merci à mes frères, David et Vivien, de s'être toujours intéressés à mes recherches. Toute ma reconnaissance va à mes parents qui m'ont soutenue tout au long de mon cursus. Merci en particulier à mon père pour nos longues discussions, sources de (re)motivation. Enfin, je remercie Raphaël pour sa patience et sa présence réconfortante. Nous avons parcouru le chemin de la thèse ensemble et avons partagé les pires comme les meilleurs moments de cette aventure.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la question de la figuration des signes du Zodiaque entre Antiquité et Moyen Âge et en particulier dans les églises entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. Le cœur de cette thèse est l'analyse d'un corpus de 260 occurrences des signes du Zodiaque et Occupations des mois, qu'ils soient associés ou non, au sein de la décoration ecclésiale entre le XI^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle. Cette période correspond à la « renaissance » et à l'essor de la figuration du Zodiaque dans un tel contexte. L'étude est organisée en trois parties. La première est consacrée à l'historiographie, à la présentation du corpus réuni, puis aux origines, réappropriations et transmissions de la tradition zodiacale entre Antiquité et Moyen Âge. La deuxième partie envisage la répartition du Zodiaque dans l'édifice ecclésial. Sa place dans le décor extérieur et en lien avec le thème de la *Porta coeli* est discutée avant de passer à sa place dans la structuration du décor intérieur. Du sol à la voûte en passant par les chapiteaux, piliers et arcs, la distribution des signes du Zodiaque dans l'espace ecclésial est analysée au regard des dynamiques liées aux notions de *transitus* et d'*iter* et à une certaine polarisation du lieu ecclésial. La troisième partie commence par aborder les enjeux de la figuration des signes zodiacaux dans leurs rapports dynamiques avec les Occupations des mois. Ensuite, la re-sémantisation chrétienne de chacun des signes du Zodiaque est observée grâce à une mise en série des occurrences du corpus. Enfin, l'ensemble se conclut par une approche synthétique mettant en lumière les articulations entre ciel et terre traduites par le biais des signes zodiacaux et leur pendant mensuel/terrestre. Leur insertion dans un contexte iconographique plus large lié à l'histoire chrétienne et selon une perspective eschatologique est considérée afin de montrer que les signes du Zodiaque sont comme des opérateurs entre terre et ciel, à la fois dans le lieu ecclésial tendu vers son modèle céleste et dans un contexte iconographique articulant charnel et spirituel, humain et divin.

Mots clés : Zodiaque (signes du) ; Occupations des mois ; calendrier ; temps ; espace ; IV^e^-XIII^e^ siècle ; XI^e^-XIII^e^ siècle ; Jérusalem céleste ; ciel ; iconographie.

ABSTRACT

This dissertation deals with the iconography of the Zodiac between Antiquity and Middle Age, in particular in churches between the XIth and the XIIIth century. The heart of the dissertation is the analysis of a corpus of 260 items. These items concern the figuration of the signs of the Zodiac and the Labors of the months, whether or not combinated, within ecclesial ornamentation between the XIth and the XIIIth century. This period corresponds to the "renaissance" and to the growth of the figuration of the Zodiac in this context. The study is divided into three parts. The first section deals with historiography and with the presentation of the corpus. Then, the origins, re-appropriations and transmissions of the zodiacal tradition between Antiquity and Middle Ages are discussed. The second section considers the distribution of the Zodiac in church. Its role in exterior ornamentation relating to the theme of the *Porta coeli* and its role in the structuring of intern ornamentation are observed. From the floor to the vault, through capitals, pillars and arches, distribution of the Zodiac in ecclesial space is analyzed in the light of the notions of *transitus* and *iter* and in the light of a certain focusing of the ecclesial place. The third section begins with the stakes of the figuration of the zodiacal signs and their dynamic relationship with the Labors of the months. Then, the "re-sémantisation" of each of the zodiacal signs is observed. Finally, the last chapter is an overall view of the connections between heavens and earth which find expression in signs of the Zodiac and the Labors of the months. Their place is considerated according to their iconographical context linked to Christian history and from an eschatological perspective. Signs of the Zodiac are like operators between heavens and earth, both in the ecclesial space tented towards its celestial model and in an iconographical context which connect *caro* and *spiritus*, the Human and the Divine.

Keywords : Zodiac (signs of the) ; Labors of the months ; Calendar ; Time ; Space ; 4th-13th century ; 11th-13th century ; heavenly Jerusalem ; heavens ; iconography.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Revues :

- *AB* : *The Art Bulletin*
- *AM* : *Arte Medievale*
- *BM* : *Bulletin Monumental*
- *BASOR :*
- *BAR*
- *BSAN* : *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*
- *BUCEMA : Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*
- *CA* : *Cahiers Archéologiques*
- *CAF* : *Congrès Archéologique de France*
- *CCM* : *Cahiers de Civilisation Médiévale*
- *CIFM : Corpus des inscriptions de la France médiévale*
- *CSMC : Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*
- *ÉPRO* : *Études Préliminaires aux Religions Orientales*
- *GBA* : *Gazette des Beaux-Arts*
- *MÉFR* : *Mélanges de l'École française de Rome*
- PL : *Patrologie Latine*
- *RA : Revue Archéologique*
- *RÉA* : *Revue d'Études Anciennes*
- *Revue de l'IFHA : Revue de l'Institut Français d'Histoire en Allemagne*
- *JdI : Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*

Ouvrages cités dans la base de données et dans la thèse pour se référer aux corpus en question abrégés comme suit :

- GUNDEL : GUNDEL H. G., *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmishe Bezüg und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mainz, P. von Zabern, 1992.
- GURY : GURY F., *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes,* thèse sous la dir. de L. Kahil, Paris X Nanterre, 1982.
- MANE : MANE P., *Calendriers et techniques agricoles, France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles,* préface de Jacques Le Goff, Paris, le Sycomore, 1983 (coll. Féodalisme).
- WEBSTER : WEBSTER J. C., *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century,* Princeton University, 1938.

Institutions :

- AISCOM : Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico
- CESCM : Centre d'Études supérieures de Civilisation Médiévale
- CIER : Centre International d'Études Romanes
- CTHS : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques
- ÉFR : École Française de Rome
- IFAO : Institut Français d'Archéologie Orientale
- IFPO : Institut Français du Proche Orient

Autres :

- *CIFM : Corpus des inscriptions de la France médiévale*
- CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (http://www.cnrtl.fr/)

- LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
- MGH : *Monumenta Germaniae Historica* (http://www.dmgh.de/)

Abréviations liées au corpus :

- OM : Occupations des Mois représentées sans les signes du Zodiaque.
- Z : signes du Zodiaque représentés sans les Occupations des Mois.
- II : signes du Zodiaque et Occupations des Mois représentés ensemble.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1

REMERCIEMENTS **5**

RÉSUMÉ **9**

ABSTRACT **10**

SIGLES ET ABRÉVIATIONS **11**

TABLE DES MATIÈRES **13**

INTRODUCTION **23**

PARTIE I : « NAISSANCES » ET « RENAISSANCES » DU ZODIAQUE **35**

CHAPITRE 1 : ITINÉRAIRE HISTORIOGRAPHIQUE, DU CALENDRIER AU ZODIAQUE EN PASSANT PAR LES OCCUPATIONS DES MOIS **37**

I. Entre fascination et confusion : inventorier « les Zodiaques » du XVIII^e au XX^e siècle **38**

I. A. Terminologie, amalgames et a priori autour du Zodiaque (XVIII^e - XX^e siècle) *38*

I. A. 1. Les études du XVIII^e siècle et l'égyptomanie : Guillaume Le Gentil de la Galaisière (1725-1792), Jean-Antoine Letronne (1787-1848) 40

I. A. 2. Des « antiquités » à l'iconographie : la collaboration d'Alphonse Le Touzé de Longuemar (1803-1881) et de Xavier Barbier de Montault (1830-1901) 44

I. A. 3. Le Zodiaque dans le Dictionnaire raisonné de Viollet-le-Duc 48

I. B. À la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Émile Mâle et Franz Cumont *49*

I. B. 1. Émile Mâle (1862-1954) 49

I. B. 2. Franz Cumont (1868-1947) : l'astrologie comme « transition » entre les croyances antiques et le christianisme. 53

I. C. Le calendrier, le Zodiaque et les Occupations des mois dans les dictionnaires et encyclopédies *55*

I. C. 1. Le Zodiaque dans les grandes encyclopédies sur l'Antiquité 56

I. C. 2. Le Zodiaque et son iconographie entre Antiquité et Moyen Âge 58

I. C. 3. Le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* : mythologie et imagerie de l'Antiquité 59

I. C. 4. Le Zodiaque dans l'*Index of Christian Art* 60

II. Appréhender les figurations du Zodiaque : approches directes et indirectes **64**

II. A. Une approche transversale du Zodiaque : calendrier, mois et autres thèmes cosmologiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge *64*

II. A. 1. La construction des corpus de calendriers monumentaux, XII^e-XIII^e siècles 64

II. A. 2. Les études sur les thèmes cosmologiques et les thèmes dits « profanes ». 95

II. B. Le Zodiaque dans la décoration antique et médiévale *100*

II. B. 1. De l'antiquité du Zodiaque 100

II. B. 2. Le Zodiaque dans la décoration monumentale ecclésiale 107

II. B. 3. Autres points de vue 113

II. C. La mémoire du Zodiaque *118*

II. C. 1. La question des influences antiques et de la transmission des savoirs 118

II. C. 2. Le Zodiaque comme outil : dynamiques iconographiques entre Antiquité et Moyen Âge 124
III. Au-delà d'un thème iconographique 131
III. A. Les éditions Zodiaque 131
III. A. 1. Naissance des éditions Zodiaque 131
III. A. 2. « Sens de Zodiaque » : un nom révélateur 132
III. A. 3. « Un Moyen Âge fantasmé » ? 134
III. B. La perception du Moyen Âge 137
III. B. 1. De la difficulté de comprendre la perception médiévale de l'espace 137
III. B. 2. Point d'orgue historiographique 140
CHAPITRE 2 : PRÉSENTATION DU CORPUS 143
I. Fondements du corpus et de la base de données 143
I. A. Constitution du corpus 143
I. A. 1. Questions de méthode 143
I. A. 2. Les caractéristiques générales du corpus 147
I. B. Du corpus à la base de données : du contenu au contenant 150
I. B. 1. Genèse de la base de données.....150
I. B. 2. Armature de la base de données 151
I. B. 3. De l'intérêt de la base de données comme outil 156
II. Répartition géographique et chronologique des figurations du Zodiaque et des Occupations des Mois 158
II. A. Répartition géographique et chronologique globale..... 158
II. A. 1. Remarques générales 158
II. A. 2. Des pôles de concentration 161
II. B. Objets et mobilier liturgiques 162
II. B. 1. Inventaire des objets et mobiliers portant les signes et/ou les mois.....162
II. B. 2. Objets antérieurs au XI^e siècle 163
II. B. 3. Objets réalisés entre le XI^e et le XIII^e siècle 164
II. C. Les cycles avec les signes du Zodiaque seuls..... 167
II. C. 1. Insertion des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale au XI^e siècle : des manuscrits vers l'édifice ecclésial 168
II. C. 2. Essor des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale au XII^e siècle.....170
II. C. 3. La situation des signes du Zodiaque dans le décor monumental au XIII^e siècle : contrecoup d'un succès. 176
II. C. 4. Persistance du Zodiaque après le XIII^e siècle : vers un regain italien. 178
II. D. Les cycles avec les Occupations des mois seules 180
II. D. 1. Le décor problématique de Saint-Mexme de Chinon 181
II. D. 2. Essor du thème iconographique des Occupations des Mois sans les signes du Zodiaque : le XII^e siècle.....183
II. D. 3. Continuité du succès des Occupations des Mois au XIII^e siècle 190
II. D. 4. Persistance des Occupations des Mois après le XIII^e siècle 195
II. E. Les cycles associant le Zodiaque et les Occupations des Mois..... 198
II. E. 1. Le cœur du corpus : l'association des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois au XII^e siècle dans la décoration monumentale.....199
II. E. 2. Amorce d'un déclin au XIII^e siècle 207

II. E. 3. Persistance d'une iconographie double après le XIII^e siècle....213

III. Synthèse : corrélation et indépendance entre deux thèmes iconographiques complémentaires 215

III. A. Réévaluer le thème du « calendrier » à travers le prisme d'une iconographie dédoublée ou unilatérale ...215

III. B. Du local au global, du terrestre au céleste : dynamiques et enjeux de deux thèmes iconographiques réunis ou séparés....219

III. C. De la localisation des occurrences aux compositions 223

CHAPITRE 3 : ÉVOLUTION(S) ET (RÉ)APPROPRIATION(S) DU ZODIAQUE....227

I. Des prémices babyloniennes aux développements gréco-romains....228

I. A. Origines du Zodiaque. 228

I. A. 1. Tradition babylonienne : la quête des signes venant des dieux 228

I. A. 2. Tradition grecque : des fondements scientifiques aux ramifications littéraires latines....230

I. A. 3. Développements gréco-romains : des repères célestes aux repères terrestres 234

I. B. Traditions iconographiques du Zodiaque 238

I. B. 1. Le « cercle des figures » : outils narratifs du « faire voir »....238

I. B. 2. Formes et dispositions du Zodiaque figuré gréco-romain 240

I. B. 3. Identifications mythologiques et indices iconographiques de chaque signe zodiacal 242

II. Entre Orient et Occident : entre vie éternelle et éternité de l'Empire 245

II. A. Le Zodiaque dans la culture gréco-romaine : représentation du temps et discours du pouvoir impérial 246

II. A. 1. L'éternité du pouvoir impérial : des « signes qualifiants » pour le souverain....247

II. A. 2. Le cercle du Zodiaque de la vie éternelle à l'apothéose : iconographie funéraire et illustrations d'apothéose....256

II. B. Le succès du Zodiaque dans l'iconographie des premiers siècles de notre ère 259

II. B. 1. Le Zodiaque dans la sphère égyptienne : iconographie cultuelle et funéraire 259

II. B. 2. Le Zodiaque et les divinités cosmiques dans les provinces romaines de la Méditerranée orientale 261

II. B. 3. Le Zodiaque et Mithra : médiation cosmique 266

III. Entre fascination et rejet : enjeux d'une iconographie....273

III. A. Attrait pour les thèmes cosmologiques dans la mosaïque gréco-romaine.....273

III. A. 1. Les mosaïques de pavement gréco-romaines : un discours sur le temps....274

III. A. 2. Composition et disposition des pavements au Zodiaque 276

III. B. Entre rejet(s) et continuation(s) : IV^e-VI^e siècles 285

III. B. 1. Ambivalences cosmiques 285

III. B. 2. Le Judaïsme et le Zodiaque : des relations privilégiées (IV^e-VI^e siècle)....293

III. B. 3. Les rivalités entre christianisme et judaïsme au miroir de l'iconographie : les Mois ou le Zodiaque ? 306

III. C. Du temps zodiacal au temps calendaire : de l'éternité à la quotidienneté. 310

III. C. 1. Des personnifications des Mois aux Occupations des Mois....310

III. C. 2. Entre le Zodiaque et les Mois : de l'éternité à la quotidienneté, de l'Antiquité au Moyen Âge.....313

CHAPITRE 4 : ENTRE ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE : DE L'OUTIL À L'IMAGE 319

I. Transmission de la tradition : enjeux d'un savoir et d'une iconographie.....319

I. A. L'astrologie et l'astronomie ou penser le temps dans l'espace 319

I. A. 1. La pensée encyclopédique ou le filtre chrétien sur les savoirs antiques 319

I. A. 2. Isidore de Séville et l'astrologie : la distinction entre connaissance de la nature et superstition 321

I. A. 3. Outils d'un repérage spatio-temporel : du comput à une formule de l'ordre divin....323
I. B. Le Zodiaque comme lieu de mémoire....*325*
I. B. 1. Les formes du Zodiaque....325
I. B. 2. Une formule encyclopédique et des « fables inventoriantes » (M. Carruthers) : mythologie et signes zodiacaux....326
I. C. Voir et figurer le monde : relations spatiales et temporelles....*329*
I. C. 1. Des « images-commentaires » (A. Grabar) : les compositions circulaires et les diagrammes. 329
I. C. 2. Articuler des relations spatiales et temporelles....332
II. Ordonner l'espace écrit....336
II. A. Le Zodiaque dans les manuscrits liturgiques : construction de l'écrit et ordre établi.....*336*
II. A. 1. Les signes zodiacaux comme repères de concordance et d'ordonnancement. 336
II. A. 2. Arcades et signes zodiacaux : lieux de mémoire....341
II. A. 3. Les signes du Zodiaque comme rythmes du calendrier liturgique.....344
*II. B. Le Zodiaque : une formule synthétique de l'*Ecclesia *?*....*352*
II. B. 1. Bible de Vivien : initiale et synthèse 352
II. B. 2. Le cercle zodiacal, enceinte céleste de Jérusalem : le psautier d'Utrecht 355
II. B. 3. Le frontispice du Cantique des Cantiques dans la Bible de Saint-Vaast : du charnel au spirituel 358
III. Zodiaque et liturgie : médiation et attributs de domination....362
III. A. Objets liturgiques ornés des signes du Zodiaque....*363*
III. A. 1. Le Zodiaque dans les rinceaux de la liturgie : peignes et plat de reliure....363
III. A. 2. Broderie du reliquaire des saints Ewald de Cologne (Saint-Cunibert) 367
III. A. 3. Les fonts baptismaux 370
III. A. 4. Un tau au Zodiaque : l'évêque et la mise en ordre de l'*Ecclesia*....375
III. A. 5. Le candélabre Trivulzio 377
III. B. Les reliquaires....*379*
III. B. 1. Un double cortège apostolique et zodiacal autour de reliques 379
III. B. 2. Les reliquaires de Bamberg et Quedlinburg....381
III. B. 3. « L'éclat des astres » sur la toiture d'une châsse en forme d'église 383
III. C. Vecteurs d'ordre et d'autorité : échanges entre pouvoir laïc et pouvoir ecclésial....*385*
III. C. 1. La *cathedra Petri* et l'*aula sidereae* de Jean Scot Érigène....385
III. C. 2. Le manteau étoilé de l'empereur Henri II : un vêtement céleste pour le sacre....389

VOLUME 2

PARTIE II : DYNAMIQUES DU ZODIAQUE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL....397

CHAPITRE 5 : MISES EN RÉSEAU(X)....399
I. Positions du Zodiaque dans un système de relations....400
I. A. Dynamique et spatialité du Zodiaque....*400*
I. B. Répartition dynamique du Zodiaque....*403*
I. B. 1. Entre extérieur et intérieur....403
I. B. 1. Des emplacements clés : du portail au chœur....405
I. B. 2. Les supports....407

II. *Dispositio* : ordre et mise en ordre des images du Zodiaque associé ou non aux Occupations des Mois 413

II. A. Disposition générale 414

II. A. 1. Le succès des cycles semi-circulaires 414

II. A. 2. Fractionnement des cycles 415

II. A. 3. Nommer pour ordonner 416

II. B. Les éléments séparateurs : ordonner et rythmer 417

II. B. 1. Les éléments séparateurs au sein des cycles 417

II. B. 2. Les médaillons comme « dispositif itératif » 422

II. B. 3. Médaillon et dimension cosmologique 424

II. C. Disposition des signes et des mois au sein des cycles 426

II. C. 1. Alternance et complémentarité 426

II. C. 2. Sens de lecture et début du cycle 429

II. C. 3. Les mouvements et orientations des scènes et signes comme éléments de liaison 431

III. Mises en situations iconographiques : dynamiques thématiques du Zodiaque 433

III. A. Thèmes, scènes et figures associées au Zodiaque et aux Occupations des mois : les contours d'une « constellation » iconographique 434

III. A. 1. Thèmes, scènes et figures associées : vue d'ensemble 434

III. A. 2. Thèmes, scènes, figures associées : vue détaillée en fonction des trois sous-ensembles 442

III. B. Articulations et corrélations entre supports et contexte iconographique 444

CHAPITRE 6 : LE ZODIAQUE ET LA *PORTA COELI* : UNE ICONOGRAPHIE DU SEUIL 451

I. Les signes du Zodiaque autour de l'édifice : métopes, frises et autres reliefs sculptés 452

I. A. Les prémices du Zodiaque dans la décoration ecclésiale : métopes ou panneaux sculptés du XI^e^ siècle 452

I. A. 1. De l'espace écrit à l'espace construit 452

I. A. 2. Les signes du Zodiaque sur la tour de l'église au XI^e^ siècle 458

*I. B. Un écrin autour de l'*ecclesia *: le Zodiaque d'Issoire 459*

I. B. 1. *Duodecim caeli signa* : un cycle dans la continuité 459

I. B. 2. De la Vision de Robert de Mozac à l'articulation entre Incarnation et rédemption 461

I. C. Les signes zodiacaux isolés ou non sur des modillons et métopes : vers une certaine moralisation du Zodiaque à l'extérieur de l'édifice 463

I. C. 1. Le Zodiaque du portail de l'Agneau à León 463

I. C. 2. Moraliser et re-sémantiser les signes du Zodiaque au seuil de l'église 466

II. Porta coeli : ornements du seuil 470

II. A. Peindre les contours de la Porta Coeli *471*

II. A. 1. Saint-Savin-sur-Gartempe 471

II. A. 2. Saint-Isidore de León : le Panthéon des rois 472

II. B. Le Zodiaque sur les voussures : un seuil en arc 473

II. B. 1. Signes et mois sur les voussures : une association efficace 474

II. B. 2. Les voussures et cordons moulurés au Zodiaque : un arc céleste au seuil de l'église 485

II. C. Des piédroits aux soubassements : de la verticalité à l'horizontalité 493

II. C. 1. Les piédroits 493

II. C. 2. Les soubassements du portail 503

II. D. Cas particuliers 506

II. D. 1. Les reliefs de Toulouse et Nogaro : le Bélier et le Lion, signes du Christ 507

II. D. 2. Les reliefs du porche de San Martino de Lucca 510

CHAPITRE 7 : LE ZODIAQUE ET LA STRUCTURATION INTERNE DE L'ESPACE ECCLÉSIAL 513

I. Les signes du Zodiaque sculptés dans le décor ecclésial intérieur 514

I. A. Les chapiteaux : relier la terre et le ciel 514

I. A. 1. Signes isolés sur des chapiteaux 515

I. A. 2. Cycles zodiacaux et chapiteaux 520

I. B. Les piliers 523

I. B. 1. Le pilier de Souvigny 524

I. B. 2. Les piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur 526

I. B. 3. Le pilier de Nienburg 530

I. C. Cas particuliers 531

I. C. 1. La frise zodiacale de Saint-Maurice de Vienne 531

I. C. 2. Le cycle zodiacal et mensuel du baptistère de Parme 534

I. C. 3. Les plaques zodiacales et mensuelles de Nîmes 535

I. C. 4. La poutre de gloire d'Osnabrück 537

II. Les pavements : « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel » 539

II. A. Penser et représenter le monde 540

II. A. 1. L'ekphrasis de Baudri de Bourgueil et la dimension cosmique du pavement 540

II. A. 2. Agencement : localisation et disposition des pavements ornés des signes du Zodiaque 542

II. A. 3. Thèmes iconographiques 546

II. B. Le Zodiaque sur le pavement de la nef : entre seuil et progression 550

II. B. 1. Le pavement comme projection de l'échelle céleste 550

II. B. 2. Décor du pavement et quête du salut 554

II. B. 3. Le pavement de la cathédrale d'Otrante : un arbre dressé vers les cieux 560

II. C. Polarisation et décor du pavement dans le chœur de l'église 566

II. C. 1. Le pavement du chœur de Saint-Bertin à Saint-Omer : projection au sol d'une *Porta coeli* 567

II. C. 2. San Savino de Plaisance : une synthèse cosmologique au cœur de l'édifice 571

II. C. 3. Tournus : un écrin rayonnant pour le sanctuaire 574

II. C. 4. De Saint-Omer à Canterbury 580

III. Peindre les signes zodiacaux, baliser l'espace ecclésial 582

III. A. Peindre les signes zodiacaux en arc 584

III. A. 1. Du seuil de l'église au seuil du sanctuaire : entre dynamique axiale et polarisation 586

III. A. 2. Des Occupations terrestres aux signes célestes : les deux arcs doubleaux du sanctuaire de Notre-Dame de Pritz (Laval) 590

III. A. 3. Sant Pere de Sorpe : les signes du Zodiaque dans un système de transitions et d'échos 592

III. A. 4. Reprises et continuations 598

III. B. Ceindre l'autel : le mur hémicycle d'abside 601

III. B. 1. Point de jonction entre différentes temporalités 601

III. B. 2. Ourjout 603

III. C. De l'arc à la voûte 609

III. C. 1. Marquer la voûte des signes célestes, articuler ciel et terre, microcosme et macrocosme 609

III. C. 2. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois à San Pellegrino de Bominaco 612

III. C. 3. Un axe céleste sur la voûte de Wormbach 615

IV. Peindre la lumière des signes du ciel : le Zodiaque et le vitrail 616

IV. A. De la terre vers le ciel *616*
IV. A. 1. Orner le chœur 616
IV. A. 2. Dimension cosmologique et relations avec les mosaïques de pavement 618
IV. B. De la Création à l'Apocalypse : les vitraux des cathédrales de Paris, Chartres et Lausanne *619*
IV. B. 1. La rose de Notre-Dame de Paris : au cœur de l'Incarnation 619
IV. B. 2. La verrière du Zodiaque dans le déambulatoire de Notre-Dame de Chartres 622
IV. B. 3. La rose dite de la Création de Lausanne 626

PARTIE III : DU ZODIAQUE ET DES HOMMES 631

CHAPITRE 8 : ENJEUX D'UNE FORMULE ICONOGRAPHIQUE 633
I. Articulations et tensions entre les Occupations des Mois et le Zodiaque 634
I. A. Enjeux d'un système de relations mis en images *634*
I. A. 1. Les images d'un « ordre socio-cosmique » 634
I. A. 2. Les enjeux d'une impression des rythmes du calendrier dans le lieu ecclésial 640
I. B. Le ciel descend-t-il sur la terre ? *647*
I. B. 1. Enjeux d'une dialectique entre ciel et terre 647
I. B. 2. Changements d'orientation spatiale : entre descente et élargissement 648
II. Des thèmes vecteurs d'harmonie 652
II. A. Le Zodiaque et le cloître *653*
II. A. 1. Le cloître comme espace idéalisé 653
II. A. 2. Les piliers avec le Zodiaque dans les cloîtres 654
II. B. Décor et harmonie du lieu ecclésial *656*
II. B. 1. Les signes du Zodiaque sur les objets liturgiques comme signes d'ordre et d'harmonie 656
II. B. 2. Marquer le lieu ecclésial des signes zodiacaux : sources et reflets d'une certaine harmonie 658
II. C. Des enjeux sociaux : revendiquer une harmonie et une stabilité *663*
II. C. 1. De l'harmonie ecclésiale à l'harmonie civique dans les décors de pavement d'Italie du Nord 663
II. C. 2. Le pavement d'Otrante : un « arbre-monde » scandé par des inscriptions 668
II. C. 3. Harmonie et légitimité : le Zodiaque comme rouage d'un processus idéologique mis en images 673

CHAPITRE 9 : L'ICONOGRAPHIE DES SIGNES DU ZODIAQUE : CONTINUITÉ, VARIATION(S), TRANSFORMATION(S) 681
I. Caractéristiques iconographiques des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale, XI^e^-XIII^e^ siècle 682
I. A. Le Verseau *683*
I. A. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Verseau 683
I. A. 2. L'attribut clé du Verseau : le récipient porté et/ou versé. 685
I. B. Les Poissons *689*
I. C. Le Bélier *692*
I. C. 1. Caractéristiques iconographiques générales et particularités du Bélier 692
I. C. 2. Saint-Germier d'Ourjout : du Bélier au Vent de mars 695
I. D. Le Taureau *698*
I. E. Les Gémeaux *700*
I. E. 1. Caractéristiques iconographiques générales des Gémeaux 700
I. E. 2. Variantes des identifications iconographiques des Gémeaux 702
I. E. 3. Les Gémeaux : cas particuliers 707

I. F. Le Cancer *711*
I. F. 1. Caractéristiques iconographiques et hybridité du Cancer 711
I. F. 2. Le Cancer : cas particuliers 714
I. G. Le Lion *719*
I. G. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Lion 719
I. G. 2. Le Lion : cas particuliers 722
I. H. La Vierge *725*
I. H. 1. Caractéristiques iconographiques générales du signe de la Vierge 725
I. H. 2. Le végétal associé au signe de la Vierge et autres objets tenus par celle-ci 727
I. H. 3. Du signe de la Vierge à la Vierge Marie 731
I. I. La Balance *735*
I. I. 1. Les différents types de présentation du signe de la Balance 735
I. I. 2. Iconographie du personnage portant la Balance 737
I. I. 3. Originalités et re-sémantisation de la Balance : le « poids » du salut 740
I. J. Le Scorpion *745*
I. J. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Scorpion 745
I. J. 2. Formes et déformations du Scorpion 749
I. K. Sagittaire *755*
I. K. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Sagittaire 755
I. K. 2. Le Sagittaire : un archer ambigu 760
I. L. Capricorne *763*
I. L. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Capricorne 763
I. L. 2. Originalités iconographiques du Capricorne 766
II. Ornements et transformation(s) 770
II. A. Transitus : dynamiques et enjeux d'un processus de transformation *770*
II. A. 1. Re-sémantisation et transformation(s) 770
II. A. 2. Analogisme, conversion, combinaisons. 773
II. B. De l'ornatus au cosmos *774*
II. B. 1. Ornements et végétalisation 775
II. B. 2. Jeux de matières et orfèvrerie 781
II. B. 3. Les signes du Zodiaque, portes et gemmes de la Cité céleste 785
CHAPITRE 10 : ARTICULATIONS ENTRE CIEL ET TERRE 791
I. Du charnel au spirituel et entre terre et ciel 791
I. A. Le Zodiaque et la Genèse *791*
I. B. Introduire l'Incarnation : mise en signes de la « fusion du terrestre et du céleste » *795*
I. B. 1. De la *Porta coeli* à Marie, de l'Incarnation à la rédemption. 795
I. B. 2. Articulations entre l'Ancien et le Nouveau Testament et entre la Vierge et l'*Ecclesia* 800
I. C. Dépasser « les limites entre le ciel et la terre » *803*
I. C. 1. Le Christ entre ciel et terre : les signes du Zodiaque à la périphérie de l'Ascension 804
I. C. 2. Accompagner la montée au ciel de la Vierge 811
II. Le Zodiaque dans une perspective eschatologique : ouvrir vers l'éternité 814
II. A. Le Zodiaque et les Occupations des mois associés aux Vierges sages et aux Vertus : une formule eschatologique ? *814*
II. A. 1. Une combinaison récurrente 814

II. A. 2. Lumière, vertus, signes du Zodiaque : mise en signes du salut....818
II. B. Autour du Jugement Dernier, principium et finis, le Principe et la fin....823
II. B. 1. Le cycle zodiacal et la scène du Jugement dernier....823
II. B. 2. Les signes du Zodiaque comme évocations du Jugement dernier....827
II. C. Signes de la « porte du ciel » : ouvrir vers la Jérusalem céleste....830
II. C. 1. Du cercle à la porte....830
II. C. 2. Le Zodiaque comme articulation entre l'église terrestre et la Jérusalem céleste....833

CONCLUSION....841
BIBLIOGRAPHIE....853
ANNEXE 1....891
ANNEXE 2 – FICHE TYPE DE LA BASE DE DONNÉES....908
LISTE DES TABLEAUX....917
LISTE DES CARTES....919
LISTE DES GRAPHIQUES....920
TABLE DES FIGURES....921
INDEX DES AUTEURS....925
INDEX....926

CD-ROM AVEC LES FICHES DE LA BASE DE DONNÉES (JOINT À LA VERSION PAPIER)

INTRODUCTION

Les signes du Zodiaque furent comparés à douze gemmes auréolant les cieux par Bède le Vénérable[1]. Cassiodore souligna, quant à lui, que ces douze signes ornaient le ciel de leur nombre harmonieux et de leur diversité[2]. Dans la *Visio cujusdam religiosi monachi Rotberti* rapportée par le diacre Arnaud à la fin du X^e^ ou au début du XI^e^ siècle, les *duodecim caeli signa* faisaient partie du décor d'un édifice fantasmé dont « la beauté indicible » était admirée[3]. Ces témoignages laissent entrevoir la valeur particulière accordée à ces figures jugées dignes d'*orner* le lieu ecclésial[4]. Émerveillées, ces descriptions paraissent bien éloignées des signes zodiacaux que nous connaissons aujourd'hui.

Loin des a priori teintés d'ésotérisme et d'une certaine méfiance qui pourraient entraver notre approche de la figuration de ces douze signes au Moyen Âge, nous voudrions redonner ses lettres de noblesse à un thème iconographique souvent délaissé, voire fuit par les études portant sur le thème du calendrier. En effet, le Zodiaque est étroitement lié à ce thème, ainsi qu'à celui des Occupations des mois qu'il lui est attaché. Les questions sont pourtant nombreuses au sujet du Zodiaque et de sa figuration. De quelles manières et en fonction de quels enjeux les signes du Zodiaque, issus d'une tradition antique païenne, ont-ils pu perdurer jusqu'à orner les églises à de nombreuses reprises ? Si leur présence peut paraître aujourd'hui déroutante, pour quelles raisons ont-t-ils été figurés au seuil même de l'édifice ecclésial ? Cette « survivance » antique[5] en plein cœur du Moyen Âge et au sein du lieu ecclésial est le fruit d'un

---

[1] BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium*, « *Undique gyrum coeli rotundissimum per lineam zodiaci circuli quasi per zonam quamdam amplissimae spherae circumdatam, distincti ordines geminarum XII sese invicem contingentium obsident* » (PL 90, col. 358). À propos de cette comparaison et les rapprochements possibles avec l'iconographie zodiacale, voir notamment *infra*, chap. 10, II. B. 3. Le verbe « *circumdare* » employé par Bède pour indiquer que les signes zodiacaux entourent les cieux, est intéressant à relever de par sa richesse sémantique. Il traduit à la fois l'enveloppement et la lumière qui émane de l'intérieur, voir *infra*, chap. 9, II, p. 831.

[2] CASSIODORE, *De anima*, XVII, (PL 70, col. 1306), « *Duodecimo, de spe futuri saeculi nonnulla, Domino largiente, memorata sunt ut quam immortalem credimus perennes distributiones habere nihilominus sentiamus. Clausimus itaque nostrum munusculum numero duodenario, qui caelos signorum diuersitate decorauit* [...] ». Sur cet extrait, voir *infra*, p. 151, 325, 788.

[3] Il s'agit de la vision de la cathédrale de Clermont-Ferrand vécue par l'abbé Robert de Mozac. Sur ce texte et sa traduction, cf. M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », in D. IOGNAT-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 383-405, p. 389, 394. Voir aussi *infra*, chap. 6, I. B. Un écrin autour de l'*ecclesia* : le Zodiaque d'Issoire.

[4] Nous insistons sur le terme « orner » à considérer vis-à-vis de la pensée médiévale de l'ornement qui a été bien étudiée par J.-C. Bonne. Voir pour cela J.-C. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e^-XII^e^ siècle). Le modèle insulaire », in J. BASCHET, J.-C. SCHMITT (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'or, 1996, p. 207-249 ; *Id.*, « Ornementation et représentation », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015 (L'Atelier du médiéviste, 14), p. 199-212. Sur cette question, voir aussi *infra*, chap. 10, II. B. De l'*ornatus* au *cosmos*.

[5] À propos de cette notion de « survivance » de l'Antiquité au Moyen Âge, voir *infra*, chap. 1, II. C. 1.

processus complexe de conversion et de re-sémantisation des images, ainsi que des conceptions du temps et de l'espace[6]. Ce processus nécessaire au développement de l'*Ecclesia* « a justifié un immense effort de sauvetage des savoirs scientifiques, astronomiques et mathématiques, hérités des civilisations païennes », de sorte que, comme l'a souligné Jean-Claude Schmitt, « la religion a sauvé la science »[7]. Le Zodiaque fait partie de cet héritage scientifique antique transmis au Moyen Âge, tout en étant, dès les premiers siècles après J.-C., utilisé dans une imagerie à dimension cosmologique instrumentalisée à des fins idéologiques, funéraires et religieuses. Cependant, il faut garder à l'esprit que « la valeur symbolique de ce savoir astrologique hérité des Anciens est plus forte que sa fonction pratique » et que « la présence du Zodiaque rappelle et magnifie l'ordre cosmique de la Création » à l'intérieur des calendriers ornant les manuscrits liturgiques aussi bien que dans les décors peints, sculptés, mosaïqués des églises[8]. Comment et en quoi les signes du Zodiaque se présentent-t-ils comme des images synonymes d'ordre et d'harmonie ? Quelles sont leurs relations à la fois avec la terre et le ciel et comment l'image les traduit-elle ? Ce sont autant de questions qui donnent un aperçu de la complexité de ces figures d'un point de vue visuel et ontologique et auxquelles nous voudrions apporter des éléments de réponse[9].

Ainsi, cette thèse vise à considérer la figuration des signes du Zodiaque dans leur rapport au temps et à l'espace et au-delà avec l'éternité, ceci à différents niveaux et entre Antiquité et Moyen Âge. La large chronologie qui s'étend des premiers siècles après J.-C. jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle est propice à l'observation de l'essor figuratif du Zodiaque, ainsi que des processus de transmission et réappropriation de ces figures célestes. D'une part, nous avons choisi de mentionner le IV^e^ siècle à l'intérieur de notre intitulé afin d'insister sur ce moment charnière dans les échanges et oppositions entre différentes traditions et pour le développement du christianisme. Il s'agit d'un moment où l'iconographie cosmologique constitue une zone de jonction, entre rejet(s) et continuation(s), entre les différentes religions et cultures dont l'histoire

[6] Comme le met bien en exergue J.-C. Schmitt au terme de sa « Troisième journée » sur « Les rythmes du temps : scander l'année, sonner les heures », « La grande affaire du christianisme fut la conversion du temps, ou plutôt des formes de temporalité, au service des contraintes liturgiques et des conceptions du salut professées et diffusées par l'Église et les clercs ». (J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016 (Bibliothèque illustrée des Histoires), p. 357.)

[7] *Loc. cit.*

[8] Nous empruntons à Jean-Claude Schmitt la formulation de cette mise en garde, cf. *ibid*., p. 278.

[9] Nous utilisons le terme « ontologie » tel qu'il est employé en anthropologie culturelle et sociale et notamment dans les travaux de Philippe Descola, notamment dans le chapitre 4, *infra*, I. C. 2. Pour cette question, voir en premier lieu P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 (Bibliothèque des sciences humaines). À propos de l'approche anthropologique en histoire de l'art, voir la réflexion synthétique de C. VOYER, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06, 2010, mis en ligne le 18 juin 2010, consulté le 23 mai 2016. URL : http://acrh.revues.org/2057

s'entrelace à la fin de l'Antiquité. En outre, les personnifications passives des mois se muent en véritables scènes d'occupations mensuelles au cours du IV^e^ siècle[10]. Leur association avec les signes du Zodiaque ou leur séparation laisse entrevoir les enjeux d'un discours sur le temps et sur la société en pleine mutation. De l'apothéose impériale jusqu'aux pavements synagogaux en passant par les décors des *mithraea* ou bien encore par les décors de pavement cosmologiques gréco-romains, le Zodiaque se présente comme un médiateur entre le ou les dieu(x) et les hommes, ce que nous chercherons à mettre en lumière. Il nous paraît nécessaire d'étudier les formes et les enjeux de cette iconographie aux racines antiques mais transposée selon des contextes divers. Cette approche sur le long terme permet de prendre pleinement conscience de la complexité et de la richesse de ces images célestes. D'autre part, la fin du XIII^e^ siècle assiste à un certain essoufflement de la figuration du Zodiaque dans le décor monumental ecclésial. Après le XIII^e^ siècle, les occurrences zodiacales ont évolué en fonction d'autres contextes et enjeux. Aussi, nous avons choisi de nous arrêter à la fin du XIII^e^ siècle, non sans évoquer quelques continuations.

Nous aborderons les origines et développements de la figuration du Zodiaque dans un large espace autour de la Méditerranée, jusqu'aux confins de l'empire romain, pendant les premiers siècles de notre ère. Du IX^e^ siècle jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle, nous nous intéresserons à la figuration du Zodiaque dans une large aire géographique correspondant à la chrétienté, essentiellement en Occident. Cette amplitude géographique et chronologique, bien que délicate à manier, est nécessaire pour montrer la diffusion et la pérennité des signes du Zodiaque. Elle est à même de faire ressortir les processus de réappropriation de ces figures d'un point de vue visuel et idéologique.

Le cœur de ce travail est l'étude d'un corpus d'occurrences des signes du Zodiaque figurés au sein de la décoration ecclésiale entre le XI^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle, période correspondant à la « renaissance » et à l'essor de la figuration du Zodiaque dans un tel contexte. À ces occurrences s'ajoutent des objets et éléments de mobilier liturgiques ornés des signes zodiacaux dès le IX^e^ siècle, prémices à leur figuration monumentale[11]. Les deux cent soixante exemples rassemblés ont été répertoriés à l'intérieur d'une base de données qui soutiendra notre propos, surtout au cours de la deuxième et de la troisième partie de cette thèse. En outre, nous avons pris soin d'englober les occurrences des Occupations des mois, qu'elles soient associées ou non aux signes du Zodiaque, afin de comparer l'évolution et la répartition chrono-géographique de ces deux thèmes étroitement liés. Par ce biais, nous avons également pour

[10] Quant à ces questions, voir *infra*, chap. 3, III. B. et C.
[11] À propos du corpus, voir *infra*, chap. 2.

objectif d'envisager de manière comparative les dynamiques liées à leur emplacement dans le lieu ecclésial. Les signes du Zodiaque ont été souvent ignorés dans l'historiographie, en dépit de leur association récurrente avec les Occupations des mois. De ce fait, nous visons une approche globale et une pleine prise en compte de ce qui fait le thème du calendrier dans lequel signes et mois ont chacun toute leur place. Néanmoins, il ne s'agit pas pour autant de reprendre l'étude du thème des Occupations des mois – dont nous verrons le succès historiographique – mais bien de le comprendre en relation avec les signes du Zodiaque et vice-versa. De plus, le Zodiaque est loin d'avoir été cantonné à un contexte calendaire et sa ou ses significations vont bien au-delà.

Les termes « temps » et « espace » indiqués dans l'intitulé de cette thèse ne sont pas là en tant qu'objets d'étude, mais plutôt pour défendre une approche de l'iconographie du Zodiaque libérée de son carcan astrologique. Images des rythmes cosmiques, les signes du Zodiaque laissent entrevoir les conceptions du temps et de l'espace au gré des siècles abordés, entre cultures « païennes » et culture chrétienne en passant par la culture juive. Si ces deux termes sont utilisés par commodité, il va de soi qu'ils sont anachroniques. Dans la pensée médiévale, on ne trouve nul espace ou temps, tels que nous les entendons aujourd'hui, mais plutôt des « relations spatiales et des relations temporelles[12] » qui sont dynamisées par l'opposition essentielle émergeant à la fois du Péché originel et de l'Incarnation rédemptrice, à savoir le schème *caro/spiritus*[13]. Cette dualité entre charnel et spirituel nourrit tout un système d'oppositions structurantes, telle que celle qui confronte le terrestre et le céleste, et à l'image des deux cités de saint Augustin. Dans le prolongement de ces idées, nous nous interrogerons sur les manières dont le Zodiaque peut introduire l'éternité dans l'image et dans le lieu ecclésial. Cette éternité mise en valeur par le cercle zodiacal est aussi bien celle de l'empire et de l'empereur, celle du dieu d'Israël ou bien encore celle du Christ, et plus simplement l'objet de l'espérance eschatologique et ce qui caractérise l'au-delà. Elle renvoie à différents types de temporalités et de spatialités, articulées, polarisées, et en fonction desquelles l'agencement du Zodiaque dans l'image peut varier. Le Zodiaque que nous allons étudier n'est pas celui qui se rapporte à l'individu, mais bien plutôt celui qui se rapporte à l'universel et au monde tel qu'il

[12] A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (éd.), *Arti e Storia nel Medioevo*, t. 3, *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, Einaudi, 2004, p. 167-197 ; trad. fr, *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval* [En ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00520505/ <halshs-00520505>, p. 2. Nous reviendrons sur ces problèmes dans le chap. 1, III. B.

[13] Cf. A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », in F. HÉRITIER-AUGÉ, E. COPET-ROUGIER (dir.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1995, p. 133-203. Sur ce système d'opposition, voir *infra*, chap. 1, III. B. 1.

est perçu et mis en images. Les larges notions de temps, d'espace et d'éternité exposent ainsi dès notre intitulé l'échelle cosmique des images étudiées.

Le Zodiaque et son pendant, les Occupations des mois, peuvent être pensés en regard des relations spatiales et temporelles soulevées et vis-à-vis du schème charnel/spirituel, cœur de la pensée médiévale. Entre Antiquité et Moyen Âge, nous nous efforcerons de comprendre la place de ces rythmes cosmiques mis en images par rapport à différentes temporalités et quant à leur impression en des lieux particuliers, celui du temple, celui de la synagogue et surtout celui de l'église[14]. Notre étude tend à montrer que les signes du Zodiaque ont pu être à la fois des rythmes temporels et des « rythmes d'espace[s] » au sein du lieu ecclésial qui sera notre principal champ d'étude[15]. Les signes du Zodiaque balisent en effet l'édifice ecclésial en différents endroits et de différentes manières.

Tout au long de ce travail jalonné de trois parties recouvrant dix chapitres, le thème iconographique du Zodiaque sera observé selon différents points de vue comme un objet aux facettes multiples. Notre angle d'approche relèvera de la chronologie, de la prise en compte de contextes culturels particuliers, de l'insertion de l'image en un lieu spécifique ou bien encore de l'analyse de l'iconographie des signes zodiacaux et du contexte iconographique global. Nous ferons en quelque sorte varier la « distance focale » de nos observations, afin de nous adapter à notre sujet et afin de pouvoir cerner toutes les nuances. Pour ce faire, notre champ d'analyse s'adaptera à trois principales échelles. Ces trois niveaux sont l'insertion du cycle zodiacal dans un ensemble visuel cohérent et inscrit en un « lieu d'images[16] » ; le Zodiaque comme un tout cohérent et rythmé, au sein duquel les signes sont liés les uns aux autres ; et enfin, les signes zodiacaux en eux-mêmes, à l'intérieur du cycle, voire comme citations isolées. Nous rejoignons en partie la démarche de Cécile Voyer prônant une « approche contextuelle des images en changeant d'échelles au fur et à mesure du questionnement »[17]. Ces jeux d'échelles emboitées font toute la richesse de l'iconographie du Zodiaque et leur appréhension nécessite plusieurs étapes, voire une approche multiscalaire[18] des occurrences du corpus. Nous empruntons ce

[14] Différents types de lieux et de décors seront considérés pour la période antique et tardo-antique de la même manière que nous ouvrirons notre approche à d'autres types de décors pour la période médiévale.
[15] Nous empruntons cette expression à Jean-Claude Schmitt et nous renvoyons à son étude sur les rythmes dans laquelle il souligne à plusieurs reprises les relations entre le temps et l'espace tels qu'ils sont perçus au Moyen Âge, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*.
[16] Cf. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris ; Rome, éditions La Découverte / ÉFR, 1991.
[17] C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 9.
[18] Ce type d'approche fut développé en géographie par Yves Lacoste. L'approche multiscalaire permet de rendre compte d'un emboîtement d'échelles et de jeux d'interactions et d'intersections entre ces différentes échelles, entre

principe multiscalaire au domaine de la géographie car il nous semble bien résumer l'idée d'un emboîtement et d'une superposition d'éléments qui, conjugués, laissent transparaître les dynamiques qui leur sont propres. Le Zodiaque vaut à la fois en tant qu'ensemble et en tant que cycle composé de douze éléments distincts qui se suivent dans un ordre précis. Nous pouvons d'ores et déjà préciser que le signe débutant le cycle varie et ne dépend pas forcément du début de l'année civile et encore moins du début de l'année liturgique. Il peut néanmoins se situer par rapport aux rythmes de cette dernière et en particulier par rapport à l'Annonciation, fêtée le 25 mars[19]. En outre, chaque signe zodiacal chevauche deux mois du calendrier, puisque les douze constellations sont parcourues par le soleil au cours de l'année et le passage de l'une à l'autre se fait autour du 21 de chacun des mois[20]. Pour rappel, on trouve successivement, en commençant par le signe correspondant à janvier-février, le Verseau, puis les Poissons, le Bélier, le Taureau, les Gémeaux, le Cancer, le Lion, la Vierge, la Balance, le Scorpion, le Sagittaire et le Capricorne[21]. De même que pour leur figuration antique, au Moyen Âge un certain nombre d'effets sont mis en place, afin de souligner la succession des signes et leur intégrité en tant que cycle, même si les signes zodiacaux peuvent aussi faire l'objet de citations isolées[22]. Ces différents types de figuration du Zodiaque et les effets traduisant sa dimension cyclique seront pris en considération, notamment par le biais des critères renseignés à l'intérieur des fiches de la base de données. La pensée analogique médiévale sous-jacente a tissé un certain nombre de liaisons visuelles et sémantiques entre les signes zodiacaux eux-mêmes, mais aussi avec le contexte iconographique global comme nous l'exposerons.

En guise de prélude à la première partie de cette thèse, nous mettrons en relief les méandres d'un itinéraire historiographique nous menant du XVIII[e] siècle jusqu'aux études les plus récentes. Nous partirons du champ d'étude portant sur le calendrier et le thème souvent associé au Zodiaque qu'est celui des Occupations des mois, jusqu'à la question de la présence

différents « ensembles spatiaux » ainsi que de « l'articulation de différents niveaux d'analyse ». Cette approche permet aussi de combiner différents types de données. Voir Y. LACOSTE, « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », in *Hérodot*e, 2012/3, n°146-147, p. 14-44 [En ligne] Consulté le 26 juillet 2017, URL : http://www.cairn.info/revue-herodote-2012-3-page-14.htm, en part. § 40-63.

[19] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 277. Nous montrerons notamment dans le chapitre 9 que certains cycles et certains signes sont les moyens d'un jeu de références avec l'histoire chrétienne.

[20] Nous ne rentrerons pas plus en avant dans ces questions ni dans les débats relatifs aux décalages astronomiques puisque cela importe peu quant à la question de la figuration des signes du Zodiaque qui, émancipés des sphères et autres planisphères célestes, sont figurés pour eux-mêmes et sont davantage « une représentation symbolique du cosmos » pour reprendre la formule de Françoise Gury, dans *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes*, thèse, Paris X Nanterre, 1982, p. 474.

[21] Sur la question du signe débutant les cycles figurés, voir *infra*, chap. 5, II. C. 2.

[22] Sur la question des citations isolées, expression empruntée à Martine Jullian, voir *infra*, chap. 2, I. B. 2. Cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les occupations des mois*, thèse sous la direction de Carol Heitz, Paris-Nanterre, 4 volumes, soutenue en décembre 1994, p. 23.

des signes zodiacaux dans l'iconographie médiévale chrétienne. Cette approche globale de l'historiographie à la fois autour du Zodiaque, du calendrier et des Occupations des mois permettra de croiser les approches, ainsi que les périodes étudiées entre Antiquité et Moyen Âge. Nous aurons l'occasion de revenir sur des travaux relatifs à la perception et à la figuration du « temps », ainsi qu'à l'étude des thèmes iconographiques cosmologiques. Notre propos sera également ouvert à la question des éditions éponymes et bourguignonnes portant sur l'art roman, ce qui nous conduira à nous interroger sur la perception du Moyen Âge. Nous aborderons ensuite les difficultés d'appréhension de la pensée médiévale et des conceptions relatives à l'espace qui lui sont propres.

Le deuxième chapitre consistera en la présentation du corpus étudié pour ce qui est de la période IX^e^-XIII^e^ siècle. L'intervalle XI^e^-XIII^e^ siècle correspond à l'essor de la figuration du Zodiaque et des Occupations des mois dans la décoration ecclésiale monumentale. Cette phase d'essor est précédée et accompagnée par la figuration des signes zodiacaux sur des objets et autres éléments de mobilier liturgiques dès le IX^e^ siècle, objets qui ont été pris en compte au sein du corpus du fait de leurs rapports étroits avec le lieu ecclésial et ses usages. Après avoir expliqué notre démarche et détaillé le processus de construction et de rassemblement du corpus, nous aurons soin de dépeindre la structure de la base de données établie pour brasser ce dernier. Nous pouvons noter, au préalable, que plusieurs séjours de recherche – notamment grâce à l'octroi de bourses – en Italie, en Espagne et en Grèce, ont considérablement enrichi et élargi notre approche. Les corpus et autres index évoqués au cours du chapitre historiographique ont également été précieux. Nous procèderons ensuite à l'analyse de la répartition géographique et chronologique des occurrences au moyen de cartes établies grâce à la localisation précise des éléments du corpus et en fonction de différents critères. Ces cartes permettront de visualiser les phénomènes propres à la diffusion de la figuration des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois entre le XI^e^ et la fin du XIII^e^ siècle. Nous mettrons ainsi en évidence des dynamiques dans le temps et dans l'espace, sur lesquelles nous reviendrons au cours de la deuxième et de la troisième partie de la thèse. Trois types d'occurrences seront pour cela distinguées, puis comparées, à savoir les cas où seuls les signes du Zodiaque sont figurés, ceux où seules les Occupations des mois sont présentes et enfin les cas où les deux thèmes sont associés à l'intérieur d'un même contexte visuel[23]. Cette tripartition du corpus met en lumière

[23] Ces trois types d'occurrences seront abrégées Z pour les cas où il y a seulement les signes du Zodiaque ; OM pour les cas où il y a seulement les Occupations des mois ; et II pour les cas où signes et mois sont associés. Ces abréviations correspondent en outre aux lettres qui précèdent les numéros d'inventaire des fiches de la base de données.

des corrélations et indépendances, des jeux d'articulations et d'opposition entre signes zodiacaux et Occupations des mois, qui seront exploités tout au long de la deuxième et de la troisième partie, mais en particulier dans le chapitre 8, afin d'en cerner les enjeux.

Le troisième chapitre remontera aux prémices babyloniennes des signes du Zodiaque jusqu'à l'essor de leur figuration à l'époque gréco-romaine. Les contextes sont variés et relatifs à l'idéologie impériale, à la sphère funéraire, cultuelle ou bien encore publique, le tout selon différents types de supports, de la numismatique aux décors de voûte en passant par les décors de pavement notamment. Nous aurons soin d'examiner les relations entre textes et images, afin de mettre en exergue la richesse de la catastérisation et ce qu'elle implique par rapport à la mémoire, aux conceptions de l'espace et du temps et surtout par rapport aux figures zodiacales. Il s'agira de comprendre ce que le Zodiaque cherche à « faire voir »[24]. Les enjeux de l'insertion du Zodiaque dans l'imagerie cosmologique seront également interrogés, aussi bien dans le cadre de la mise en scène du pouvoir impérial que dans celui de l'imagerie de différentes divinités cosmiques dont le culte se développe tout autour de la Méditerranée. Les compositions des décors en question seront étudiées dans le but de mettre en évidence la continuité autant que l'adaptation des images zodiacales. Nous consacrerons notamment une partie de notre propos aux décors de pavement synagogaux réalisés entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle qui cristallisent un moment de transferts et de tensions entre traditions classique, chrétienne et judaïque. Les rapports entretenus entre l'iconographie des mois personnifiés et les signes du Zodiaque seront également au cœur de notre réflexion, afin d'en déduire des mutations d'ordre idéologique, culturel et religieux.

Après avoir envisagé les origines du Zodiaque ainsi que différentes réappropriations de ses images d'un point de vue idéologique et religieux, nous aborderons dans un quatrième chapitre le processus de transmission de la tradition zodiacale, tant du point de vue des savoirs ainsi véhiculés, que de son iconographie. Nous observerons de quelles manières s'opère un glissement d'un outil, tout autant repère spatial que temporel, vers une image utilisée dans un registre symbolique comme synonyme d'ordre. Nous tenterons d'apercevoir comment et pourquoi le Zodiaque noue des relations entre temps et espace(s) tout en imprimant ces relations au cœur de l'image et de la mémoire. L'agencement des images zodiacales ou bien encore les moyens graphiques mis en œuvre pour traduire ces relations seront examinés. Nous nous focaliserons ensuite sur la figuration des signes du Zodiaque à l'intérieur des manuscrits liturgiques, champ moins étudié que celui de leur figuration dans les manuscrits à contenu

[24] Cf. J. SOUBIRAN, « Voir et faire voir les constellations », in *Pallas*, 69, 2005, p. 223-232.

encyclopédique du point de vue de l'historiographie. Cette incursion dans les manuscrits liturgiques nous mènera vers l'étude des objets et autres éléments de mobilier liturgiques ornés des signes du Zodiaque entre le IX^e^ et le XIII^e^ siècle.

Ces quatre premiers chapitres formeront une partie traitant des différentes « naissances » et « renaissances » du Zodiaque tant d'un point de vue historique qu'historiographique. Cette première partie considérera de manière globale les différentes facettes du Zodiaque, en vue d'offrir un arrière-plan utile à l'étude du corpus monumental dans la deuxième partie.

Nous nous efforcerons, en effet, d'appréhender ensuite les dynamiques qui caractérisent la figuration du Zodiaque dans l'espace ecclésial. Pour commencer, le cinquième chapitre sera le lieu de l'analyse de ces dynamiques d'un point de vue statistique grâce à l'interrogation de la base de données. Ces dynamiques sont relatives à l'emplacement des images dans l'espace ecclésial, à la disposition des cycles et des signes les uns par rapport aux autres ainsi qu'aux situations iconographiques. Autrement dit, nous procèderons à une « contextualisation » des images zodiacales en plusieurs étapes[25]. Pour ce faire, les occurrences seront mises en réseau selon leurs spécificités, leurs différences et leurs similitudes tout en cherchant à révéler un réseau de relations entre les signes zodiacaux, les thèmes iconographiques associés, ainsi qu'avec les différentes zones de l'édifice ecclésial de l'entrée jusqu'au chœur. Nous envisagerons la répartition dynamique des signes du Zodiaque à l'extérieur et à l'intérieur de l'église. La distribution des signes zodiacaux selon des zones particulières, mais aussi selon certains supports et toujours en fonction de leur localisation, seront d'autres niveaux d'appréhension de leur(s) dynamique(s) dans le lieu ecclésial. La disposition des signes du Zodiaque sera ensuite examinée, afin de mettre en exergue l'ordonnancement et la rythmicité de ces images. Nous analyserons notamment les formes et effets utilisés pour organiser le cycle du Zodiaque. La figuration des signes zodiacaux sera, dans un troisième temps, donnée à réfléchir grâce à une mise en contexte iconographique, afin de faire valoir la fréquence ou l'originalité de leur association à des thèmes, scènes et figures. Dans le même temps, il s'agira d'insister sur les jeux de temporalités noués entre le Zodiaque et les thèmes mis en images, le

[25] Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e^ siècle*, *op. cit.*, en part. p. 9-12. Comme l'explique Cécile Voyer dans son introduction, la contextualisation des images nécessite plusieurs étapes telle que la mise en série des images ainsi que l'observation des procédés visuels utilisés et de la structure des images ; l'observation de la « pensée figurative » grâce à l'analyse de l'ensemble des thèmes présents dans le « lieu d'images » tel un « réseau d'images », afin « d'inclure l'image étudiée dans une gamme thématique de possibles en essayant d'en envisager le plus grand nombre » pour tenter d'entrevoir le sens de l'image ; l'appréhension de l'image par rapport à son lieu, dans l'espace de l'église et quant aux « pratiques sociales qui entourent ces images ».

tout par rapport aux dynamiques spatiales relevées. Notre intention est en effet de discerner des corrélations entre contexte iconographique et emplacement des figures zodiacales.

Après ce chapitre préliminaire, nous passerons à deux chapitres complémentaires qui exploreront ce que nous aurons mis en évidence. Nous progresserons en plusieurs étapes vis-à-vis de l'espace ecclésial en commençant par la place du Zodiaque dans l'iconographie du seuil. Le sixième chapitre proposera de comprendre le Zodiaque comme ornement de la *Porta coeli*. La présence du Zodiaque dans le décor général extérieur de l'édifice correspond aux prémices de la figuration zodiacale dans la décoration monumentale ecclésiale. Nous nous intéresserons plus précisément au décor du portail en insistant sur le positionnement des signes zodiacaux en fonction de certains supports au fil de la période étudiée et en écho ou non avec les Occupations des mois. Les cas qui concernent le portail, des voussures aux soubassements, constituent une part essentielle du corpus et il s'agira d'étudier le rôle des signes du Zodiaque autour de cette zone de passage.

Le septième chapitre nous conduira vers les occurrences zodiacales situées à l'intérieur de l'édifice ecclésial. Nous distinguerons quatre types d'occurrences qui structurent et participent aux dynamiques propres à l'espace intérieur, tels que les signes zodiacaux sculptés à l'intérieur du lieu ecclésial ; puis les signes apposés sur le décor du pavement, avec un intérêt prononcé pour la répartition spatiale et la composition de ces décors sur le sol ; les signes peints en différents points de l'espace ecclésial ; enfin, les quelques occurrences concernant des vitraux. Ce cheminement à travers les différents supports et médiums permettra de progresser à la fois horizontalement et verticalement, du sol à la voûte en passant par les chapiteaux et autres arcs de transition. Nos observations seront alimentées par les remarques préliminaires effectuées dans le cinquième chapitre, mais elles seront orientées en fonction des différents zones, médiums et supports appréhendés, le tout au regard des contextes iconographiques concernés.

Dans la partie intitulée « Du Zodiaque et des hommes », nous approfondirons selon différents points de vue la question des enjeux de la figuration des signes zodiacaux dans la décoration ecclésiale. Les différentes occurrences, qui auront été jusque-là plutôt abordées de manière cloisonnée, seront croisées et situées selon une perspective globale. Au cours du huitième chapitre, nous sonderons les enjeux de la figuration du Zodiaque, telle une formule iconographique répétée, en association ou non avec les Occupations des mois. Les signes et mois, par leurs articulations autant que par leur opposition, mais aussi de par les dynamiques inhérentes à leur localisation, reflètent l'organisation de la société médiévale et les relations entre le ciel et la terre. Nous proposerons ainsi de les comprendre comme les reflets d'un « ordre

socio-cosmique »[26]. Nous montrerons également comment le Zodiaque a pu être utilisé comme un vecteur d'harmonie au sein du lieu ecclésial et du point de vue de la société.

Après cette approche globale des enjeux de la figuration du Zodiaque, nous changerons d'échelle pour approfondir la question de l'iconographie des signes zodiacaux dans un neuvième chapitre. Il s'agira de mettre en relief une certaine continuité, mais aussi un processus de variation(s) et de transformation(s) quant à la tradition et à la dimension cyclique du Zodiaque. Chacun des douze signes sera appréhendé par le biais d'une mise en série de leurs occurrences respectives, dans le but de faire ressortir les caractéristiques iconographiques qui leur sont propres. L'analyse iconographique sera permise par l'exploitation des fiches de la base de données dans lesquelles chaque signe zodiacal a été décrit en fonction de différents critères liés à la nature de la figure, sa ou ses position(s), éventuellement sa gestuelle, son habillement, ses possibles attributs, etc. Au fil de nos observations, nous présenterons quelques pistes textuelles à propos de la re-sémantisation chrétienne de chacun des douze signes, afin de mettre en valeur le processus de transposition également mis en œuvre dans l'image. Après avoir passé en revue chacun des signes, certaines des caractéristiques récurrentes, et partagées par plusieurs d'entre eux, feront l'objet d'une réflexion à propos de la notion de transformation. Ce principe servira à éclairer les enjeux de l'hybridité des signes zodiacaux vis-à-vis du processus de *transitus*. Nous soulignerons les jeux de déformation et de combinaison qui agrémentent l'iconographie zodiacale. Enfin, ce sont les ornements des signes et cycles zodiacaux, ainsi que l'ornementalité de leur contexte visuel que nous soumettrons à notre regard. Ce sera l'occasion de revenir sur les relations révélatrices entre *cosmos* et *ornatus*.

Enfin, le dixième et dernier chapitre, intitulé « Articulations entre ciel et terre », aura une visée synthétique. Après avoir entrepris en plusieurs étapes de caractériser la répartition dynamique du Zodiaque dans l'espace ecclésial, puis tenu compte des enjeux sociaux de sa figuration et de la re-sémantisation de ses signes, nous situerons les figures zodiacales quant à leur résonance avec l'histoire chrétienne et ses images. Au fil de différents épisodes clés de la tradition chrétienne, nous considérerons la figuration du Zodiaque au prisme d'un jeu de temporalités conjuguées à des dynamiques spatiales signifiantes. Nous verrons comment les signes du Zodiaque permettent de penser en images la séparation comme la rencontre entre la terre et le ciel, de la Genèse à l'Apocalypse en passant par l'Incarnation, l'Ascension ou bien encore l'Assomption. De fait, la seconde et dernière section de ce chapitre proposera d'observer le Zodiaque selon une perspective eschatologique, ouvrant vers l'éternité. Nous terminerons en

[26] Voir *infra*, chap. 8, I. A. 1.

guise de point d'orgue par la question de l'évocation de la Jérusalem céleste par le biais des douze signes.

Partie I : « NAISSANCES » ET « RENAISSANCES » DU ZODIAQUE

Chapitre 1 : ITINÉRAIRE HISTORIOGRAPHIQUE, DU CALENDRIER AU ZODIAQUE EN PASSANT PAR LES OCCUPATIONS DES MOIS

> *Elle [ma méthode] consiste, pour la recherche, à remonter vers les origines jusqu'à ce que l'on retrouve l'état d'esprit où ce qui est devenu plus tard inintelligible ou déraisonnable était le produit d'un raisonnement simple, parfaitement intelligible ; pour l'exposition, à refaire en sens inverse le chemin parcouru.*

Nous souhaitons que les mots d'Auguste Bouché-Leclercq (1842-1923), puissent tenir lieu d'auspices favorables à cet itinéraire historiographique ainsi qu'à notre approche générale du Zodiaque[27]. Auguste Bouché-Leclercq, professeur d'histoire ancienne – qui fit partie du jury de thèse d'Émile Mâle – fut l'un des premiers à se pencher de manière efficace sur le sujet épineux de l'astrologie. L'extrait de son propos nous semble synthétiser l'une des principales problématiques inhérentes à ce sujet, à savoir le poids des a priori et des confusions au sujet du Zodiaque qui seront exposés en particulier dans la première partie de ce chapitre, ceci entre le XVIIII^e^ et le XX^e^ siècle. Dans une deuxième partie, nous continuerons d'observer les défauts mais aussi les éléments déterminants de l'appréhension de ce thème iconographique dans l'historiographie en remontant au XIX^e^ siècle jusqu'aux études plus récentes. Comme nous l'aurons observé dès la première partie de cet itinéraire historiographique, celui-ci nous ménera de manière transversale au Zodiaque en passant par les thèmes du Calendrier et des Occupations des mois et plus largement par des thèmes cosmologiques, ainsi que par des questions concernant les relations entre Antiquité et Moyen Âge. Nous présenterons ainsi successivement différents points de vue et différentes facettes du Zodiaque. Enfin, nous dépasserons la question de l'historiographie relative au thème iconographique du Zodiaque à proprement parler pour évoquer la question des éditions Zodiaque ainsi que la question plus large de la perception du Moyen Âge dans l'historiographie.

[27] A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque*, Paris, 1899, p. 10.

I. Entre fascination et confusion : inventorier « les Zodiaques » du XVIII^e^ au XX^e^ siècle

> *L'époque où, comme l'écrit Jean Paul, la logique et la magie « fleurissaient, greffées sur un même tronc », comme le trope et la métaphore, est en fait de tous les temps ; et en présentant cette polarité, l'étude scientifique des civilisations met à jour des connaissances jusqu'à présent négligées, qui peuvent contribuer à la critique positive et approfondie d'une historiographie dont la théorie de l'évolution est déterminée par des concepts purement chronologiques.*

Ces quelques lignes d'Aby Warburg – dont certains sont empruntés à l'écrivain allemand Jean Paul (1763-1825) – laissent transparaître la perméabilité et l'intemporalité des notions de logique et de magie récurrents dans l'appréhension de l'astrologie. Warburg a lui-même été réfractaire à « cette redoutable ennemie de la création artistique libre[28] », l'astrologie mais se résolut à examiner les images des astres dans la visée d'une « histoire iconologique des civilisations[29] ». Comme l'a constaté Audrey Rieber, Warburg a en effet tenté de « penser, dans le temps, les pôles séparés par l'entendement »[30]. Oscillant entre une certaine fascination pour les mythes et la quête d'un savoir raisonné, la figure de Warburg condense plusieurs points essentiels de l'historiographie portant sur la figuration du Zodiaque.

I. A. Terminologie, amalgames et a priori autour du Zodiaque (XVIII^e^ - XX^e^ siècle)

L'étude du thème iconographique du Zodiaque a eu à souffrir d'un certain nombre d'a priori alimentés par ses liens étroits avec l'astrologie qui eurent tôt fait de le réduire à des pratiques ésotériques, divinatoires et à d'autres domaines sujets à polémiques. Ainsi, le cycle des signes du Zodiaque fut bien souvent délaissé au profit des Occupations des mois et du calendrier. D'ailleurs, ces appellations furent elles-mêmes problématiques. Le thème des Mois dont chacun est illustré par une occupation bien souvent agricole – mais pas uniquement – est désigné soit par l'expression « travaux des mois » soit par celle qui semble davantage appropriée d' « Occupations des mois »[31]. Le terme calendrier désigne quant à lui aussi bien un

[28] A. WARBURG, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », in *L'Italia e l'Arte straniera*, actes du Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (X), Rome, Maglione & Strini, 1912, trad. fr., « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », in *Essais florentins*, S. MÜLLER (trad.), E. PINTO (éd.), (1990) 2003, p. 197-220, p. 199. À propos d'A. Warburg, voir *infra*, dans ce chapitre, II. C.

[29] A. WARBURG, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images au temps de Luther », in *Essais florentins, op. cit.*, p. 249.

[30] A. RIEBER, « Oppositions kantiennes / polarités warburgiennes. », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4, 2013, document 4, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 07 février 2016. URL : http://imagesrevues.revues.org/2845

[31] Cette expression, « Travaux des Mois » fut discutée par de nombreux auteurs s'étant penchés sur la question de cette iconographie dont J. LE SENECAL, « Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge » in *BSAN*,

cycle comportant uniquement les Occupations des mois qu'un cycle comportant Occupations des mois et signes du Zodiaque. Tout cela sans compter qu'avant le début du XX^e^ siècle – et même après – le terme désigne aussi un cycle des signes du Zodiaque. Or, s'il est bien commode de désigner ces cycles – quel que soit leur contenu – comme des calendriers, cela s'avère ensuite difficile dans certains ouvrages de savoir quel est le contenu exact, le Zodiaque et les Occupations des mois étant parfois confondus à l'intérieur de cet ensemble. De plus, le terme calendrier entraîne un schéma de pensée presque anachronique dans notre appréhension de ces images notamment en ce qui concerne leur fonction[32]. L'expression « Zodiaque » fut également utilisée au XIX^e^ siècle pour désigner des calendriers monumentaux associant ou non les Occupations des mois et les signes du Zodiaque comme le soulignait déjà Martine Jullian[33]. Émile Mâle (1862-1954) reprend lui aussi cette expression dans le cas de la voussure couronnant le portail central de la nef de Vézelay. Sur celle-ci, un « grand zodiaque, image de la durée » comprend à la fois les Occupations des mois et les signes zodiacaux ainsi que des personnifications d'autres unités temporelles mais aussi des figures supplémentaires problématiques[34]. Il réitère d'ailleurs cet amalgame pour plusieurs édifices[35]. Ce flou autour des termes désignant les différents éléments de ces thèmes – calendrier, occupations ou travaux des mois, Zodiaque – a joué un rôle dans le mauvais référencement du thème du cycle du Zodiaque tout autant qu'il témoigne du manque de connaissances autour de celui-ci. Ainsi, le Zodiaque a eu à pâtir de ces amalgames historiographiques faussant parfois l'identification de certains cycles[36].

1921-1923, p. 15-218, en part. p. 14 ; C. FRUGONI, « Le cycle des Mois à la porte de la « Poissonnerie » de la cathédrale de Modène », in *CCM*, n°135-136, 1991, *La façade romane* [Actes du Colloque international organisé par le CESCM, Poitiers, 26-29 septembre 1990], p. 281-295 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 28. Cette dernière précise que « tous les mois de l'année ne sont pas symbolisés par une activité laborieuse, ni même strictement rurale. C'est pourquoi d'ailleurs l'expression « occupations des mois » doit être préférée à celle de travaux des mois », plus restrictive, et qui ne rend qu'imparfaitement compte de la nature intrinsèque des œuvres. ».

[32] Jean-Claude Schmitt souligne d'ailleurs que « le calendrier médiéval n'est pas assimilable à nos agenas, qui changent tous les ans : il consiste en une matrice temporelle immuable qui donne au temps qui passe une touche d'éternité ». Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 276.

[33] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 24.

[34] É. MALE, *L'Art religieux du XII^e^ siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 1922, 8ème rééd. 1998, p. 332.

[35] *Id.*, *L'Art religieux du XIII^e^ siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898, 8ème rééd. 1987, p. 92, n. 2 et 3. Il évoque ainsi le « zodiaque de la rose occidentale » de Notre-Dame de Paris ainsi que « le Zodiaque du porche du nord » de Notre-Dame de Chartres pour des cycles comprenant à la fois les signes zodiacaux et les Occupations des Mois dont il traite dans le passage cité.

[36] Nous aurons l'occasion de revenir sur ces problèmes d'amalgames et d'identification notamment à propos de l'*Index of Christian Art*.

I. A. 1. Les études du XVIII[e] siècle et l'égyptomanie : Guillaume Le Gentil de la Galaisière (1725-1792), Jean-Antoine Letronne (1787-1848)

Si les nuances ésotériques qui furent données au Zodiaque ainsi que sa parenté avec l'astrologie lui firent parfois ombrage, elles lui furent au contraire profitables au cours des XVIII[e] et XIX[e] siècles. En effet, la vague d'égyptomanie qui toucha l'Europe et tout particulièrement la France fut accompagnée par le développement de l'ésotérisme, deux phénomènes qui auront un impact profond sur l'appréhension des figurations du Zodiaque dans les décors antiques et médiévaux pendant les décennies suivantes[37]. La découverte du Zodiaque dit de Dendérah en 1821 – accompagnée de la découverte d'autres figurations du Zodiaque – donna une impulsion aux recherches tout en suscitant de vastes polémiques. Le succès de ce décor comportant les signes du Zodiaque de la sphère égyptienne figurés sur une sorte de planisphère ornant le plafond du temple d'Osiris alimenta tout autant qu'il fut alimenté par cet engouement autour des images ésotériques. Cette découverte eut également un impact sur les travaux d'astronomie cherchant à envisager les origines de cette science mais aussi à vérifier la validité des connaissances astronomiques anciennes tout en précisant les connaissances contemporaines dont celles portant sur les constellations du Zodiaque. En effet, le décor de Dendérah occasionna pendant longtemps des polémiques quant à la précision de l'emplacement des constellations figurées sur ce plafond.

En outre, au XVI[e] et au XVII[e] siècle et dans le sillage de bien d'autres écrits, le Zodiaque fit l'objet d'une poésie scientifique sur fond d'ésotérisme chrétien comme en témoigne par exemple un traité du *Zodiaque eucharistique* d'un certain Carlo Giacona, publié en 1655 et reprenant notamment les écrits de Zénon de Vérone (v. 300-371/380)[38]. L'étude des figurations du Zodiaque semble avoir profité de ce contexte, propice au développement d'un ésotérisme chrétien fasciné notamment par les signes du Zodiaque présents sur les façades des églises[39]. Plusieurs érudits se penchèrent dès la fin du XVIII[e] et au cours du XIX[e] siècle sur la question

[37] Le terme d'ésotérisme est d'ailleurs apparu en 1825 – tandis que l'adjectif ésotérique était apparu en 1742 sous la plume de l'auteur maçonnique La Tierce – et est emprunté au grec ε᾽σωτερικο ̧ς, désignant ce qui est « de l'intérieur, de l'intimité, réservé aux seuls initiés ». Voir définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne] http://www.cnrtl.fr/ Au sujet de l'ésotérisme, voir notamment J.-P. LAURANT, *L'ésotérisme*, éd. du Cerf, 1993. Si le phénomène n'est pas nouveau et prend racine dans l'Antiquité classique, il va connaître un certain succès au XIX[e] siècle.

[38] C. GIACONIA, *Zodiaco Eucaristico dodici sermoni del Santissimo Sagramento dell'altare,* Carlo Giacona de' Cherici Regolari Minori Palermitano Consultore del S. Ofiitio nel Regno di Sicilia, Rome, pour M. Cortellini, 1655. À propos de ce texte et de cette mouvance, voir J. DAUPHINÉ, « Une lecture allégorique privilégiée au XVI[e] siècle : le Zodiaque Eucharistique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1983, p. 206-216. Quant aux écrits de Zénon de Vérone, voir notamment *infra*, dans ce chapitre, II. B. 2. b., p. 108.

[39] Sur l'ésotérisme chrétien, voir J.-P. LAURANT, *L'ésotérisme chrétien en France au XIX[e] siècle,* Lausanne, Paris, éd. L'Âge d'homme, 1992. Issu d'une thèse de doctorat, Paris, XII, 1990.

des signes du Zodiaque visible dans des décors ecclésiaux des XII^e^ et XIII^e^ siècles dans des travaux présentés plus loin. Ainsi, si l'ésotérisme a pu mener à des dérives et autres surinterprétations encore sensibles aujourd'hui dans la compréhension de nombreux édifices par le grand public, on ne peut nier que cette quête de mystères et symboles encouragea les premières études sur les cycles du Zodiaque dans les églises. Simplement, cet engouement, aussi biaisé soit-il, fut étouffé à la fin du XIX^e^ siècle comme nous le verrons plus loin.

De fait, le Zodiaque incarne l'ensemble des centres d'intérêt de la pensée ésotérique car il réunit à la fois les croyances astrologiques et la rigueur scientifique de l'astronomie et se situe à mi-chemin entre la foi et la science que l'ésotérisme cherche à relier. C'est même dans ce fossé entre science et religion que se fonde la pensée ésotérique, laquelle va être fascinée par ce genre d'images. Il faut garder à l'esprit que le XIX^e^ siècle vit naître l'archéologie et l'histoire de l'art en tant que disciplines et que leurs fondateurs furent fortement influencés par les domaines dont ils étaient issus tels que les sciences naturelles[40]. Or, l'attrait pour l'ésotérisme ne fut pas étranger à la fascination dont l'archéologie fit l'objet dans ses prémices. Certains érudits sauront faire évoluer les connaissances sur le passé, nourris par leur fascination mystique des antiquités[41]. Une part d'imaginaire enveloppant les sites étudiés ainsi que les savoirs rassemblés va participer à la fois au succès de l'archéologie durant ce siècle mais aussi engendrer un certain nombre d'obstacles à dépasser pour garantir sa rigueur scientifique[42].

La fin du XVIII^e^ siècle et le XIX^e^ virent éclore un certain nombre de recherches dues à des astronomes, historiens et autres érudits traitant de près ou de loin du Zodiaque. On doit ainsi à l'astronome Guillaume Le Gentil de la Galaisière (1752-1792) un mémoire présenté à l'Académie des sciences en 1785 traitant à la fois des origines du Zodiaque d'un point de vue astronomique mais s'interrogeant également sur l'iconographie générale de chacun des douze signes[43]. Charles-François Dupuis (1742-1809), érudit et avocat français, suscita quant à lui de

---

[40] Voir à ce sujet et en ce qui concerne plus précisément l'art dit roman : J. NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e^-XIX^e^ siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 ; X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006.

[41] C'est le cas par exemple d'Alexandre Lenoir (1761-1839). Cf. C. RÉTAT, « Revers de la science, Aubin-Louis Millin, Alexandre Lenoir », in E. PERRIN-SAMINADAYAR (Ed.), *Rêver l'archéologie au XIX^e^ siècle : de la science à l'imaginaire,* Mémoires XXIII, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Centre Jean-Palerme, 2001, p. 97-119.

[42] À ce sujet, voir E. PERRIN-SAMINADAYAR (éd.), *Rêver l'archéologie au XIX^e^ siècle : de la science à l'imaginaire, op. cit.*

[43] G. LE GENTIL de la GALAISIÈRE, Mémoire sur l'origine du zodiaque ; l'explication de ses douze signes ; et sur le système chronologique de Newton, lu à la rentrée publique de l'Académie royale des Sciences le 12 novembre 1785, par M. Legentil, de la même Académie, Mémoires de l'Académie des sciences, impr. de Moutard, Paris, 1876. Numérisé sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851581s/f1.image ; G. LE GENTIL DE LA GALAISIÈRE, « Observations sur plusieurs anciens monuments gothiques...sur lesquels sont gravés les signes du Zodiaque et quelques hiéroglyphes égyptiens, relatifs à la religion d'Isis » suivi de « Description du zodiaque que l'on voit à l'abbaye des Bénédictins, à Saint-Denys en France » in Histoire de l'Académie royale des Sciences,

nombreuses polémiques contre son « système » et ses interrogations sur les origines des constellations et les fables qui leurs sont attachées[44]. De fait, Dupuis adopta une position athée en cherchant à relier toutes les religions et on devine aisément combien le Zodiaque constituait par ses origines astrologiques et son caractère mythologique un excellent exemple pour mettre en application ses théories croisant culture biblique et mythologie gréco-romaine. C.-F. Dupuis connu un certain succès avant d'être sévèrement critiqué par ses pairs pour ses erreurs de datations du Zodiaque de Dendérah mais aussi pour ses positions vis-à-vis du christianisme. Émile Mâle, par exemple, est revenu sur l'influence néfaste des écrits de Dupuis dans la première leçon de son cours d'iconographie chrétienne donnée en 1908 ainsi que dans sa préface à l'ouvrage issu de sa thèse sur *L'art religieux du XIII^e siècle*[45]. Antoine-Jean Letronne (1787-1848), historien, archéologue et géographe, chercha quelques décennies plus tard à contrer les travaux de C.-F. Dupuis dans des écrits au style plein d'ironie. Il visait en effet les débordements poétiques de nombreux érudits cachant la médiocrité et le manque de fondements de leurs travaux[46]. Letronne s'éleva contre les faux archéologiques ainsi que les tentatives désastreuses de bons nombres d'érudits « antiquaires », volontaires mais maladroites, pour expliquer tel ou tel objet : « il est bon de savoir s'arrêter en tout, et principalement en érudition, où les causes d'illusion et d'erreur sont si nombreuses ; il ne faut donc pas demander aux monuments plus qu'ils ne peuvent nous donner[47] ». Édouard Carteron (1816-1843) qui suivit les cours et soutint les théories de Letronne publia un compte-rendu de ces dernières et participa ainsi à la reconnaissance des travaux de ce dernier qui obtiendra la chaire d'archéologie

1788, p. 390-405, 406-410 ; voir aussi M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII^e », in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* 9^e série, t. IV, 1968, p. 161-194.

[44] C.-F. DUPUIS, *Mémoire sur l'origine des constellations et sur l'explication de la fable par le moyen de l'astronomie, Extrait de l'Astronomie de M. de la Lande,* tome IV, Paris, Veuve Desaint, 1781. Ses autres écrits ont eux aussi suscité des polémiques : *L'origine de tous les cultes, ou la religion universelle*, en trois volumes de textes et un volume de planches in-4, ou douze volumes in-8 illustrés, 1795, réédité en 1822 et en 1835-1836 ; *Abrégé de l'origine de tous les cultes*, 1798 ; « Sur le zodiaque de Tentyra », in *Revue philosophique*, mai 1806 ; *Mémoire explicatif du zodiaque chronologique et mythologique*, un volume in-4, 1806.

[45] Cette leçon est transcrite en annexe de l'article de L. THERRIEN, « L'enseignement universitaire de l'art médiéval en France entre 1892 et 1922 », in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* [actes de la table ronde, Rome, ÉFR, 17-18 juin 2002], Rome, ÉFR, 2005 (Coll. EFR 345), p. 53-64, annexe p. 65-75. E. MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, op. cit.,* p. 2.

[46] A.-J. LETRONNE, *Observations critiques et archéologiques sur l'objet des représentations zodiacales qui nous restent de l'Antiquité ; à l'occasion d'un zodiaque égyptien peint dans une caisse de momie qui porte une inscription grecque du temps de Trajan*, Paris, Auguste Boulland, mars 1824, in-8°, 118 p. et 1 pl. Voir notice sur A.-J. Letronne par S. AUFRERE, dans P. SENECHAL, C. BARBILLON, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*, [En ligne] http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art ; voir également, pour son rôle dans le développement de l'archéologie, C. FEYEL, « Antoine-Jean Letronne (1787-1848) et l'archéologie de son temps », in E. PERRIN-SAMINADAYAR (éd.), *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire, op. cit.*, p. 65-88.

[47] Cité par C. FEYEL, « Antoine-Jean Letronne (1787-1848) et l'archéologie de son temps », art. cit., p. 70.

orientale du Collège de France à la suite de Jean-François Champollion en 1837[48]. Les publications de Letronne réfutèrent en effet les travaux antérieurs en démontrant la datation d'époque romaine de plusieurs objets découverts en Égypte portant les signes du Zodiaque ceci par l'intermédiaire de l'épigraphie et ses apports à l'archéologie furent ainsi décisifs[49]. Comme l'explique Christophe Feyel, « sa méthode, à la fois simple et exigeante, consiste d'abord à étudier les monuments en eux-mêmes pour en retirer des faits précis sans laisser aucune place à l'hypothèse »[50]. D'ailleurs, à propos des représentations zodiacales égyptiennes, Letronne précise :

> *[…] pour me suivre, il ne faut être ni calculateur, ni philologue, ni antiquaire. Je vais uniquement chercher dans l'étude des caractères intrinsèques de ces monuments, un moyen de découvrir s'ils sont ou ne sont pas des documents astronomiques ; et, dans le cas où ils le seraient, jusqu'à quel point ils peuvent l'être. […] Il faut donc abandonner enfin le champ des conjectures, pour entrer dans cette voie analytique qui a déjà procuré les seuls faits positifs dont on ait acquis la possession.]*[51]

Ainsi, les écrits de Letronne illustrent à la fois le contexte dans lequel l'archéologie fit ses premiers pas, les balbutiements de celle-ci en matière de méthodologie, mais témoignent aussi du regard porté sur les figurations du Zodiaque l'assimilant soit directement à l'astronomie soit à l'astrologie en niant l'autonomie de ces images hors de ces domaines. Il semble ainsi de manière générale que c'est par l'intermédiaire de cette vague d'égyptomanie s'interrogeant notamment sur les représentations zodiacales égyptiennes d'époque romaine que les figurations médiévales du Zodiaque vont attirer l'attention d'érudits férus d'« antiquités ». Cette « affaire » des représentations zodiacales de Dendérah fit couler tellement d'encre qu'elle

---

[48] E. CARTERON, « Analyse des recherches de M. Letronne sur les représentations zodiacales, Étude des monuments astronomiques des anciens peuples de l'Egypte, de l'Asie et de la Grèce, conduisant à une réfutation scientifique complète du système de Dupuis », *Annales de Philosophie chrétienne*, Paris, 1843, compte-rendu des cours de Letronne au Collège de France « Étude des monuments astronomiques des anciens peuples de l'Egypte, de l'Asie et de la Grèce ». Voir aussi *Analyse critique des représentations zodiacales de Dendéra et d'Esné par M. Letronne*, Extrait des *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Tome XVI, 2, Paris, Imprimerie royale, 1845.

[49] A.-J. LETRONNE, « Explication de deux inscriptions grecques gravées sur les monuments de Dendérah » dans *Journal des Savants*, 1821, p. 173-182, 302-311, 451-466 ; *Id.*, « Observations critiques et archéologiques sur l'usage des représentations zodiacales qui nous restent de l'Antiquité à l'occasion d'un zodiaque peint dans une caisse de momie qui porte une inscription grecque du temps de Trajan », dans *Œuvres choisies de A.-J. Letronne membre de l'Institut, assemblées, mises en ordre et augmentées d'un index par E. Fagnan (1881-1885)*, II, 1, p. 172-246, tiré à part en 1824 ; *Id.*, « Sur l'origine grecque des zodiaques prétendus égyptiens » dans *Œuvres choisies…, op. cit.,* p. 423-457, paru initialement dans *Revue des Deux mondes*, 1837, p. 464-491.

[50] C. FEYEL, « Antoine-Jean Letronne (1787-1848) et l'archéologie de son temps », art. cit., p. 80.

[51] A.-J. LETRONNE, « Analyse critique des représentations zodiacales de Dendéra et d'Esné par M. Letronne », in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome XVI, 2, 1845, p. 102-210, réédité dans *Œuvres choisies de A.-J. Letronne membre de l'Institut*, assemblées, mises en ordre et augmentées d'un index par E. FAGNAN (1881-1885), II, 2, p. 61 et 66. Cité par C. FEYEL, « Antoine-Jean Letronne (1787-1848) et l'archéologie de son temps », art. cit., p. 80-81.

fut désignée par l'abbé Migne comme « l'hydre de Lerne », tant les propositions divergentes se substituèrent les unes aux autres. « Quelle perte de talents, de temps et d'érudition la vérité n'a-t-elle pas à déplorer en retraçant l'histoire de cette mémorable controverse ! », voici les conclusions tirées par Migne à propos de cette polémique qui laisse transparaître les difficultés que l'archéologie connut pour se dresser en véritable science[52].

I. A. 2. Des « antiquités » à l'iconographie : la collaboration d'Alphonse Le Touzé de Longuemar (1803-1881) et de Xavier Barbier de Montault (1830-1901)

La fascination pour l'Antiquité favorisa un certain attrait pour le passé médiéval redécouvert au cours du même siècle et avec lequel il fut confondu dans un même imaginaire autour des ruines et autres « antiquités ». Alphonse Le Touzé de Longuemar (1803-1881), officier, archéologue et géologue français s'intéressa aux figurations du Zodiaque en collaborant avec Xavier Barbier de Montault (1830-1901), ecclésiastique et archéologue français[53]. Alphonse de Longuemar se spécialisa dans une approche géologique mais il produisit également plusieurs études sur des monuments du Poitou, sur leur histoire, leur architecture et leur décor. Xavier Barbier de Montault se passionna quant à lui pour l'Antiquité, les décors et architectures d'églises, le mobilier ecclésiastique, les églises romaines et fut prélat de la maison du Pape[54]. Il produisit un grand nombre de travaux en marge de son activité ecclésiastique et alimenta grandement les collections du musée diocésain d'Angers qu'il dirigea. Ses séjours romains et ses rencontres dans le domaine de l'archéologie furent décisifs dans sa production de travaux ayant trait à l'archéologie chrétienne. Néanmoins, malgré la quantité de travaux qu'il fournit, il eut peine à obtenir la reconnaissance de ses pairs et à obtenir les postes et financements qu'il convoitait, notamment en raison de ses opinions en tant que membre du clergé défendant le régime républicain. Cette position intermédiaire et ambivalente suscita la méfiance à la fois du clergé et du monde politique. Dom Henri Leclercq (1869-1945) dressa d'ailleurs de lui un portrait très ironique[55]. Il faut néanmoins souligner le rôle joué par le clergé au xix^{e} siècle en France dans la connaissance et reconnaissance de l'architecture et de

[52] Abbé J.-P. MIGNE, *Démonstrations évangéliques*, tome XV, Petit-Montrouge, 1843, « Discours IV sur l'histoire primitive », p. 278.
[53] X. BARBIER DE MONTAULT et A. DE LONGUEMAR, « Examen des zodiaques et des travaux correspondants aux mois de l'année, représentés dans les églises des XII^{e} et XIII^{e} siècles », in *BM*, 23, 1857, p. 269-275.
[54] À propos de la personnalité et du parcours de ce personnage, voir B. NEVEU, « Entre archéologie et romanité : Mgr Xavier Barbier de Montault (1830-1901) », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2005, tome 163, p. 241-264. Une grande partie de ses travaux fut publiée dans *Œuvres complètes de Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la Maison de Sa Sainteté*, Poitiers, Blais et Roy, 1889-1902, 6 tomes en 16 volumes.
[55] H. LECLERCQ (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. XI/2, Paris, Letouzé et Ané, 1934, col. 2545-2546.

l'art médiéval, puisque les cours d'archéologie chrétienne et d'art religieux réalisés dans le cadre des séminaires foisonnaient[56].

L'une des questions archéologiques inscrites par Arcisse de Caumont au programme du Congrès des délégués des sociétés savantes en 1857 fut « L'examen des zodiaques et des travaux correspondant aux mois de l'année, représentés dans les églises des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles, indique-t-il des changements dans l'époque des récoltes, des semailles, etc., etc. ?[57] Quelles données peut-on tirer de ces représentations et de quelques autres pour l'histoire des pratiques agricoles ? »[58]. A. de Longuemar et X. Barbier de Montault ont ainsi rendu une note à ce sujet qui porte plus particulièrement sur les exemples de leur région, à savoir le Poitou. Ils établissent un certain nombre de remarques portant sur les façades des églises de Civray, « Aunay » (Aulnay), de Saint-Pompain, des peintures murales de Saint-Savin, ainsi que celles de la chapelle de Clairvaux et évoquent les cycles de Notre-Dame de Paris, Saint-Denis et Vézelay. Ils soulignent des erreurs dans l'ordre des signes et des mois, qu'ils imputent notamment aux « réparateurs »[59] et remarquent que le sens de déroulement des cycles peut aussi bien être horaire qu'antihoraire de même que le début de l'année ne présente pas non plus de constance. Cette variabilité du mois débutant l'année est mise sur le compte du « peu de soin des décorateurs »[60]. Après ces remarques préliminaires, ils viennent à réfléchir sur l'association des signes du Zodiaque avec les travaux des mois dont ils évoquent les origines romaines. Les deux érudits proposent un tableau récapitulant pour les cycles de Civray, d'Aulnay, de Clairvaux et de Vézelay les scènes associées à chaque mois. De fait, l'un des buts de cette étude est d'observer les concordances entre les travaux agricoles et les mois mais aussi d'observer la pérennité de ce calendrier agricole. Les deux érudits concluent ces réflexions par l'idée que les activités agricoles illustrées dans ces « zodiaques » sont inspirées des usages alors en cours qui ont perduré en grande partie jusqu'à leur époque. Ils terminent en précisant que ces scènes ne permettent pas dans tous les cas de juger d' « une modification dans les saisons depuis l'époque romane jusqu'à nos jours »[61].

Nous soulignerons dans cette note l'usage du terme « zodiaque » pour désigner l'ensemble du cycle, mois et signes zodiacaux réunis, voire parfois pour indiquer un cycle ne

[56] X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*
[57] Arcisse de Caumont évoque lui-même le thème du zodiaque de manière succincte dans son *Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au moyen âge*, vol. 1, Caen/Paris/Rouen, 1836, p. 103. Il présentera également quelques observations à propos de la colonne de Souvigny dans plusieurs publications.
[58] X. BARBIER DE MONTAULT, A. DE LONGUEMAR, « Examen des zodiaques et des travaux correspondant aux mois de l'année, représentés dans les églises des XII^e^ et XIII^e^ siècles », *op.cit.*
[59] *Ibid*., p. 269.
[60] *Ibid.*, p. 275.
[61] *Ibid.*

comportant que les mois. C'est notamment le cas pour Saint-Ursin de Bourges qui se voit qualifié de « zodiaque historié » alors qu'il ne comporte que les Occupations des mois. Il s'agit d'une erreur terminologique récurrente dans l'historiographie autour du Zodiaque et des Occupations des mois comme nous l'avons déjà souligné. Il semblerait que le rôle du Zodiaque comme repère dans les méditations mensuelles propres à certaines pratiques dévotionnelles fondées sur la contemplation au XVII^e^ siècle ait perduré au siècle suivant en influençant la terminologie employée. En effet, le succès du « zodiaque spirituel » au XVII^e^ siècle montre l'emploi de l'appellation « zodiaque » pour désigner des livres dévotionnels usant des rapports entre microcosme et macrocosme comme support à la méditation[62]. Élément d'une littérature emblématique chère aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles et servant de support à une méditation contemplative, le Zodiaque cristallisa les thèmes cosmologiques utilisés et il fut ainsi retenu comme emblème d'une certaine harmonie du monde visée par cette méditation[63]. Dès lors, cette appellation générale de Zodiaque a pu perdurer dans les siècles suivants pour désigner les cycles à dimension cosmologique alliant ou non les signes zodiacaux aux Occupations des mois.

La note de Longuemar et Barbier de Montault fut complétée par un mémoire rédigé par ce dernier et publié dans le *Bulletin Monumental* de la même année[64]. Cependant, ce mémoire est beaucoup moins fourni qu'annoncé, ceci par manque de temps selon les dires de l'auteur. Il commence ainsi cette petite étude :

> *Le moyen-âge a très-fréquemment reproduit les signes du zodiaque et les travaux correspondant à chaque mois de l'année. Il les a sculptés au portail des églises, peint aux verrières et sur le vélin des manuscrits, afin de faire accepter le travail comme venant de Dieu et méritoire à ses yeux ; tel est le sens allégorique et pratique qu'au XII^e^ siècle l'abbé Rupert attachait à ces sortes de représentations. « Quas (ces figures du zodiaque et des mois de l'année), cum observet rusticana plebecula, magis ad serveindum Deo religiosa considerat Ecclesia. » Rupert, De Trinitate, C. XLV.*

Au seuil de ce texte, il précise également que d'un point méthodologique les représentations du Zodiaque devraient être étudiées en fonction des différents médiums

---

[62] À ce sujet, voir notamment J. LOACH, « Le jardin céleste de Racconigi : la conception et l'usage d'un jardin d'apparence laïque de la Contre-Réforme », in P. CHONÉ, B. GAULARD, *Flore au Paradis : emblématique et vie religieuse aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, [actes du colloque annuel du Laboratoire de recherches sur l'emblème de l'Université de Dijon, 4-5 novembre 2002, Dijon], Glasgow, University of Glasgow, 2004 (Glasgow emblem studies 9), p. 37-50, en part. p. 43-44.

[63] À ce sujet, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2008 (Des Travaux) ; R. DEKONINCK, « Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVI^e^-xviie siècles », in *Perspective* [En ligne], 3, 2009, mis en ligne le 08 juin 2013, consulté le 02 juin 2015. URL : http://perspective.revues.org/1316/

[64] X. BARBIER DE MONTAULT, « Sur la représentation des zodiaques », art. cit., p. 488-500.

concernés, à savoir la sculpture, la peinture sur verre, « la peinture sur vélin », « la peinture en émail », la gravure, la tapisserie et les textes. Or dans cette publication, il aborde seulement des manuscrits, au nombre de onze et réalisés entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècle. L'abbé se contente d'énumérer les activités illustrées pour chaque mois en évoquant ici et là les signes du Zodiaque qui les accompagnent quand ils sont dignes d'intérêt à ses yeux, semble-t-il. Il ponctue ces descriptions de quelques remarques sur les raisons d'être de tel ou tel détail et conclue ce mémoire lui servant à examiner « l'histoire des pratiques agricoles, du xiii^e^ au xv^e^ siècle » par des observations de type météorologique et généralise les activités agricoles propres à chaque mois en fonction des températures et des phases de la nature. Des remarques naïves gâchent l'intérêt initial d'une telle démarche Sa conclusion à propos du mois de Janvier illustre bien l'ensemble de cette enquête qui semble peu aboutie avec « En janvier, il fait froid. On ne sort pas de chez soi et l'on s'attable gaiement auprès d'un bon feu[65]».

Les travaux de l'abbé furent répertoriés dans un recueil établi par son disciple l'abbé Etienne Girou et intitulé *Monseigneur Xavier-Marie-Joseph Barbier de Montault, bio-bibliographie*[66]. La bibliographie qui est présentée dans cette étude occupe plus de deux-cent cinquante pages. Ce personnage à l'écriture prolifique s'intéressa à des sujets très variés dans un environnement aussi bien français qu'italien. Il se passionna pour les thèmes iconographiques et notamment celui du Zodiaque et témoigne ainsi de l'engouement progressif au xix^e^ siècle pour l'iconographie et plus précisément l'iconographie chrétienne dont le développement se confond avec l'essor de l'archéologie[67]. Son *Traité d'iconographie chrétienne* propose un *Livre deuxième* consacré au Temps dans lequel le deuxième chapitre est consacré au Zodiaque, suivi par des chapitres consacrés aux Mois, puis à d'autres unités temporelles[68]. Un autre livre porte sur la nature et manifeste une certaine prédilection de l'auteur pour les astres et les rapports entre la sphère terrestre et la sphère céleste[69]. Sa démarche de classement des thèmes iconographiques est louable et révèle une certaine érudition, laquelle ne peut être mise en doute malgré les nombreuses critiques dont il fit l'objet.

---

[65] *Ibid*., p. 499.
[66] E. GIROU, *Monseigneur Xavier-Marie-Joseph Barbier de Montault, bio-bibliographie*, Angers, J. Siraudeau, 1910.
[67] À ce sujet, voir C. DENOEL, « La naissance de l'iconographie religieuse au XIX^e^ siècle. Le milieu des archéologues et des sociétés savantes », in *Bulletin archéologique du CTHS*, 31-32, 2005, p. 195-205.
[68] X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, planches d'Henri Nodet, Tome 1, Paris, 1898.
[69] On peut noter que les autres livres portent sur des sujets similaires, notamment sur *L'Homme* et sur *Les Vertus et les Vices*. Voir *ibid*.

I. A. 3. Le Zodiaque dans le Dictionnaire raisonné de Viollet-le-Duc

Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) consacra une notice au « zodiaque » dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xi^e^ au xvi^e^ siècle* dans le tome ix paru en 1868[70]. Cette notice témoigne de l'intérêt porté à ce thème dans les décors des églises médiévales. Après un rapide rappel de la définition du Zodiaque d'un point de vue astronomique, il énonce que « Ces figures correspondant aux mois de l'année sont souvent représentées sur nos monuments du moyen âge, et en regard sont figurés les travaux ou occupations de l'homme pendant chacun de ces mois.[71] ». Il précise que ce thème est présent dans la décoration ecclésiale monumentale dès le xi^e^ siècle sans donner d'exemple mais en notant sa localisation sur l'archivolte des portails. « Nos grandes cathédrales des XII^e^ et XIII^e^ siècles sont toutes pourvues de ces signes, sculptés toujours d'une manière très-apparente.[72] » Viollet-le-Duc semble conclure, pour l'avoir rencontré sur plusieurs édifices des XII^e^ et XIII^e^ siècles, que le thème est somme toute assez courant. De la même manière, il indique un peu plus loin que « Des zodiaques sont fréquemment figurés en peinture, sur les vitraux des roses de nos grandes églises des XII^e^ et XIII^e^ siècle[73] » alors que cette idée est à relativiser. Sa notice évoque aussi les exemples de Vézelay, Saint-Denis et Notre-Dame de Paris. Une fois de plus, on peut constater l'emploi du terme « zodiaque » pour désigner l'ensemble du cycle comportant les scènes des Occupations des mois et les signes du Zodiaque mais aussi pour désigner le cycle des mois uniquement. En effet, il signale le cycle des mois du portail droit de Saint-Denis de cette manière « Dans ce zodiaque, le médaillon qui correspond au premier mois de l'année représente un homme à deux têtes, l'une vieille, l'autre jeune.[74] » Or, si le Zodiaque est bien présent à Saint-Denis, il est sculpté sur le portail gauche et non pas sur le portail droit qui est quant à lui orné des Occupations des mois. Un peu plus loin, cette confusion terminologique s'accentue lorsqu'il évoque la présence du Zodiaque dans les mosaïques de pavement :

> *Des zodiaques étaient également représentés sur des pavages. L'église Saint-Bertin de Saint-Omer, celle de l'abbaye de Saint-Denis, celle de l'abbaye de Westminster, possédaient et possèdent encore en partie des zodiaques en mosaïques ou en incrustations de mastics de couleur dans des dalles gravées. Quelquefois ce sont seulement les travaux ou représentations*

[70] E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tome IX, Paris, 1868, p. 551-552. Il avait d'ailleurs déjà évoqué plusieurs décors de pavement avec les Occupations des Mois et/ou les signes du Zodiaque dans le tome V de son encyclopédie. Voir *Id.*, *s. v.* « Dallages », in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tome V, Paris, 1856, p. 9-19.
[71] E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tome IX, op. cit., p. 551-552.
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*

des occupations de l'année (comme à la chapelle de Saint-Firmin, à Saint-Denis) qui remplacent les signes.

Ce passage montre une fois de plus l'ambiguïté de l'appellation « zodiaque ». Celle-ci est employée par Viollet-le-Duc, tout comme par d'autres auteurs, pour désigner un cycle réunissant les signes du Zodiaque et les scènes des mois aussi bien qu'un cycle comportant les Occupations des mois seules sans pour autant que la dénomination du thème ni son contenu ne soient clairement définis dans leur esprit. Or cette ambiguïté terminologique va perdurer bien après Viollet-le-Duc qui ne fait que réutiliser ces dénominations[75]. Par ailleurs, l'auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* note la présence de scènes non agricoles dans le cycle des mois qu'il désigne comme « des plaisirs », telles des activités mettant en scène des nobles, figurant des banquets ou bien encore montrant des personnages se chauffant devant l'âtre en hiver[76]. Il termine sa notice par quelques commentaires à propos du mois commençant le cycle et par extension l'année ainsi qu'à propos des erreurs dans l'ordre des mois et signes, des interversions qu'il impute aux « ouvriers ».

I. B. À la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles : Émile Mâle et Franz Cumont

I. B. 1. Émile Mâle (1862-1954)

On ne répétera jamais assez combien les travaux d'Émile Mâle furent décisifs dans la construction de l'histoire de l'art comme discipline[77]. Les contributions à la table ronde organisée en 2002 à son sujet dans le cadre de l'École qu'il dirigea entre 1923-1937 reflètent aussi bien le creuset franco-italien de ses recherches que la place historiographique fondamentale qu'il occupe dans la discipline en question[78]. Après avoir soutenu sa thèse en 1898 sur *L'art religieux du xiii^e^ siècle en France*, laquelle fut suivie d'une thèse complémentaire en latin sur les *Sibylles dans l'art de la Renaissance* en 1899[79], Émile Mâle entreprit une vaste approche de l'art religieux en France sous la forme de plusieurs synthèses

[75] On peut d'ailleurs se demander au vu de l'ampleur prise par la controverse des représentations zodiacales égyptiennes, si l'usage courant de l'appellation « zodiaque » n'a pas été influencé par celle-ci.
[76] Cependant, il précise que ces scènes « des plaisirs » concernent des édifices civils alors que l'on trouve celles-ci également dans un contexte ecclésial.
[77] Parmi les nombreuses notices à son sujet, voir notamment X. BARRAL I ALTET, *s. v.* « Émile Mâle », in *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 524-526.
[78] *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* [actes de la table ronde, Rome, ÉFR, 17-18 juin 2002], Rome, ÉFR, 2005 (Coll. EFR 345).
[79] É. MALE, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, thèse complémentaire, Paris, Leroux, 1899. À propos de cette étude, voir G. GIUSTINIANI, « Gli esordi critici di Emile Mâle : la tesi in latino sulle sibille », in *MÉFR - Moyen Âge* [En ligne], 125-2, 2013, mis en ligne le 06 mars 2014, consulté le 15 juin 2015. URL : http://mefrm.revues.org/1527

plusieurs fois rééditées[80]. Cet homme aux origines modestes prit « la résolution de consacrer [sa] vie à l'histoire de l'art » en découvrant les fresques d'Andrea di Bonaiuto dans la chapelle des Espagnols de l'église Santa Maria Novella de Florence (1366-1368) à l'automne 1886, s'émerveillant devant la traduction visuelle de la pensée organisatrice et classificatrice médiévale[81]. D'ailleurs, il n'est pas anodin que les premiers mots de son ouvrage clé *L'art religieux du xiii^e siècle en France* soient « Le Moyen Âge eut la passion de l'ordre ». Synthétisant l'art médiéval sous toutes ses formes, Émile Mâle afficha un goût certain pour les personnifications qui avait donné naissance à son premier article sur « Les Arts libéraux dans la statuaire au Moyen Âge »[82]. De la même manière qu'il classa les différents produits de l'art religieux médiéval depuis ses origines jusqu'au xvii^e siècle, Émile Mâle défendit l'idée d'une iconographie ordonnée, laissant transparaître la pensée scientifique médiévale. Père de l'iconographie historique[83], il contribua à fonder les bases d'une histoire de l'art rigoureuse dépassant la forme pour retrouver la pensée qui l'avait fait surgir, selon son idée qu'« au Moyen Âge, toute forme est le vêtement d'une pensée[84]». Après l'émerveillement des fresques d'Andrea di Bonaiuto, c'est la lecture de *l'Iconographie chrétienne* d'Adolphe Napoléon Didron (1806-1867) qui allait focaliser l'attention d'Émile Mâle sur les encyclopédies médiévales et sur leur ambivalence à la fois dogmatique et scientifique[85].

C'est d'ailleurs l'encyclopédie de Vincent de Beauvais (1190-1284), le *Speculum majus* qui va lui servir de trame pour la construction de sa première synthèse sur le xiii^e siècle. Or, le chapitre ix de son volume sur *L'art religieux du xii^e siècle*, paru vingt-quatre ans après le volume qu'il aurait dû précéder selon une logique chronologique, est consacré aux « Tendances

---

[80] Voici pour rappel ses quatre principales publications : *L'Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898, 8ème rééd. 1987 ; *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1902, 7ème rééd. 1995 ; *L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 1922, 8ème rééd. 1998 ; *L'Art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie. France. Espagne. Flandres*, Paris, A. Colin, 1932, 3ème rééd. 1972.

[81] Cité par André Vauchez dans son introduction à *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* [actes de la table ronde, Rome, ÉFR, 17-18 juin 2002], Rome, ÉFR, 2005 (Coll. EFR 345), p. 4, extrait de É. MÂLE, *Vocation italienne*, Paris, 1950. On trouvera également la mention de ce souvenir dans *Id., Souvenirs et correspondances de jeunesse. Bourbonnais. Forez. École Normale Supérieure*. *Voyages*, éd. par M. KUNTZ, A. PAILLET, G. ÉMILE-MALE, Nonette, Créer, 2001, p. 173.

[82] É. MALE, « Les Arts libéraux dans la statuaire du Moyen Âge », in *Revue archéologique*, janvier-juin 1891, XVII, p. 334-346.

[83] D. RUSSO, « Émile Mâle, l'art dans l'histoire », in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre, op. cit.,* p. 253-271 ; *Id.*, « Émile Mâle (1862-1954) : l'invention de l'iconographie historique », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148^e année, N° 4, 2004. p. 1641-1650.

[84] É. MALE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, op. cit.,* p. 3.

[85] A.-N. DIDRON, *Iconographie chrétienne : histoire de Dieu*, Paris, Imprimerie royale, 1843. Au sujet de l'impact de cet ouvrage sur Mâle, voir F. CALLU, « Culture et écriture d'Émile Mâle », in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre, op. cit.,* p. 288-300.

encyclopédiques de l'art. Le monde et la nature »[86]. Ce chapitre vise à étudier la conception de l'univers ainsi que la pensée géographique de ce siècle, en prenant soin de montrer les influences antiques et orientales sur l'iconographie. Cette section revient ainsi sur l'un des leitmotivs de son auteur. Son intérêt pour la pensée encyclopédique médiévale, ses origines et développements tout autant que sa méthode retiennent notre attention. Il accorda quelque attention au Zodiaque en marge de l'étude de nombreuses personnifications. Par ses convictions catholiques, il s'est somme toute peu attardé sur les figures animales et monstrueuses de même que sur les images subversives[87]. Ceci pourrait expliquer qu'il ait si peu pris en compte les signes zodiacaux malgré son intérêt pour les « tendances encyclopédiques » de ces siècles. Pour en revenir à ce chapitre éponyme, on notera qu'il aborde dans celui-ci l'iconographie de la mosaïque perdue de Saint-Rémi de Reims, les chapiteaux du rond-point du chœur de Cluny III, la colonne de Souvigny, ou bien encore le portail central de la nef de Vézelay, le tout ayant pour point de départ l'évocation du thème de l'harmonie du monde. Quand Émile Mâle observe ces exemples dans lesquels les représentations d'animaux et autres peuples merveilleux sont légion, il prend soin de préciser que ces « êtres monstrueux […] ne sont pas nés, comme on pourrait le croire, de la fantaisie des hommes du xii^{e} siècle, mais de l'imagination ou de la crédulité des anciens » pour lesquels le Moyen Âge vouait « une telle vénération […] qu'il n'a pas voulu mettre en doute une seule de leurs paroles » et que « c'est avec respect qu'il a transcrit leurs erreurs et qu'il les a consacrées par l'art »[88]. Ainsi, l'auteur semble privilégier un Moyen Âge héritier et admiratif de l'Antiquité dont il a repris certaines « fables » sans pour autant leur accorder un quelconque crédit selon lui[89]. D'autre part, Mâle évoque le Zodiaque à propos du décor des archivoltes de l'Ouest. Il souligne la récurrence des images de la Psychomachie et de la parabole des Vierges sages et des Vierges Folles associées aux Vieillards de l'Apocalypse et aux Anges portant l'Agneau et accompagnées bien souvent du calendrier, soit les travaux des mois et les signes du Zodiaque[90]. Au centre, le Christ ouvre « les portes du ciel » comme c'est le cas par exemple à Saint-Pierre d'Aulnay qu'il mentionne. Ces archivoltes de l'Ouest sont commentées par Mâle pour leurs rapports respectifs et quant à leur répartition géographique afin de cerner le point de départ de cette iconographie ainsi que la pensée initiale qui a pu régir la réunion de ces figures. Insistant sur la valeur des vertus et du travail, il montre que ces

[86] É. MALE, *L'Art religieux du XII^{e} siècle en France…, op. cit*.
[87] *Cf.* L. PRESSOUYRE, « Émile Mâle : leçon d'une rétrospection », in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre, op. cit.,* p. 301-315, p. 304.
[88] É. MALE, *L'Art religieux du XII^{e} siècle en France, op. cit.*, p. 322.
[89] L'auteur emploie d'ailleurs à de nombreuses reprises ce terme « fable » pour situer certaines images dans la sphère de l'imagination antique semble-t-il.
[90] É. MALE, *L'Art religieux du XII^{e} siècle en France, op. cit.*, p. 439.

archivoltes se rapportent au Jugement Dernier. « Ainsi les portails de l'Ouest, d'une archivolte à l'autre, nous invitent à nous élever du travail à la vertu, et de la vertu à l'amour.[91] » Mâle résume par ces mots le rôle de ces archivoltes dans lesquelles il interprète les Occupations des mois comme la figuration d'une « lutte contre la nature » mais aussi d'une lutte intérieure de l'homme, « la vie n'étant qu'une Psychomachie, une bataille qui se livre dans l'âme »[92]. Il se concentre ainsi sur la valeur du travail des scènes mensuelles que le Christ central récompense alors qu'il punit les égarements de l'âme. Les signes zodiacaux sont presque ignorés dans l'approche de ces cycles d'images formant un tout relatif à l'Apocalypse.

De fait, dans son ouvrage consacré au XIII[e] siècle inaugurant ces synthèses sur l'iconographie médiévale, Mâle insistait déjà sur les occupations – ou plutôt les travaux des mois selon son point de vue – au détriment des signes du Zodiaque. Au sein de ce volume, le Livre II intitulé *Le Miroir de la Science* fait la part belle au travail ainsi qu'au calendrier. Il faut remarquer que ce dernier est évoqué en omettant de définir clairement son contenu. Mâle insiste sur le fait que les signes du Zodiaque décoraient souvent les pavés des églises romanes mais sans faire de distinction claire entre les différentes images composant le cycle du calendrier[93]. Il admire le « réalisme » des scènes rustiques de ces derniers, ce qui influencera les études postérieures. Il n'aborde les signes du Zodiaque que pour fustiger Charles-François Dupuis et ses théories quant à une survivance du mithriacisme que sa ferveur catholique ne saurait accepter[94]. Pour Mâle, les « signes des mois » sont davantage un rappel de la course du soleil en relation avec les activités agricoles et il s'étonne de la variabilité du signe ouvrant le calendrier qu'il tente d'expliquer de plusieurs manières[95]. Passant en revue les activités représentées le plus souvent pour chaque mois en se basant sur quelques exemples notoires tels que ceux de Chartres, Notre-Dame de Paris ou bien encore Amiens et de quelques enluminures de manuscrit, il conserve son ton patriotique en s'émerveillant devant cette « vieille France », le tout sans accorder véritablement d'attention aux signes zodiacaux qui jouxtent les figures mensuelles[96]. Toujours est-il qu'il utilise fréquemment l'expression « zodiaque » pour désigner ces cycles du calendrier alors même qu'il n'accorde guère de considération à ces figures[97].

[91] *Ibid.*, p. 441.
[92] *Loc. cit.*
[93] É. MALE, *L'Art religieux du XIII[e] siècle en France, op. cit.*, p. 86.
[94] *Ibid.*, p. 87 ; nous avons déjà évoqué C.-F. Dupuis, cf. *supra*.
[95] *Ibid.*, p. 88.
[96] *Ibid.*, p. 90-92.
[97] Cf. *supr*a.

I. B. 2. Franz Cumont (1868-1947) : l'astrologie comme « transition » entre les croyances antiques et le christianisme.

Une autre figure, cette fois-ci pour le versant antique, doit être abordée. Les travaux du philologue et historien des religions et des sciences, Franz Cumont (1868-1947) furent déterminants pour l'approche de l'astrologie antique. À la suite de sa publication de *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*[98], Corinne Bonnet a entrepris de replacer cet historien au sein du « grand atelier de la science » dans la vague de l'*Altertumswissenschaft* se déployant en Allemagne à la charnière entre le xix[e] et le xx[e] siècle[99]. Cumont fut influencé par la démarche encyclopédique des historiens allemands qu'il fréquenta, dont l'un de ses maîtres Hermann Usener (1834-1905). Cette démarche encyclopédique permit sans doute à cet érudit précoce d'avoir une certaine ouverture d'esprit et une approche croisée des religions[100]. S'efforçant de comprendre la fin du « paganisme » au profit du christianisme, il s'intéressa au développement des « religions orientales » comme pivots entre Orient et Occident mais aussi en quelque sorte entre polythéisme et monothéisme[101]. Cumont ne fit pas l'unanimité par sa prise de position quant à l'histoire des religions comme en témoigne « l'affaire de Gand » en 1910 qui le contraint à démissionner de l'université de Gand[102]. Il résida ensuite essentiellement entre Rome, Paris et la Belgique et fréquenta le palais Farnèse notamment au moment de la direction de l'École

---

[98] F. CUMONT, *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, éd. par C. BONNET, Bruxelles – Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1997 (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 35).

[99] C. BONNET, *Le « grand atelier de la science ». Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft. Héritages et émancipation. Des études à la première guerre mondiale (1888-1923)*, Brepols, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles - Rome, 2005, 2 vol. Les travaux de Corinne Bonnet sur Franz Cumont s'accompagnent d'une entreprise de réédition progressive des ouvrages phares de celui-ci, à commencer par Les religions orientales dans le paganisme romain, ouvrage issu des conférences données au Collège de France en 1905 : F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, C. BONNET, F. VAN HAEPEREN (éd.), Turin, Aragno, 2006, (Bibliotheca Cumontiana. Scripta Maiora, 1). Voir aussi C. BONNET, V. PIRENNE-DELFORGE, D. PRAET, *Les religions orientales dans le monde grec et romain, 100 ans après Cumont, 1906-2006* [actes du colloque, Rome, novembre 2006], Bruxelles – Rome, Belgisch Historisch Instituut te Rome, 2009.

[100] Pour sa biographie et notamment sa formation, voir notamment F. CUMONT, *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, éd. par C. BONNET, *op. cit.*

[101] À propos de son concept de « religions orientales », voir notamment C. BONNET, V. PIRENNE-DELFORGE, D. PRAET, *Les religions orientales dans le monde grec et romain, 100 ans après Cumont, 1906-2006*, *op. cit.*

[102] Pour la biographie de F. Cumont et les détails de cette affaire, voir F. CUMONT, *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, éd. par C. BONNET, *op. cit.* ; au sujet du contexte belge quant à l'histoire des religions, voir aussi D. PRAET, « Le problème de l'astrologie » dans le contexte idéologique de l'affaire Cumont : les relations entre religion et sciences dans l'Antiquité et dans les universités d'État belges », in F. CUMONT, *Astrologie*, D. PRAET, B. BAKHOUCHE (éd.), Rome – Turin – Turnhout, Academia Belgica, Belgisch Historisch Instituut, Aragno/Brepols, 2015, p. XLIII–LVII (Biblioetheca Cumontania, Scripta Minora IV).

française de Rome par Émile Mâle[103]. Par l'intermédiaire de son attrait pour Mithra, il fut amené à s'intéresser aux conceptions astrales et par là même à l'astrologie antique. Ainsi, les travaux de Franz Cumont offrirent un nouveau regard sur l'astrologie en la replaçant dans un réseau d'interférences culturelles, idéologiques et religieuses. D'autres auteurs tels qu'Auguste Bouché-Leclercq (1842-1923) et Franz Boll (1857-1924) avec qui il échangea, participèrent à ce renouvellement de l'approche de l'astrologie[104]. Les écrits de Cumont présentent l'intérêt de placer l'astrologie en regard de la floraison de nouvelles croyances à la fin de l'Antiquité. Il chercha en effet à démontrer que l'astrologie servit de « transition[105] » entre le « paganisme », les croyances antiques en général, le judaïsme et le christianisme. Cumont montra ainsi que l'astrologie fut au cœur de la transformation des croyances. Il désigne d'ailleurs l'astrologie dans l'un de ses ouvrages comme « la première théologie scientifique[106] ». Cumont mit en évidence le concept d'éternité associé à la divinité ainsi que le rôle central des allégories liées au soleil, aux astres, au Zodiaque, etc., comme autant d'attributs de cette éternité. Or, en soulignant la mise en valeur de l'éternité de l'empereur dans l'un de ses articles, Cumont présenta l'un des vecteurs essentiels du développement de l'iconographie des cieux qui cristallisent ce concept[107]. Le culte de *Sol Invictus* que le savant belge étudia et qui fit l'objet d'un engouement progressif au III^e^ siècle de notre ère reflète le croisement de plusieurs traditions réappropriées judicieusement[108]. Ainsi, Cumont montre comment le soleil, les astres et l'éternité furent privilégiés par plusieurs croyances et religions de la fin de l'Antiquité et facilitèrent l'avènement du christianisme. Cet auteur a tant écrit sur ce qui rapporte de près ou de loin à l'astrologie qu'il serait difficile de citer l'ensemble de la bibliographie concernée. Cumont s'est même intéressé à l'une des illustrations du manuscrit des *Très Riches Heures* du duc de Berry et par là même à la survivance de l'astrologie entre Antiquité et Moyen Âge dans

[103] Au sujet des témoignages épistolaires des rapports entre ces deux hommes, voir C. BONNET, « Franz Cumont et Émile Mâle. Le milieu autour de l'École française de Rome dans les années 1920-1930 », in *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* [actes de la table ronde, Rome, ÉFR, 17-18 juin 2002], Rome, ÉFR, 2005 (Coll. EFR 345), p. 113-129.

[104] A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque*, *op. cit.* ; F. BOLL, *Sternglaube und Sterndeutung : die Geschichte und das Wesen der Astrologien*, avec la collaboration de C. BEZOLD, Leipzig, Teubner, 1918. Pour les rapports entre A. Bouché-Leclercq et F. Cumont, cf. *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, éd. par C. BONNET, *op. cit.*, p. 124-126.

[105] F. CUMONT, *Astrologie et religion chez les Grecs et les Romains*, éd. I. TASSIGNON, Rome -Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2000 (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 37), p. 161. Cet ouvrage a été édité par I. Tassignon d'après les archives de l'auteur et les textes des conférences données à partir de 1911 à Uppsala.

[106] *Ibid.*, p. 92.

[107] Au sujet de l'éternité de l'empereur, voir F. CUMONT, « L'éternité des empereurs romains », in *Revue d'Histoire et de Littérature Religieuses*, 1, 1896, p. 435-452.

[108] Cf. F. CUMONT, *Lux Perpetua*, Paris, P. Geutner, 1949, « Sol Invictus », p. 292 et suiv.

un article publié en 1916[109]. Cet article témoigne de son intérêt pour les manuscrits relatifs à l'astrologie qu'il entreprit de cataloguer avec plusieurs collaborateurs dont Franz Boll et Wilhelm Kroll (1869-1939)[110]. F. Cumont participa également à la rédaction de notices pour le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, avec notamment une notice relative au Zodiaque sur laquelle nous reviendrons. Par ailleurs, Cumont souligna dans l'un de ses articles le lien entre l'astrologie et la géographie comme l'avait déjà signifié Auguste Bouché-Leclercq[111]. Les relations entre la terre et le ciel comme autant de repères entremêlés sont révélateurs du système de pensée complexe qui est sous-jacent au Zodiaque et en font bien plus que de simples figures astrologiques dans ce que Bouché-Leclercq a désigné comme une « chorographie zodiacale », autrement dit une association des signes du Zodiaque avec les parties du monde[112]. Cette géographie astrologique antique révèle une perception de l'espace particulière dans laquelle les signes du Zodiaque sont les nœuds d'un système de correspondances enchevêtrées.

I. C. Le calendrier, le Zodiaque et les Occupations des mois dans les dictionnaires et encyclopédies

Le calendrier, le Zodiaque et les Occupations des mois ont fait l'objet de multiples notices dans des dictionnaires et encyclopédies relatifs à l'Antiquité ainsi qu'à l'art médiéval, devenus incontournables. Sans être exhaustives, ces notices tissent des liens entre Antiquité et Moyen Âge et illustrent en particulier l'évolution de la perception du Zodiaque. Elles partagent avec le Zodiaque et les Occupations des mois une dimension encyclopédique particulièrement appropriée pour l'approche de ces thèmes. Les notices et autres articles que nous allons évoquer présentent l'intérêt d'illustrer le caractère complexe de ces thèmes souvent reliés à d'autres, mais ils sont aussi les mailles d'études plus approfondies devenues classiques sur ces sujets tout comme ils peuvent en découler. Nous aborderons ainsi de manière très générale l'indexation des thèmes iconographiques des Occupations des mois et du Zodiaque avant de nous plonger dans les études et corpus plus fournis auxquels ces diverses notices renvoient.

---

[109] *Très Riches Heures du duc de Berry*, Musée Condé, Chantilly, Ms. 65, f. 14v. Cf. *Id.*, *Astrologica*, in *Revue Archéologique*, 5e série, t. III, 1916, p. 1-22.

[110] Cf. *Id.* (*et al.*), *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1898-1953, 12 tomes en 20 volumes (préface de Franz Cumont datée du 13 août 1898).

[111] Cf. F. CUMONT, « La plus ancienne géographie astrologique », in *Klio*, IX, 1909, p. 263-273.

[112] Cf. A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque, op. cit.,* p. 328-347 ; *Id.*, « Chrorographie astrologique », in *Mélanges Graux, Recueil de travaux d'érudition classique*, Paris, Thorin, 1884, p. 341-351. À ce sujet, voir notamment G. DE CALLATAŸ, « Οἰκουμένη ὑπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », in *Geographia antica*, 18/19, 1999/2000, p. 25/70.

I. C. 1. Le Zodiaque dans les grandes encyclopédies sur l'Antiquité

Plusieurs grandes encyclopédies sur l'Antiquité furent fondées en Europe à la fin du XIX[e] siècle. Elles illustrent les conflits et compétitions qui firent rage dans le domaine des sciences de l'Antiquité entre la France et l'Allemagne tout particulièrement, avec en arrière-plan la guerre de 1870-1871[113]. Le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* fut ainsi fondé par Charles Daremberg (1817-1872) en 1877, et dirigé ensuite par Edmond Saglio (1828-1911) et Edmond Pottier (1855-1934)[114]. Les neuf volumes qui le composent furent publiés entre 1977 et 1919. Sur le versant allemand et en guise de riposte, c'est le projet de la *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft* initié en 1837 par August F. Pauly (1796-1845) qui est repris en 1894 sous la direction de Georg Wissowa (1859-1931) mais ne sera terminé qu'en 1978. Cette encyclopédie qui connut deux séries de quarante-neuf et dix-neuf volumes a également fait l'objet de *Suppléments* avant de renaître en 1996 avec la publication de *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. On notera que c'est dans la même vague que l'École Française de Rome vit le jour entre 1873 et 1875, initialement comme extension de l'École Française d'Athènes, fondée elle-même en 1846[115].

C'est sans surprise à Franz Cumont que fut confiée la rédaction de la notice « Zodiacus » dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* [116]. Il présente le Zodiaque comme « la poutre maîtresse de tout l'échafaudage astrologique »[117]. Cumont donne un aperçu des représentations antiques du Zodiaque, dressant ainsi les fondations des travaux ultérieurs et notamment des notices encyclopédiques qui lui succédèrent.

En ce qui concerne la *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft,* ce fut Hans Georg Gundel (1912-1999) qui rédigea la notice « Zodiakos »[118]. En effet, nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur les travaux de H. G. Gundel qui s'intéressa, dans le sillage de son père

---

[113] À propos de l'essor des sciences de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui à travers le projet d'une revue traitant de la réception de l'Antiquité, voir notamment P. PAYEN, « L'Antiquité après l'Antiquité : parcours et détours d'un projet éditorial », in *Anabases* [En ligne], 1, 2005, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 16 juin 2015. URL : http://anabases.revues.org/1245

[114] Au sujet de la fondation de ce dictionnaire, voir C. VALENTI, « " Daremberg et Saglio " ou " Saglio et Pottier " ? La difficile gestation d'un dictionnaire savant », in *Anabases* [En ligne], 4, 2006, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 16 juin 2015. URL : http://anabases.revues.org/2969

[115] Pour une synthèse sur l'histoire de l'institution de l'École française de Rome, voir notamment M. GRAS (dir.), *À l'École de toute l'Italie : pour une histoire de l'École française de Rome*, Rome, ÉFR, 2010 (Coll. EFR 431) ; *Id.*, O. PONCET, *Construire l'institution. L'École française de Rome, 1873-1895*, Rome, ÉFR, 2014 (Coll. EFR 486).

[116] F. CUMONT, *s. v.* « Zodiacus », in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, éd. Ch. DAREMBERG, E. SAGLIO, V, Paris, 1919, p. 1046-1062. Les volumes de cet ouvrage incontournable ont été numérisés par l'université Toulouse II Jean Jaurès < http://dagr.univ-tlse2.fr/>

[117] *Ibid.*, p. 1062.

[118] H. G. GUNDEL, *s. v.* « Zodiakos », in *Paulys Realencyclopädie (RE)*, X, München, 1972, col. 462-709.

Wilhelm Gundel (1880-1945) à l'astrologie antique[119]. Cette notice fit suite à une première au sujet similaire donnée pour l'*Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, menée dans le cadre de l'*Istituto della Enciclopedia Italiana* et publiée entre 1958 et 1985. La notice préparée par H. G. Gundel, « Zodiaco e costellazioni » fut publiée en 1966[120]. Gundel y annonce que le catalogue et la bibliographie seront plus précis dans l'article publié ultérieurement dans la *Realencyclopädie.* Pour ce qui concerne la notice de l'*Enciclopedia*, celle-ci est organisée en neuf sections. Dans la quatrième section, Gundel aborde les différents types de représentations figurées antiques du ciel, des astres et plus précisément du Zodiaque. Si cette notice est appelée à être approfondie et précisée par la notice de la *Realencyclopädie*, il reste que le style des deux textes est très différent, la version italienne étant plus fluide et visuelle, tandis que la version allemande au style sévère est d'une rigueur convenant parfaitement à cette encyclopédie relative aux sciences de l'Antiquité.

La notice de la *Realencyclopädie* donna lieu à un tiré-à-part paru en 1973 avec la collaboration de Robert Böker qui traita quant à lui de la sphère orientale[121]. Hans G. Gundel résume dans l'article de la *Realencyclopädie* les principaux points de la tradition gréco-romaine autour du Zodiaque en évoquant aussi bien la dimension astronomique et astrologique du sujet, que son contenu mythologique et sa place dans l'histoire des religions. Il rappelle les travaux antérieurs dont les notices rédigées notamment par son père Wilhelm sur chacun des signes au sein de la même encyclopédie. Le sujet est abordé selon quatorze points dont le deuxième est consacré à la terminologie employée pour désigner le Zodiaque. Cette approche de la terminologie est déterminante pour ses remarques sur l'organisation visuelle des images zodiacales. Il souligne la récurrence des termes *circulus*, *signifer* et *orbis*. Le point ou chapitre XIII de cette notice occupe presque la moitié de celle-ci, tel un véritable catalogue des représentations figurées du Zodiaque dans l'Antiquité. Il étoffe ainsi l'aperçu donné par Franz Cumont dans sa propre notice. De plus, cette notice, tirée ensuite à part, est une version plus rigoureuse et plus aboutie de la notice publiée quelques années avant pour l'*Enciclopedia*

[119] Cf. *infra*, dans ce chapitre, II. B. 1. a.
[120] H. G. GUNDEL, « Zodiaco e costellazioni », in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. VII, Roma, 1966, p. 1274-1283.
[121] H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Der Tierkreis in der antiken Literatur und Kunst. Mit einem Beitrag über den Tierkreis im Alten Orient von Robert Böker*, München, Alfred Druckenmüller, 1972. Voir le compte-rendu situant Gundel par rapport à Cumont, F. VAN WONTERGHEM, « Hans Georg Gundel, Zodiakos. Der Tierkreis in der antiken Literatur und Kunst. Mit einem Beitrag über den Tierkreis im Alten Orient von Robert Böker », in L'antiquité classique, 42-2, 1973, p. 679-680.

dell'Arte Antica[122]. La bibliographie qui l'accompagne est précieuse de même que les exemples qui émaillent le texte.

I. C. 2. Le Zodiaque et son iconographie entre Antiquité et Moyen Âge

Sur le versant italien, on peut notamment relever deux entreprises encyclopédiques se focalisant davantage sur l'art menées dans le cadre de l'*Istituto della Enciclopedia Italiana*. Les deux encyclopédies que nous allons évoquer présentent des notices riches et documentées, accompagnées d'illustrations et d'abondantes bibliographies. *L'Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale* fut publiée entre 1958 et 1985. La notice rédigée par Hans Georg Gundel, « Zodiaco e costellazioni » fut publiée en 1966 avant sa notice à propos du Zodiaque dans la *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*[123]. Gundel annonce d'ailleurs dans sa notice que le catalogue et la bibliographie seront plus précis dans l'article publié ultérieurement dans la *Realencyclopädie*[124]. Ces notices ont tissé la trame de l'un des ouvrages clés de Gundel sur le Zodiaque antique dont nous reparlerons plus loin[125]. Pour revenir à la notice de l'*Enciclopedia*, dans la quatrième section, Gundel aborde les différents types de représentations figurées antiques du ciel, des astres et plus précisément du Zodiaque. Comme nous l'avons indiqué, cette notice est appelée à être approfondie et précisée par la notice de la *Realencyclopädie*, même si ces deux notices restent complémentaires et constituent des approches différentes.

Quant à l'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*, celle-ci a été initiée et dirigée par Angiola Maria Romanini (1926-2002) après qu'elle ait fondée en 1983 la revue *Arte Medievale*[126]. Cette encyclopédie qui compte douze volumes a été publiée entre 1991 et 2002. L'article *Mesi* publié en 1997 a été rédigé par celui qui venait de soutenir une thèse à ce sujet, Manuel Antonio Castiñeiras[127]. Quant à l'article *Zodiaco* dans la même encyclopédie, c'est Mario Bussagli qui en a été chargé[128]. Si l'article sur les représentations mensuelles a profité des connaissances de son auteur et offre une riche bibliographie, l'article traitant des signes zodiacaux est moins approfondi d'un point de vue iconographique. En effet, M. Bussagli se concentre davantage sur

---

[122] H. G. GUNDEL, « Zodiaco e costellazioni », art. cit.
[123] Cf. H. G. GUNDEL, « Zodiaco e costellazioni », art. cit.
[124] Cf. H. G. GUNDEL, « Zodiakos », in *Paulys Realencyclopädie (RE)*, art. cit.
[125] *Id., Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmishe Bezüg und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mainz, P. von Zabern, 1992.
[126] Voir le compte-rendu de J. Baschet lors de la publication des premiers volumes, J. BASCHET, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Trecani, vol.1, *Aaland-Anima*, 1991 ; vol. 2, *Animali-Bacini*, 1991 ; vol. 3, *Backovo Buonamico Buffalmacco*, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1993, vol. 48, N° 6, P. 1622-1624.
[127] M. A. CASTIÑEIRAS, « Mesi », in *Enciclopedia del Arte Medievale*, Milan, vol. VIII, 1995, p. 330 ; *Id., El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejeria de Educacion y Cultura, 1996. Nous reviendrons sur cet ouvrage.
[128] M. BUSSAGLI, « Zodiaco », in *Enciclopedia del Arte Medievale*, Milan, vol. XI, p. 849-853.

la dimension astronomique et astrologique du Zodiaque en termes d'histoire des sciences. Il insiste notamment sur les relations entre microcosme et microcosme et aborde succinctement l'iconographie de ces principes. Si son approche s'ouvre à un large Orient, elle perd par ailleurs en précision de même que la bibliographie qui accompagne l'article reste succincte. Ainsi, l'article de M. A. Castiñeiras s'avère plus utile pour l'étude des représentations du Zodiaque au Moyen Âge par le biais des Occupations des mois.

Dans le *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, outil précieux publié en 2009, le terme Zodiaque renvoie à la notice « Calendrier agricole » élaborée par Robert A. Maxwell[129]. Le fait d'avoir accolé l'adjectif agricole au terme calendrier fausse l'appréhension et la définition de ce thème qui n'est pas exclusivement lié aux travaux des champs. Les informations quant aux origines antiques du thème et aux manuscrits carolingiens restent très vagues. L'auteur fait le lien à juste titre entre les manuscrits et les monuments sur lesquels il annonce que le thème se propage dès le xi^e^ siècle sans donner d'exemple précis de ces prémices et en donnant *a contrario* des exemples du xii^e^ siècle, cités pêle-mêle d'un point de vue chronologique. Maxwell occulte quasiment le thème du Zodiaque et ne revient d'ailleurs que sur l'iconographie des scènes mensuelles. Il réduit ainsi le thème complexe du calendrier aux tâches agricoles qui ont été étudiées par Perrine Mane à travers les cycles du calendrier notamment dans sa thèse qui est citée dans la bibliographie de la notice[130].

I. C. 3. Le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) : mythologie et imagerie de l'Antiquité

Dans le sillage des grandes encyclopédies relatives à l'Antiquité, on trouve le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) tel un lexique de l'imagerie des mythes antiques publié entre 1981 et 2009. Il s'est avéré être non seulement un outil utile pour l'étude de la mythologie gréco-romaine et de la culture caractérisant un très large espace méditerranéen mais aussi un outil pour l'étude des survivances antiques. Il fut fondé à l'initiative de Lilly Kahil (1926-2002), une helléniste qui, après avoir réalisé une thèse sur *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et documents figurés* publiée en 1955, désirait élargir son approche croisée des sources littéraires et visuelles relatives à la mythologie[131]. Ce lexique n'est pas unique dans son approche de la mythologie antique mais sa prise en compte de l'imagerie

[129] Cf. R. A. MAXWELL, *s. v.* « Calendrier agricole », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, éd. R. Laffont, 2009, p. 185-186.
[130] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles France-Italie, XIIe-XIIIe siècles*, préface de Jacques Le Goff, Paris, le Sycomore, 1983 (coll. Féodalisme).
[131] L. GHALI-KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et documents figurés,* Paris, E. de Boccard, 1955 (Travaux et mémoires de l'École française d'Athènes, X).

de cette dernière constitue son originalité[132]. On peut préciser que la fondatrice de ce *Lexikon* dirigea la thèse de Françoise Gury portant sur *Le Zodiaque gréco-romain*[133], à laquelle on doit la notice « Zodiacus »[134].

I. C. 4. Le Zodiaque dans l'Index of Christian Art

Le Zodiaque appartient aux thèmes qui ont été étudiés et répertoriés par l'*Index of Christian Art* créé par Charles Rufus Morey (1877-1955) à l'Université de Princeton en 1917[135]. Cet index est aujourd'hui d'une importance primordiale, puisqu'il s'agit d'un système de documentation iconographique prenant en compte des images de l'art chrétien depuis les origines paléochrétiennes jusqu'à la « fin » du Moyen-Âge. Charles R. Morey eut l'idée de construire un index thématique de l'art médiéval depuis les débuts jusqu'au xiv[e] siècle avant que l'index ne soit élargi jusqu'au milieu du xvi[e] avec un riche catalogue photographique[136]. Il fut l'un des fondateurs du *College Art Association of America* (1911) et permit le développement du *Department of Art and Archeology* de Princeton comme un point névralgique de l'histoire de l'art médiéval selon Erwin Panofsky[137]. Morey a beaucoup écrit sur les sources et développements de l'iconographie médiévale et a expliqué sa démarche dans l'un de ses articles intitulé « Sources of Medieval Style » publié en 1924[138]. Soucieux de cataloguer et de conserver, il amorça cet *Index* qui devint ensuite une base de données. Celle-ci témoigne du rôle de la photographie vis-à-vis de l'iconographie comme le souligne Colum Hourihane – l'un des continuateurs de cette entreprise et directeur de l'*Index* depuis 1997 – dans l'une de ses interventions lors d'un colloque consacré à l'utilisation de nouveaux outils technologiques dans le domaine des arts et de l'histoire de l'art[139]. Non seulement la photographie joua et joue un

---

[132] Quant à la naissance de ce nouvel outil, voir notamment R. LAMBRECHTS, « Un instrument de travail irremplaçable : le *LIMC* ou *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, T. 60, fasc. 1, 1982, p. 150-158.

[133] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes*, thèse sous la dir. de L. Kahil, Paris X Nanterre, 1982. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ses travaux relatifs à l'iconographie antique du Zodiaque.

[134] *Id.*, « Zodiacus », in *LIMC*, VIII, 1997, p. 490-497.

[135] *Index of Christian Art*, voir le site http://ica.princeton.edu.

[136] Pour une biographie de cet historien de l'art, voir « Morey, Charles Rufus », in *Dictionary of Art Historians*, L. SORENSEN (éd.) [En ligne] <www.dictionaryofarthistorians.org>

[137] E. PANOFSKY, « The History of Art », in *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, p. 82-111, p. 87.

[138] C. R. MOREY, « Sources in Mediaeval Style », in *AB*, 7, 1924, p. 35-58. Sur le rôle de C. R. Morey, voir C. HOURIHANE, « "They stand on his shoulders": Morey, Iconography, and the Index of Christian Art », in *Id.* (ed.), *Insights and Interpretations, Studies in Celebration of the Eighty-Fifth Anniversary of the Index of Christian Art*, Princeton, 2002, p. 3-16.

[139] C. HOURIHANE, « Sourcing the Index: Iconography and its Debt to Photography », in *Futures Past: Twenty Years of Arts Computing*, A. BENTKOWSKA-KAFEL, T. CASHEN, H. GARDINER (ed.), Bristol – Chicago, Intellect Books / University of Chicago Press, 2007, p. 55-62.

rôle clé dans cet index et dans la construction de bien d'autres corpus artistiques mais c'est aussi que l'outil informatique se révèle être de plus en plus incontournable dans le renouvellement de l'histoire de l'art[140]. L'*Index of Christian Art* peut aujourd'hui être interrogé en fonction de vingt-sept mille sujets allant d'Alpha et Oméga jusqu'à saint Zwentibold de Lorraine[141].

Les sources de l'*Index of Christian* Art ont fait l'objet de quelques publications thématiques dans une série intitulée *Resources*. À la suite de deux volumes consacrés aux personnifications des Vertus et des Vices et au Roi David – ce qui n'est pas anodin – le troisième volume des *Resources* est intitulé *Time in the medieval world, Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian Art* dont l'édition est le fait de Colum Hourihane[142]. De fait, la publication de ces volumes correspond à une volonté de rendre accessible le matériel que constitue l'*Index* dont il n'existe que quatre copies[143]. Phila Calder Nye, directrice de l'*Index* entre 1922 et 1930 contribua grandement à l'accroissement du catalogue et fut l'auteur d'un article portant sur le Zodiaque[144]. En 1938, James Carson Webster (1905-1989) fit paraître sa thèse dirigée par Charles R. Morey et consacrée à un thème très proche, celui des travaux des mois[145]. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet ouvrage qui témoigne lui aussi d'un certain intérêt dans le cercle de Princeton pour ces thèmes iconographiques liés au calendrier[146].

Quant au catalogue édité par C. Hourihane, celui-ci est dans le droit-fil de l'étude de Webster qui proposait déjà une liste d'occurrences. Hourihane annonce traiter, comme le titre l'indique, de la représentation du temps par le biais du thème des Occupations des mois et des signes du Zodiaque, associés ou non, afin de percevoir l'appréhension médiévale de celui-ci. On pourrait néanmoins lui reprocher que, si le concept de « temps » est déjà épineux, il est délicat de réduire ces scènes et figures seulement à des représentations de nature temporelle.

---

[140] Au sujet des rapports entre la photographie et l'iconographie, voir aussi A. HERSHBERGER, « The Medium was the Method: Photography and Iconography at the Index of Christian Art, in *Futures Past, op. cit.*, p. 63-76. Pour une présentation de l'*Index* comme outil informatique, voir notamment B. CASSIDY, « Computers and Medieval Art: the case of the Princeton Index », in *Computers and the History of Art*, 4.1, 1993.

[141] C. Hourihane décrit l'organisation de l'*Index* à la fin de l'introduction au volume *Time in the medieval world, Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian art,* Princeton University, Princeton, 2007 (Resources III).

[142] C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world, Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian art, op. cit*. Voir notamment le compte-rendu de M. CASTIÑEIRAS, « Hourihane, Colum, ed. Time in the Medieval World: Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art », in *The Medieval Review*, 223, 2007, [En ligne] <http://hdl.handle.net/2022/6251>

[143] Ces copies sont actuellement à Utrecht (Rijksuniversiteit), au Vatican (Bibliteca Apostolica Vaticana), à Washington D. C. (Dumbarton Oaks) et à Los Angeles (Getty Center).

[144] P. CALDER NYE, « The Romanesque signs of the Zodiac. Essay on the Mithriac Origin of the Romanesque Signs of the Zodiacus on Romanesque Portals » in *AB*, vol. 5, n°3, 1923, p. 55-57.

[145] J. C. WEBSTER, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century*, Princeton University, 1938 (Princeton Monographs in art and archaeology XXI).

[146] Cf. *infra*, dans ce chapitre, II. A. 1. b.

Contrairement aux études antérieures plus ciblées chronologiquement et géographiquement – que nous aborderons plus loin – il entend proposer une liste beaucoup plus large des représentations en question afin de constituer un outil pour des recherches ultérieures. En effet, ce catalogue recense des exemples provenant aussi bien de France, d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne, de Suisse, d'Espagne ou bien encore d'Israël.

Dans ce volume, les cycles complets des Occupations des mois, puis des signes du Zodiaque sont présentés selon les media concernés et les éléments sont classés dans l'ordre alphabétique en fonction de leur localisation géographique. Dans un deuxième temps, les occurrences de chaque mois et signes dans des cycles incomplets sont listées en alternant mois et signes comme c'est le cas dans les séquences iconographiques plus courantes. Dans un troisième temps, les cycles pour lesquels l'identification des mois et des signes n'est pas indiquée dans les données, sont indexés selon les mêmes critères[147]. Le volume offre un ensemble photographique en noir et blanc, non exhaustif, classé par mois et signes. Le tout est accompagné d'une bibliographie sélective ainsi que d'un index géographique. Dans l'introduction, C. Hourihane revient sur le projet d'ensemble, puis sur la notion de « temps » sans faire de référence à des travaux à ce sujet[148]. Il effectue ensuite quelques remarques bienvenues sur l'organisation formelle des compositions et leurs relations avec des thèmes davantage « religieux », en mettant à profit des illustrations insérées dans le texte et choisies dans la vaste chronologie située entre le ix^{e} et le xvi^{e} siècle. Malgré son approche très générale, il souligne qu'il ne faut pas plaquer nos propres critères sur ces images. « These motifs were intended to act as a bridge between the real and the eternal, and it is slightly misleading to interpret them using their twenty-first-century secular associations.[149] » Si l'idée de pont construit par ces thèmes vers l'éternité nous semble pertinente, la notion de « réalité » qui est évoquée est discutable. La large chronologie embrassée lui permet d'observer des évolutions dans la présentation visuelle ainsi que dans l'atmosphère des scènes mensuelles de moins en moins intimistes mais aussi dans la relation entre les mois et les signes. Ces derniers tendent à passer au second plan à partir de la fin du xiii^{e} siècle. D'autre part, C. Hourihane insiste sur l'importance de ces thèmes iconographiques dont l'association est une *formulae* bien établie au xii^{e} siècle, appelée à se développer et à évoluer dans les siècles suivants[150]. L'éditeur du catalogue entreprend ensuite d'aborder le thème des Occupations des mois, puis celui des signes

[147] Hourihane commente d'ailleurs l'agencement du catalogue dans son introduction.
[148] L'introduction compte dix-huit pages auxquelles s'ajoutent deux pages d'introduction au catalogue s'étalant quant à lui sur trois cent quarante-six pages. Voir p. XLVII à LXVI.
[149] C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007, p. LII.
[150] *Loc. cit.*

du Zodiaque en revenant sur leurs origines, puis sur les caractéristiques iconographiques générales et particulières à chaque mois et signe. Ses remarques sur les mois sont essentiellement fondées sur la thèse de Webster – élève du fondateur de l'*Index* – qui est un des rares travaux cités dans ces pages. Quant à ses remarques relatives aux signes du Zodiaque, elles restent liminaires et peu documentées. Il énumère les caractéristiques iconographiques propres à chaque signe sans évoquer réellement leur fondement mythologique. On appréciera néanmoins qu'il recense les gestes et postures les plus courants des figures.

De même que M. A. Castiñeiras l'a souligné, ce catalogue souffre d'un certain nombre d'imperfections et erreurs[151]. Bien entendu, l'ampleur d'un tel inventaire constitue un travail considérable et louable d'autant plus qu'il assure un outil déterminant pour l'approche de ces thèmes, mais on ne peut que regretter ces défauts. Si l'agencement du catalogue peut se révéler utile pour appréhender les représentations des mois et des signes zodiacaux selon des techniques et supports précis, il est difficile d'avoir une idée d'ensemble des cycles répertoriés à moins de les comptabiliser manuellement. On peut ainsi dénombrer dans l'index proposé à la fin de l'ouvrage quelques trois cent quatre-vingt-douze occurrences dans des manuscrits et deux cent trente-trois exemples concernant tous les autres médiums et supports[152]. Ce catalogue est biaisé – et l'éditeur lui-même le précise – notamment par l'alimentation des données concentrées autour des manuscrits dont la majorité sont des ouvrages conservés à la Morgan Library de New York[153]. D'autre part, ce catalogue ne permet pas véritablement de cerner la dynamique de l'association des Occupations des mois et du Zodiaque malgré un soin apporté à l'agencement des listes et rubriques. Il eut été préférable de réunir les cycles associant les deux thèmes afin de faire ressortir cette caractéristique tout en gagnant sans doute un certain nombre de pages. D'ailleurs on notera que les doublons entre les cycles des Occupations des mois et ceux du Zodiaque affichent parfois des incohérences comme c'est le cas par exemple du cycle de Saint-Lazare d'Autun[154]. Dans le catalogue des cycles complets des Occupations des mois, le thème associé indiqué est le Jugement Dernier alors que dans le catalogue des cycles complets des signes du Zodiaque, ce sont les Saisons qui sont indiquées. De fait, comme l'a déjà noté M. Castiñeiras, le critère d'indication du thème associé est bien souvent mal défini, puisqu'il peut

[151] M. A. CASTIÑEIRAS, « Hourihane, Colum, ed. *Time in the Medieval World…* », art. cit. Nous renvoyons à ce compte-rendu pour les erreurs relevées.
[152] Notons que le catalogue mêle aussi bien des objets (reliquaire, vêtement liturgique, peigne, etc.), que des éléments de décoration issus de la décoration ecclésiale et synagogale avec des matériaux et techniques variés. Les catégories utilisées pour lister les exemples sont ainsi la fresque, le verre, l'ivoire, le cuir, les manuscrits, le travail du métal, la mosaïque, la peinture, la sculpture et le textile.
[153] En effet, quatre-vingt-onze de ces manuscrits sont conservés à la Morgan Library de New York.
[154] C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007, p. 13 et 27.

aussi bien s'agir d'un personnage ou thème situé à proximité –, voire directement associé dans le cas des Saisons qui sont personnifiées au sein du cycle de médaillons d'Autun – comme il peut s'agir du thème d'ensemble auquel se rapporte le cycle[155]. En somme, ce catalogue est désormais un outil indispensable pour engager des recherches relatives à ces thèmes mais il lui serait très profitable d'être alimenté par les corpus des principaux travaux à ce sujet qui ont approfondi les recherches de Webster et sur lesquels nous reviendrons plus loin[156]. À titre d'exemple, le corpus espagnol réuni par M. Castiñeiras, publié en 1996 ne figure pas dans la bibliographie sélective fournie à la fin de l'ouvrage[157].

II. Appréhender les figurations du Zodiaque : approches directes et indirectes

II. A. Une approche transversale du Zodiaque : calendrier, mois et autres thèmes cosmologiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge

II. A. 1. La construction des corpus de calendriers monumentaux, XII^e^-XIII^e^ siècles

Parmi l'historiographie relative au thème du calendrier et plus particulièrement à l'iconographie des Occupations des mois, plusieurs corpus doivent être mis en exergue tout en étant situés par rapport à toute une constellation d'études. Les quatre principaux corpus qu'il faut retenir et qui nous ont été utiles pour aborder de manière parallèle ou croisée les signes du Zodiaque sont ceux de James C. Webster, de Perrine Mane, de Manuel A. Castiñeiras et de Martine Jullian. En effet, contrairement aux Occupations des mois, le Zodiaque n'a pas véritablement fait l'objet de corpus ou d'étude d'ensemble de manière systématique, du moins pour la période médiévale. Nous reviendrons sur les caractéristiques de ces différents corpus tout en renvoyant chemin faisant à des travaux plus ciblés qui ont enrichi progressivement la connaissance du sujet.

II. A. 1. a. Les prémices, XIX^e^-début XX^e^ siècle

Un nombre croissant d'études portant sur le thème des mois et de leurs occupations virent le jour dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. À la suite d'A. De Longuemar et X. De Montault, James Fowler (1839-1890) dressa un des premiers corpus des représentations des mois en corrélation avec les saisons au Moyen Âge avec une étude publiée en 1973[158].

[155] M. A. CASTIÑEIRAS, « Hourihane, Colum, ed. *Time in the Medieval World…* », art. cit.
[156] Nous aurons l'occasion d'approfondir l'approche de ces travaux à situer dans le sillage de Webster, cf. *infra,* dans ce chapitre, II. A. 1.
[157] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.
[158] J. FOWLER, « On medieval representations of the Months and Seasons », in *Archaeologia*, XLIV, 1873, p. 137-224.

Quelques années plus tard, on peut signaler une publication de l'archéologue britannique Charles Boutell (1812-1877) sur le sujet en 1977[159]. Quelques années plus tard, deux historiens d'art autrichiens de la fin du XIX[e] siècle se sont affrontés notamment autour du thème iconographique des Occupations des mois[160]. Joseph Strzygowski (1862-1941) et Aloïs Riegl (1858-1905) publièrent en effet chacun leurs propres analyses quant aux figurations du calendrier entre 1888 et 1889[161]. Sur fond de rivalité entre les universités de Graz et Vienne qu'ils incarnent respectivement, c'est la question des origines du thème et son développement qui sont discutés. Les divergences d'opinion se reflètent dans l'étude de l'iconographie calendaire, cristallisant les rapports entre Antiquité et Moyen Âge , entre Orient et Occident. Strzygowski se focalisa sur le versant byzantin et sur le *Chronographe de 354, tandis que* Riegl s'ouvrait à l'ensemble de la tradition. Cet intérêt pour la représentation du « temps » n'est pas anodin chez ces historiens ayant réfléchi sur les découpages chronologiques ainsi que sur les filiations culturelles[162]. Sur le versant français, le jeune Julien Le Sénécal (1902-1915) n'eut pas le temps de confirmer la qualité de son étude intitulée « Les Occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge » rédigée en 1913 et publiée à titre posthume[163]. Le jeune historien tomba sous les drapeaux en 1915 et ne put approfondir ce panorama de l'évolution d'un thème jusqu'à la période moderne, esquissé avec un mémoire rédigé sous la direction de René Schneider (1967-1938) et salué en 1925 par Marcel Aubert (1884-1962)[164]. J. Le Sénécal a notamment souligné l'évolution du traitement du thème entre Antiquité et Renaissance, les personnifications antiques laissant progressivement la place à des occupations de plus en plus détaillées. Paolo d'Ancona (1878-1964) se concentra quant à lui sur les réalisations italiennes avec une étude publiée en 1923[165]. Louis-Eugène Lefèvre (1864-1926) qui fut l'un des bibliothécaires de l'INHA, s'intéressa conjointement aux figurations du Zodiaque et des

[159] C. BOUTELL, « Symbols of the Seasons and Months Represented in Early Art », in *The Art Journal*, Vol. 3, 1877, p. 233-236.

[160] R. LABRUSSE, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 07 août 2015. URL : http://actesbranly.revues.org/268

[161] J. STRZYGOWSKI, « Die Monatscyclen der Byzantinischen Kunst », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, 1888, p. 23-46 ; *Id*., *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlin, G. Reimer, 1888 (Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, 1) ; A. RIEGL, « Die Mittelarlterliche Kalendarillustration », in *Mitteilungen des Instituts for Ostereichishce Geschichtsforschung*, X , 1889, p. 1-74.

[162] Cet intérêt pour le temps est très marqué chez Riegl, voir M. GUBSER, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin de Siècle Vienna*, Détroit, Wayne State University Press, 2006.

[163] J. LE SÉNÉCAL, « Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge », in *B.S.A.N.*, 1921-1923, p. 15-218.

[164] Cf. M. AUBERT, « Le Sénécal (Julien). Les occupations des mois dans l'iconographie du moyen âge. (Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, t. XXXV, 1921-1923, p. 1-218, pl.) », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1925, vol. 86, n° 1, p. 448-449.

[165] P. D'ANCONA, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo (miti, allegorie, leggende)*, Florence, La Voce, 1923.

Occupations des mois à Chartres et à Vézelay en particulier[166]. En ce qui concerne son article publié en 1927 au sujet de Notre-Dame de Chartres et intitulé « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chartres et les influences mithriaques », L.-E. Lefèvre met en relation les voussures du portail latéral nord de la façade occidentale figurant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois. L.-E. Lefèvre utilise les expressions « zodiaque-calendrier » et « calendrier-zodiaque » pour désigner ces deux voussures fonctionnant étroitement. Le mérite de cette étude est sa prise en compte du Zodiaque contrairement à d'autres travaux traitant de manière secondaire les signes astrologiques par rapport aux Occupations des mois. L.-E. Lefèvre s'interroge sur la disposition des signes et occupations de l'année sur les voussures concernées et sur le sens de lecture du cycle soumis à une division saisonnière tout en proposant sa propre explication quant à la mise à l'écart des signes des Poissons et des Gémeaux sur le portail latéral sud de la même façade. Il revient de ce fait sur la question du mois et du signe débutant l'année, sur le sens de lecture des cycles et discute les arguments et analyses de l'abbé Bulteau ainsi que d'É. Mâle[167]. Chemin faisant, il évoque un certain nombre d'autres occurrences du Zodiaque et des Occupations des mois empruntés notamment à l'étude de J. Fowler afin de démontrer que le cycle du portail royal de Chartres commence par Avril et le Bélier en soulignant fermement les erreurs d'interprétation à ses yeux commises par ses prédécesseurs[168]. Il critique par exemple fermement les interprétations hâtives de Viollet-le-Duc[169]. Après des considérations astronomiques sur les correspondances entre les signes zodiacaux et les mois, L.-E. Lefèvre propose quelques lignes sur les origines du Zodiaque qu'il confond avec le calendrier. L'auteur tente de mettre à profit les travaux de Franz Cumont sur le mithriacisme pour montrer des influences plus ou moins directes sur l'organisation du calendrier de manière générale[170]. Même si l'étude de L.-E. Lefèvre a eu peu d'impact, on ne peut qu'approuver sa lucidité quant à l'historiographie du sujet quand il conclue « Dans l'histoire encore vacillante de la transmission du Zodiaque et du calendrier antiques à notre

[166] L.-E. LEFEVRE, « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chartres et les influences mithriaques », in *R.A.*, 5e s., XXVI, 1927, p. 207-232. Le manuscrit de l'étude portant sur la voussure du portail de la basilique de Vézelay est conservé à la bibliothèque de l'INHA, ms. 785, « Le zodiaque et le calendrier dans le portail de Vézelay. XIIe siècle » et « Les sept églises d'Asie dans le portail de Vézelay ».

[167] Cf. *supra*, I. B. 1.

[168] J. FOWLER, « On medieval representations of the Months and Seasons », art. cit. L.-E. Lefèvre indique « On a fait en matière d'iconographie chrétienne de très grosses erreurs d'explications, erreurs qui persistent avec un succès stupéfiant », L.-E. LEFEVRE, « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chartres et les influences mithriaques », art. cit., p. 214. Nous ne rentrerons pas pour notre part dans le débat interminable quant au début des cycles afin d'observer de manière objective les diverses propositions.

[169] L.-E. LEFEVRE, « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chartres et les influences mithriaques », art. cit., p. 229.

[170] Cf. *supra*, I. B. 2.

moyen âge, plusieurs points m'ont paru n'avoir pas été envisagés »[171]. Ses considérations restent empreintes d'une certaine naïveté mais son étude présente l'avantage de s'interroger de manière renouvelée et croisée sur le Zodiaque et les Occupations des mois. L.-E. Lefèvre ose même se prêter au jeu des questions relatives au « paganisme » du Zodiaque qui a sans doute rebuté bien des historiens qui laissèrent à d'autres le soin d'aborder la présence de ce dernier. L'auteur relève d'ailleurs dans l'une de ses notes que le portail d'York, provenant à l'origine de l'église Saint-Nicolas et déplacé à Sainte-Margaret, fut interprété initialement comme une œuvre mithriaque[172]. Cette remarque a le mérite de montrer que le Zodiaque était bien souvent interprété seulement comme une iconographie antique et païenne. Cependant, il s'agit davantage pour L.-E. Lefèvre, fidèle aux conclusions de F. Cumont, de défendre une influence des conceptions mithriaques et d'en identifier les réminiscences. Il reste néanmoins prudent, voire flou sur ses conclusions.

II. A. 1. b. Un tournant dans les années 1930-1940

Plusieurs travaux ayant vu le jour dans les années 1930-1940 constituent un socle déterminant pour les recherches entreprises par la suite. Olga (Gordon) Koseleff, historienne de l'art d'origine russe ayant fui l'Allemagne du fait de sa judaïté, œuvra à son tour pour l'analyse de l'iconographie des Occupations des mois en se consacrant à leur figuration en France au XII^{e} siècle. Sa thèse publiée en partie en 1934 fut dirigée par Richard Hamann (1879-1961)[173]. Elle s'y intéressa à l'iconographie des Occupations des mois sur les édifices de France comparés à d'autres occurrences. Ce corpus l'amena à étudier par la suite des enluminures de manuscrit associant les Occupations des mois et les signes du Zodiaque[174].

C'est à James Carson Webster (1905-1989) que l'on doit d'avoir établi une solide base pour l'étude du thème des Occupations des mois entre Antiquité et Moyen Âge par le catalogue de sa thèse publiée en 1938[175]. Il faut rappeler qu'il fut l'élève de celui qui mit en œuvre l'*Index of Christian Art* de Princeton, Charles R. Morey (1877-1955). Ses archives sont conservées à la Northwestern University Library où elles ont été déposées par son épouse après son décès en

[171] L.-E. LEFEVRE, « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chatres et les influences mithriaques », art. cit., p. 220.
[172] Voir *Ibid*., p. 225.
[173] O. KOSELEFF, *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts*, Marburg, Philipps-Universität, 1934.
[174] Voir notamment O. KOSELEFF, « Representations of the Months and Zodiacal signs in Queen Mary's Psalter », in *GBA*, 1942, p. 77-88.
[175] J. C. WEBSTER, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century*, Princeton University, 1938 (Princeton Monographs in art and archaeology XXI).

1989[176]. Elles témoignent de l'hétérogénéité relative de ses recherches qui portèrent d'une part su l'art médiéval et d'autre part sur l'architecture et l'art du XIX[e] siècle. Si l'on observe le parcours et la bibliographie de J. C. Webster, on remarque que ce qui l'intéressa chez un artiste du XIX[e] siècle à propos duquel il publia l'un de ses principaux ouvrages est sans doute son style néo-classique, style que l'on retrouve dans l'architecture d'un certain nombre de bâtiments de Chicago dont l'étude constitue son troisième grand centre d'intérêt[177]. Ce goût pour l'antique explique sans doute son approche du thème des Occupations des mois depuis leurs origines antiques jusqu'au XII[e] siècle. Il dirigea également entre 1953 et 1956 la revue *The Art Bulletin* fondée en 1913 et publiée par le *College Art Association of America (CAA).*

L'ouvrage de J. C. Webster qui nous intéresse est l'étude devenue classique *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century*. À l'instar de son intérêt pour des périodes éloignées chronologiquement, cet ouvrage, issu de la thèse de l'auteur, porte sur une longue tradition entre Antiquité et Moyen Âge[178]. Il croise pour cela les sources littéraires et les documents figurés dont il dresse un catalogue utile aux recherches postérieures. Lui-même s'est nourri des travaux de James Fowler (1839-1890), d'Aloïs Riegl (1858-1905), de Joseph Strzygowski (1862-1941), de Julien Le Sénécal (1902-1925) et d'Olga Koseleff qu'il cite au seuil de son étude[179].

Le corpus dressé par J. C. Wesbter constitue l'un des principaux piliers de l'étude des cycles calendaires associant ou non les Occupations des mois aux signes du Zodiaque. Si ses limites chronologiques sont larges, ses limites géographiques le sont tout autant, puisqu'il compile pour la section consacrée au XII[e] siècle des exemples italiens, français, espagnols, allemands et anglais et un exemple belge qu'il classe par inadvertance parmi les cas français[180]. De fait, l'ouvrage est organisé en trois principales parties de texte couplées à un appendice de

---

176 Les informations relatives à ces archives sont consultables sur le site suivant <http://www.library.northwestern.edu/archives>

177 Ses publications à ces sujets sont notamment : J. C. WEBSTER (éd.), « Architecture of Chicago and Vicinity, Chicago's Famous Buildings, Part.1 », in *The Prairie School Review*, Vol. IX, n°1, 1972 ; *Id*., *Erastus D. Palmer: Sculpture, Ideas*, Newark, University of Delaware Press, 1983.

178 L'auteur fit également paraître l'année suivante une note synthétique sur sa thèse, *Id*., « Note on the Labors of the months », in *AB*, 21-4, 1939, p. 403.

179 J. FOWLER, « On medieval representations of the Months and Seasons », art. cit. ; J. STRZYGOWSKI, « Die Monatscyclen der Byzantinischen Kunst », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 11, 1888, p. 23-46 ; *Id.*, « Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 », art. cit. ; A. RIEGL, « Die Mittelarlterliche Kalendarillustration », art. cit. ; J. LE SÉNÉCAL, « Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge », art. cit. ; O. KOSELEFF, *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts, op. cit.* Il cite également d'autres travaux sur le sujet, moins aboutis dont P. D'ANCONA, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del medioevo*, Florence, La Voce, 1923 ; P. BRANDT, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, Leipzig, Kröner, 1927.

180 Cette erreur avait déjà été remarquée par J. GESSLER, « James Carson Webster. *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*. (Northwestern University Studies in the Humanities, IV ; Princeton Monographs in Art and Archaeology, XXI) », in *L'antiquité classique*, 8-2, 1939, p. 490-492.

sources littéraires, un catalogue, des tables comparatives, des illustrations composées de dessins et photographies, et un index. La fin de l'Antiquité, le Haut Moyen Âge et surtout le XII^e^ siècle sont les trois périodes structurant le texte de Webster. Cette chronologie ainsi que sa large approche géographique lui permettent d'envisager les grandes lignes de l'évolution d'une iconographie. La frise d'Athènes réemployée sur la façade d'Hagios Eleutherios sert de point d'ancrage antique pour son corpus.

Le catalogue de Webster répertorie quatre-vingt-dix-huit cas. Parmi ce catalogue, treize occurrences datent d'entre le II^e^ et le IV^e^ siècle de notre ère, six des V^e^ et VI^e^ siècle. Quinze notices concernent des manuscrits datés entre le IX^e^ et le XI^e^ siècle. La majorité du catalogue est occupée par des exemples du XII^e^ siècle soit soixante-quatre cas dont quarante-six éléments de décoration d'édifices et douze manuscrits. Chaque fiche du catalogue indique l'identification des activités représentées pour chacun des mois, ce que Perrine Mane développera dans ses propres travaux. L'identification des activités permet à Webster d'établir des tables comparatives quant aux choix effectués selon les mois et les pays. Il est appréciable que l'auteur mentionne et commente le cas échéant la place des signes du Zodiaque même si cela n'est pas systématique. De fait, comme il l'indique dans son introduction, il a intégré dans son catalogue le corpus réuni par Phila C. Nye dans son étude portant sur le Zodiaque[181].

Quelques années plus tard, on peut mentionner l'étude de Gerardo Rasetti portant sur les calendriers monumentaux italiens et focalisé sur les Abruzzes[182]. Louis Réau (1881-1961) a également fait allusion à ce thème dans son *Iconographie de l'art chrétien* lorsqu'il passe en revue un certain nombre de thèmes allégoriques[183].

Par ailleurs, maints travaux ont traité de l'iconographie antique des mois et par extension de celle du calendrier. L'historiographie de ces deux thèmes imbriqués a été largement rappelée par d'autres travaux traitant de leurs origines antiques dont la thèse et plusieurs articles de M. Castiñeiras ou bien encore les travaux de M. Jullian[184]. Parmi les nombreux travaux traitant du calendrier antique[185], on trouve les contributions incontournables d'Henri Stern (1902-1988), menés en particulier sur le *Calendrier de 354* ou *Calendrier de Filocalus* auquel il consacra sa

[181] Cf. P. CALDER NYE, « The Romanesque signs of the Zodiac », art. cit.
[182] G. RASETTI, *Il calendario nell'arte italiana et il calendario abruzzese*, Pescara, De Arcangelis, 1941.
[183] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien,* t. 1, Introduction générale, Paris, PUF, 1955.
[184] M. A. CASTIÑEIRAS, « Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano : la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías* de San Isidoro y del Calendario de Filócalo », in *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, p. 77-100 ; M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », in *L'Antiquité dans l'art roman. Persistance et résurgence de l'Antiquité à l'époque romane*, *Revue d'Auvergne*, 577, 2005, p. 151-176. Voir *infra*, dans ce chapitre, II. A. 1. c.
[185] Au passage, on peut citer D. LEVI, « The allegories of the months in classical art », in *AB*, vol. XXIII, 1941, p. 251-291 ; CH. R. LONG, « The Gods of the months in Ancient Art », in *American Journal of Archeology*, 93, 1989, p. 598-595.

thèse[186]. Ses recherches, concentrées sur l'Antiquité tardive, nous semblent précieuses pour notre sujet du fait de son regard porté sur la transition entre Antiquité et Moyen Âge . Son étude du *Calendrier de 354* retrace le processus de transmission d'un document connu aujourd'hui seulement par l'intermédiaire de copies. Précédemment étudié par J. Strzygowski (1862-1941), ce calendrier est un jalon de cette tradition liant mois, Zodiaque et calendrier entre Antiquité et Moyen Âge [187]. H. Stern a également porté un regard aux « Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois » ainsi qu'à l'iconographie des décors de pavements datant de l'Antiquité Tardive et du Moyen Âge [188].

II. A. 1. c. Essor de l'anthropologie historique et son impact sur les études portant sur le calendrier dans les années 1980-1990

Les études qui ont essaimé sur le thème iconographique du calendrier dans les années 1980 et 1990 ont profité de l'essor de l'anthropologie historique, elle-même fondée sur une évolution des méthodes de l'histoire et de manière plus générales des sciences humaines et sociales[189]. Si nous ne pouvons pas ici dresser le tableau historiographique complet de ces questions et de leur contexte, on peut néanmoins saluer les travaux de Jacques Le Goff (1924-2014) menés sur la place du « travail »[190] ainsi que sur le rapport au(x) « temps » dans la société médiévale, qui ont sensiblement marqué chacun des auteurs que nous allons évoquer[191].

Quelques années avant les études essentielles que nous allons présenter ci-après, Léon Pressouyre (1935-2009) commence l'un de ses articles par cette phrase : « Abondamment étudiée, l'iconographie médiévale des douze mois de l'année ne présente plus guère d'obscurités.[192] » Si les études antérieures ont bien sûr permis d'éclairer un certain nombre de

---

[186] H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, Geutner, 1953 (Bibliothèque archéologique et historique, LV).

[187] J. STRZYGOWSKI, *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, *op. cit*.

[188] Sans être exhaustive, nous pouvons renvoyer à H. STERN, « Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois », in *RA*, XLV, 1955, p. 141-186 ; *Id.*, « Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France », in *CCM*, V, 1962, p. 13-33 ; *Id.*, « Notes sur quelques mosaïques de pavement médiévales en France », in *CA*, XVI, 1966, p. 135-144 ; *Id.*, « Le calendrier de Sainte-Marie-Majeure », in *Revue des études latines*, t. LI, 1973, p. 41-48 ; *Id.*, « Les calendriers romains illustrés », in H. TEMPORINI (dir.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueuren Forschung*, II, *Principat*, 12, 2, Berlin ; New York, W. de Gruyter, 1981, p. 431-475.

[189] Pour une synthèse et définition du champ de l'anthropologie historique, voir J.-C. SCHMITT, « L'anthropologie historique de l'Occident médiéval. Un parcours », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06, 2010, mis en ligne le 19 juin 2010, consulté le 09 décembre 2015. URL : http://acrh.revues.org/1926/

[190] Sur la définition de ce terme, voir J. LE GOFF, *s. v.* « Travail », in J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Pluriel, 2014, p. 1137-1149.

[191] Parmi la vaste bibliographie de cet auteur, on peut renvoyer à J. LE GOFF, « Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand », in *Annales ESC*, 1966, p. 417-433 ; repris dans *Id.*, *Pour un autre moyen âge : temps, travail et culture en Occident. Bibliothèque des histoires*, Paris, Gallimard, 1977.

[192] L. PRESSOUYRE, « " Marcius cornator ". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 77, 1965, p. 395-473.

points à propos de cette iconographie, il nous semble que ce présupposé est un peu trop optimiste. Cette « Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars » s'intéresse à la figure problématique de « *Marcius Cornator* ». La démarche de L. Pressouyre dans cet article présente un certain intérêt car elle illustre la complexité de l'iconographie médiévale et plus précisément des scènes et figures du calendrier. L. Pressouyre tente dans cette publication de 1965 de dessiner les méandres d'une iconographie à la signification profonde qui a entremêlé plusieurs traditions culturelles et visuelles autour des mois annonçant le Printemps. Essentiellement présent sur la péninsule italienne, le *Marcius Cornator* est un sonneur de cor échevelé dont les variations iconographiques sont étudiées par L. Pressouyre au moyen de l'observation de plusieurs occurrences italiennes, aussi bien dans la sculpture que dans la mosaïque, ainsi que de plusieurs enluminures de manuscrits. Cette publication est en fait bien plus qu'une simple note par la richesse de sa documentation et par l'intérêt de cette démonstration de la « survivance » d'une image[193]. Alors qu'il commençait son article en présumant des acquis sur l'iconographie calendaire, L. Pressouyre ouvre des pistes d'analyses approfondies et éclaire une iconographie pour le moins obscure.

II. A. 1. c. i. Les techniques agricoles médiévales à travers les calendriers, (France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles) : les travaux de P. Mane et G. Comet

L'un des travaux phares sur le thème du calendrier est celui de Perrine Mane, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles)* publié en 1983[194]. On soulignera que cet ouvrage fut préfacé par Jacques Le Goff qui en vanta les mérites et fut publié dans la collection « Féodalisme » fondée par Alain Guerreau aux éditions Le Sycomore. Ces précisions autour de la publication de cette étude en disent long sur la qualité et l'aspect novateur à ce moment-là d'une telle approche interdisciplinaire d'un thème iconographique offrant un témoignage de la pensée féodale. Cet ouvrage est issu d'une thèse soutenue en 1980 dont le titre, *La vie agricole en France et en Italie aux XII^e^-XIII^e^ siècles d'après les calendriers (sculptures, fresques, mosaïques, vitrail),* ciblait davantage la question des techniques agricoles. De fait, même si la dimension temporelle du calendrier est abordée, l'ensemble fait la part belle

[193] Avec ce terme de « survivance », nous renvoyons à la notion de *Nachleben* chère à Warburg et travaillée notamment par Jean Adhémar, Jean Seznec ainsi que Georges Didi-Hubermann. Voir J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen-Âge français*, Londres, The Warburg Institute, 1937, rééd., préface de L. Pressouyre, Paris, éd. du CTHS, 1996 (coll. Format) ; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1940, rééd. 1993 (coll. Champs) ; G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Voir aussi *infra*, dans ce chapitre, II. C. 1.

[194] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1983 (coll. Féodalisme).

au geste, à l'outil et aux techniques du monde agricole médiéval et la première phrase de l'introduction empruntée à Georges Duby donne le ton : « Dans l'Occident médiéval, " la campagne est tout " »[195]. Cette étude est à situer dans le champ du développement des études sur le monde rural, le folklore, les traditions régionales ainsi que dans une phase de renouvellement du regard porté sur les documents à disposition de l'historien. Ainsi, l'étude de P. Mane est positionnée dans le sillage des travaux de Georges Duby ou bien encore de Jacques Le Goff qui encouragèrent l'étude des calendriers comme le souligne Martine Jullian dans sa propre thèse sur les Occupations des mois[196]. L'organisation de l'ouvrage en témoigne par sa bipartition entre une « Étude critique du corpus des calendriers » suivie d'une étude sur la « Vie quotidienne du paysan ». La répartition inégale du volume écrit met aussi l'accent sur cette seconde partie[197]. L'ouvrage est composé d'un texte de 274 pages suivi d'annexes et rythmé par les nombreuses planches illustrant le propos. La première partie, complétée d'un catalogue en annexe classant les exemples français et italiens, offre un outil incontournable pour notre approche des représentations zodiacales insérées bien souvent dans des cycles calendaires. Dirigée par son maître Pierre Toubert, on ressent l'influence de ce médiéviste ayant analysé le phénomène de l'*incastellamento*[198]. P. Mane le cite d'ailleurs de nombreuses fois tout comme les références à Georges Duby (1919-1996) ne manquent pas tant elles semblent avoir tracé le chemin de ses recherches sur les techniques médiévales.

En ce qui concerne le catalogue, on regrettera son caractère synthétique qui fait dans le même temps sa clarté. Il offre une matière décisive pour l'étude des figurations des Occupations des mois, voire ponctuellement des signes du Zodiaque même si leur présence n'est pas mentionnée de manière systématique. Cent-vingt-sept cas sont rassemblés entre France et Italie pour les XII^{e} et XIII^{e} siècles. Ces cas sont des cycles complets et lacunaires des Occupations des mois ou des figurations isolées de certains mois que l'auteur désigne néanmoins comme des calendriers. Les exemples français, puis italiens sont classés dans l'ordre alphabétique et séparés selon le médium utilisé, sculpture, fresque, mosaïque et vitrail avec la mention d'exemples disparus à la fin de chaque section. Ce catalogue ou plutôt cette liste affiche des informations lapidaires sur les éléments du corpus. Au-delà de la localisation géographique et

[195] *Ibid*., p. 9.
[196] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...,* 1994, vol. 1, p. 8. Voir G. DUBY, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1962, Paris, 1962, p. 194 ; J. LE GOFF, « Document artistique et histoire », in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après*, actes du colloque [Paris, 1974], Paris, Denoel, 1976, p. 76.
[197] La première partie occupe ainsi les pages 13 à 88 tandis que la seconde occupe les pages 93 à 242.
[198] Cf. P. TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IX^{e} à la fin du XII^{e} siècle*, Rome, EFR, 1973.

de la datation, une localisation très –, voire trop – concise dans l'édifice concerné est indiquée. Une à trois références bibliographiques accompagnent chaque mention. L'index des calendriers permet de renvoyer aux pages, qui donnent éventuellement davantage d'informations, mais se révèlent bien souvent peu éclairantes. Dans ce catalogue, P. Mane ne précise pas si les calendriers en question comportent les signes du Zodiaque et ne mentionne pas non plus s'ils prennent place en marge d'un thème plus large comme le fait par exemple le volume de l'*Index of Christian Art*[199].

L'auteur a répertorié quatre-vingts cas français et quarante-sept cas italiens[200]. Pour la France, ces cas concernent soixante-dix édifices dont certains conservent deux, voire trois ensembles distincts, tandis que pour l'Italie, chaque édifice ne conserve qu'un seul cas. Dans le même temps, on notera que les informations données sur la quatrième de couverture de l'ouvrage publié en 1983 semblent erronées, puisqu'il est fait mention de « 82 édifices religieux français » et « 37 italiens ». Ce catalogue constitue une assise sûre pour une approche du thème des Occupations des mois, mais il doit bien entendu être mis à jour grâce aux nouvelles découvertes. De plus, il souffre de quelques imperfections que Chiara Frugoni regrettait déjà dans son compte-rendu paru en 1989[201]. Certains noms sont mal transcrits, comme c'est le cas de Santa Marie delle Stuoie de Pavie qui devient sous sa plume « Santa Maria delle Storie »[202], et de la commune de Yainville désignée comme Yanville[203]. Il y a également une confusion dans l'identification de l'église de La-Haye-Descartes où les peintures murales qui nous intéressent ne concernent pas l'édifice Saint-Georges mais Notre-Dame[204]. Par ailleurs, alors que P. Mane liste des exemples disparus, elle en omet plusieurs tels que les cas de portails perdus de Figeac, Limoges, et Troyes, des pavements perdus de Besançon et Vézelay, qui ne lui ont sans doute pas paru probants du fait du manque d'informations comme elle le laisse sous-entendre à propos de calendriers disparus[205]. Il reste que les exemples d'Arras, Clairvaux, Chelles et Déols auxquels elles renvoient sont néanmoins répertoriés dans le catalogue. Le portail lacunaire de Sordes-l'Abbaye n'est pas mentionné non plus. Même s'il faut louer la qualité documentaire tant au niveau des illustrations que des dessins des objets et outils ou bien

[199] C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007.
[200] Parmi les cas français, l'un d'eux, le n°78, conservé à l'Institute of Arts de Détroit est de provenance inconnue. Nous ne l'avons pour notre part pas répertorié dans notre corpus par manque d'information. Ajoutons que parmi les cas italiens, le n°85 est un chapiteau de provenance italienne inconnue, aujourd'hui conservé au Staatliche Museum de Berlin.
[201] C. FRUGONI, « Perrine Mane. — *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie XIIe-XIIIe s.)*, 1983 (" Féodalisme ") », in *CCM*, 1989, vol. 32, n° 126, pp. 171-172.
[202] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 25, n° 112.
[203] *Ibid.*, p. 35, n°74.
[204] *Ibid.*, n°63.
[205] *Ibid.*, p. 23-24.

encore des cartes, il est nécessaire de remarquer que certains exemples ne sont cités en dehors du catalogue que de manière subsidiaire. Leur mention ne vient que s'ajouter à la mise en série mais ne mène à aucun approfondissement, de sorte que le caractère lapidaire du catalogue se ressent d'autant plus quand on veut avoir des précisions par exemple sur la disposition des scènes. On peut facilement expliquer ces manques par le caractère lacunaire des exemples considérés, voire leur disparition. Bourgneuf-en-Fromentières, Pallanza, Yainville ne sont ainsi cités qu'une seule fois dans le texte[206]. À cela s'ajoute que les illustrations concernent cinquante-cinq cas du catalogue, les cycles complets ainsi que les scènes très détaillées au niveau de la gestuelle et des outils ayant sans doute été privilégiés.

Pour ce qui est de l'étude à proprement parler, son approche de l'« Intégration dans le plan architectural » des scènes calendaires, puis des « Partis décoratifs et thèmes iconographiques associés » reste somme toute synthétique et n'occupe d'ailleurs qu'une vingtaine de pages au début de l'ouvrage. Malgré le volume réduit de ces sections, la densité des remarques enrichit l'étude. P. Mane a su tirer parti du traitement quantitatif et comparatif des données du corpus grâce à quelques tableaux de chiffres flanquant ses remarques, combinés à des cartes qui répertorient les sites du corpus. L'auteur a notamment traité la récurrence des emplacements des calendriers sculptés afin de comparer les figurations françaises et italiennes et présente ainsi des données sous forme de pourcentages. Cependant, comme l'avait déjà remarqué Chiara Frugoni, ces chiffres sont peu commentés d'un point de vue méthodologique[207]. De plus, l'auteur multiplie les aller-retour entre les éléments du corpus et leurs caractéristiques ce qui tend à noyer les informations dans un panorama bilatéral des exemples franco-italiens conservés. P. Mane accumule les observations sans les approfondir et ses remarques, malgré leur pertinence, restent liminaires au sein de ces deux sections qui retiennent particulièrement notre attention. Les exemples se succèdent autant que les affirmations mais l'argumentaire reste préliminaire[208]. Par exemple, lorsqu'elle aborde les thèmes associés au calendrier, P. Mane reste floue dans les trois pages concernées et préfère parler de « variété ». Elle liste les récurrences et différences entre France et Italie et selon le médium utilisé afin de montrer « L'éventail des thèmes iconographiques » sans que cela n'aboutisse à un essai d'interprétation plus poussé. Selon elle, les « travaux des mois » et par extension les calendriers occupent une « place secondaire » et « sont juxtaposés à d'autres

[206] *Ibid.*, respectivement n°58 ; n°122 ; n°74.
[207] C. FRUGONI, « Perrine Mane. - *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie XII^e-XIII^e s.)*, 1983 (" Féodalisme ") », art. cit.
[208] Les notes de bas de page sont peu nombreuses et elles ne renvoient bien souvent qu'à une pléthore d'exemples juxtaposés dont il est difficile d'avoir une idée.

programmes iconographiques qui, eux, bénéficient d'emplacement de choix »[209]. D'une part, il nous semble qu'il serait plus intéressant de changer de point de vue et de signaler que ces thèmes sont placés en périphérie de figures, voire de thèmes fondamentaux dans la pensée chrétienne. Il est logique que le Christ, auquel les cycles des mois sont associés, occupe la place centrale polarisant ainsi les autres thèmes qui ne sont pas pour autant seulement « secondaires ». Ces quelques critiques rejailliront sur la construction de notre propre réflexion mais peuvent être nuancées. En effet, la cible de P. Mane reste la connaissance des pratiques agricoles, tandis que les choix iconographiques et décoratifs sont secondaires dans son approche. De fait, la conclusion ne s'intéresse qu'aux apports archéologiques et sociaux des pratiques agricoles et vante un « réalisme » des scènes mensuelles qui est discutable[210]. Si les scènes mensuelles sont bien des témoignages précieux pour la connaissance des pratiques grâce à la multitude de gestes et d'outils, elles ne doivent pas nous faire perdre de vue une certaine idéalisation et l'efficacité visuelle d'une mise en scène des activités rythmant l'année.

Par ailleurs, P. Mane aborde rapidement la question de la présence du Zodiaque en termes de fréquence. L'emplacement, le médium utilisé ainsi que les régions et la chronologie sont observés pour déduire des particularités et constantes dans l'association des Occupations des mois et des signes zodiacaux[211]. Ses observations sont précieuses et nous aurons l'occasion de les mettre en perspective tout en les approfondissant. P. Mane multiplie les exemples en quelques pages mais passe rapidement sur ces questions avant de passer à celle des variantes autour du commencement de l'année. On peut aussi noter que l'emploi du terme calendrier oscille entre la désignation des occupations mensuelles avec ou sans les signes zodiacaux et la désignation du cycle des occupations mensuelles distingué du cycle des signes zodiacaux. C'est le cas dans cette remarque « […] à partir de la fin du XII^{e} siècle, dans plusieurs monuments français, zodiaque et calendrier sont figurés séparément […] » alors que quelques lignes auparavant elle remarquait qu'« à Modène, Vérone, Argenta par exemple, le zodiaque est absent des calendriers »[212].

Cette étude servit d'assise à une étude du travail agricole au Moyen Âge , puisque P. Mane continua et élargit son approche avec en particulier le fruit de sa thèse d'état dirigée par Pierre Toubert et publiée en 2006 sous le titre *Le travail à la campagne au Moyen Âge :*

[209] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 47.
[210] « Le réalisme triomphe dans le face-à-face avec le cochon qu'on égorge et dont le sang éclabousse le tablier du paysan ». *Ibid.*, p. 274.
[211] *Ibid.*, p. 43-45.
[212] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 44.

étude iconographique[213]. La quête d'un réalisme des scènes agricoles semble se confirmer dans cet ouvrage qui se révèle moins utile pour notre sujet. Son analyse quant au rôle des illustrations des Occupations des Mois dans la décoration ecclésiale est parfois réductrice et embuée de préjugés. Ainsi, à la suite de son premier ouvrage sur les Calendriers, elle se cantonne aux cycles sculptés pour affirmer l'idée suivante :

> *Introduire des scènes profanes dans les ensembles décoratifs des églises posait un problème ; les autorités religieuses l'ont résolu le plus souvent en accordant aux travaux des mois une place secondaire. Aux XII^e^ et XIII^e^ siècle, les cycles sculptés sont, pour la plupart, situés à l'extérieur des églises, en général sur la façade occidentale ; cependant en Italie, un calendrier de Benedetto Antelami est à l'intérieur du baptistère de Parme*[214].

L'auteur revient ensuite brièvement sur les autres cycles illustrés par d'autres médiums afin de souligner une diversité pour la présence du thème dans la décoration monumentale mais sans observer que ces cycles ont conquis de manière générale l'ensemble de l'espace ecclésial dont le chœur. Il nous semble plus que nécessaire de nuancer et relativiser cette idée de « place secondaire » attribuée aux cycles des Occupations des Mois, voire du Zodiaque. D'ailleurs, elle précise aussi qu'une « place mineure » leur est aussi accordée dans les marges des manuscrits. Les travaux portant sur les marges des manuscrits dont ceux de Michael Camille[215], ont montré la valeur de ces décors et peuvent nous servir à remettre en perspective ces images dans l'espace écrit comme dans l'espace construit.

P. Mane a également publié un certain nombre d'articles sur le sujet dont des études plus localisées sur la Saintonge et la Bourgogne[216]. Actuellement directrice de recherche au CNRS, elle travaille dans le droit fil de ses travaux antérieurs sur la culture matérielle médiévale en croisant différentes sources.

Georges Comet a approfondi le sillon tracé par la thèse de Perrine Mane dans le champ de l'histoire des techniques au Moyen Âge avec sa propre thèse, un *Essai d'histoire technique des céréales ; France VIII^e^-XV^e^ siècles*, soutenue en 1987 et publiée en 1992 sous le titre *Le*

---

[213] P. MANE, *Le travail à la campagne au Moyen âge : étude iconographique*, Paris, Picard, 2006. Il s'agit de la publication de sa thèse d'état intitulée *L'outil et le geste. Iconographie de l'agriculture dans l'Occident médiéval (IX^e^-XV^e^ siècle)*, soutenue en 2001 à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

[214] *Ibid.*, p. 43.

[215] Cf. M. CAMILLE, *Images dans les Marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997 (Coll. Le temps des images).

[216] P. MANE, « La vie agricole en Bourgogne aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, à travers l'iconographie des calendriers », in *Études bourguignonnes : finance et vie économique dans la Bourgogne médiévale, linguistique et toponymie bourguignonnes* [Actes du 109e Congrès National des Sociétés Savantes, Dijon, 1984], Paris, CTHS, 1987, t. II, p. 95-112 ; *Id.*, « Les paysans du Poitou-Saintonge aux XII^e^ et XIII^e^ siècles d'après les calendriers sculptés » in *Le Picton*, 77, 1989, p. 5-16.

paysan et son outil, essai d'histoire technique des céréales (France VIII^e^-XV^e^ siècle)[217]. Réalisée sous la direction de Georges Duby (1919-1996), cette étude se focalise comme son titre l'indique sur la céréaliculture. Il s'agit d'étudier les aspects matériels mais aussi économiques et sociaux de du cycle de production des différentes céréales[218]. L'auteur a consacré la quatrième partie de son ouvrage intitulée « Les images du grain. Représentations du travail et des produits », à l'iconographie des calendriers, témoignages figurés des techniques. Dans son introduction, il se situe très rapidement par rapport à Panofsky et Baxandall tout en précisant vis-à-vis des historiens de l'art que « leurs préoccupations ne sont pas les nôtres », exprimant ainsi que la plupart de ces derniers n'adoptent ni une approche assez historique à son goût ni une quelconque attention à la société qui entoure les images[219].

G. Comet est revenu sur les principes du calendrier dans plusieurs articles[220]. Il s'est particulièrement attaché à la dimension idéologique des images des Occupations des Mois mais son approche nous paraît parfois trop subjective et trop marquée par les concepts contemporains. La distinction entre ce qui est « religieux » et ce qui est « laïque » est récurrente, tandis que l'auteur utilise fréquemment le terme « symbole »[221]. La quête d'un certain « réalisme », même si elle est tempérée par sa réflexion sur la définition de la « représentation », est parfois simpliste[222]. Son approche du Zodiaque comme élément du calendrier semble réductrice quand il indique « Les calendriers ont donc été mis au point par des gens imprégnés du comput annuel et mensuel de type romain qui se sont servi du Zodiaque comme appoint iconographique, sans qu'il ne devienne jamais un élément essentiel ». Or, quand on constate que la figuration monumentale du Zodiaque est plus précoce que celle des Occupations des Mois et que le nombre de cycles comportant les signes zodiacaux seuls ou accompagnés est somme toute important vis-à-vis du reste du corpus, il nous semble nécessaire de revoir cette

---

[217] G. COMET, *Le paysan et son outil, essai d'histoire technique des céréales (France VIII^e^-XV^e^ siècle),* Rome, EFR, 1992.

[218] Pour une vue d'ensemble du problème, voir A. GUERREAU, « L'étude de l'économie médiévale : genèse et problèmes actuels », in J. LE GOFF, G. LOBRICHON, *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma* [actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle, juillet 1991], Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 31-82. [En ligne] <halshs-01152301>

[219] C'est ce qui transparaît en filigrane p. 19. G. COMET, *Le paysan et son outil, essai d'histoire technique des céréales, op. cit.*, p. 19.

[220] G. COMET, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », in *Temps, mémoire, tradition au Moyen-Âge*, actes du XIII^e^ Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 1982, Aix-en-Provence, université de Provence, 1983, p. 7-18 ; *Id.*, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », in *Journal des savants*, 1, 1992, p. 35-98 ; *Id.*, « Les calendriers médiévaux illustrés, supports idéologiques complexes », in J. LE GOFF, J. LEFORT, P. MANE (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, (actes du colloque de Cerisy, 1er-8 juillet 2000), Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 249-258.

[221] Cf. G. COMET, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », art. cit., en part. p. 16.

[222] *Id.*, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit.

idée fondée sur des a priori autour du Zodiaque[223]. L'approche de cet historien des techniques est louable et se détache de celle de P. Mane par sa position davantage sociologique, l'amenant à appréhender l'évolution des techniques et de leur figuration comme miroir de changements dans l'organisation de la société.

II. A. 1. c. ii. Figurer le(s) « temps » ?

« Dans un autre esprit, la thèse de Panadero traite du problème de la représentation et de la conception du temps à l'époque romane »[224], ainsi est présenté le travail de Marjorie Jean Hall Panadero par Martine Jullian. Cette thèse américaine intitulée *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french façades*, a été présentée en 1984 sous la forme d'un volume de texte de deux cent soixante-treize pages et d'un volume de soixante-seize illustrations[225]. Contrairement aux autres monographies sur les calendriers monumentaux, M. Hall Panadero fait ressortir dans son intitulé la présence du Zodiaque. Il s'agit dans cette thèse de s'intéresser aux thèmes des Occupations des mois et du Zodiaque sur les façades de cinq édifices choisis pour leur importance comme elle l'explique : « The prominent locations the calendar cycles occupies on these façades, and the importance of the themes with wich it is associated make these five churches the most significant for this study[226] ». Ces cinq exemples datent de la première moitié du XII^{e} siècle. Il s'agit des portails des églises de Vézelay, Autun, Aulnay, Saint-Denis et Chartres, son intérêt pour le portail royal de la cathédrale chartraine l'ayant conduit vers ce sujet comme elle l'indique dans sa préface[227]. Cependant, les cycles de ces édifices sont issus de contextes de création différents qu'il aurait davantage fallu faire ressortir. De plus, ces portails ne sont qu'un échantillon – certes conséquent au vu de la complexité de ces décors – des exemples conservés en France. L'auteur annonce pourtant vouloir amorcer l'explication de la fonction du cycle du calendrier dans l'iconographie chrétienne.

M. Hall Panadero fut guidée notamment par Christine Verzar Bornstein ainsi que par sa directrice Ilene H. Forsyth. La seconde s'est intéressée en particulier à la sculpture bourguignonne du XII^{e} siècle[228], tandis que la première s'est concentrée sur l'étude du versant italien de la sculpture de la même époque et plus précisément sur les réalisations du sculpteur

[223] Quant aux chiffres et à la répartition du corpus entre Zodiaque et Occupations des Mois, voir le chapitre 1.
[224] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 8.
[225] M. J. PANADERO (HALL), *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades*, thèse sous la direction de I. H. Forsyth, University of Michigan, 1984.
[226] *Ibid*., p. 2.
[227] *Ibid*., p. ii.
[228] I. H. FORSYTH, « The Ganymede capital at Vézelay », in *Gesta*, 15, 1976, p. 241-246 ; *Id*., « The Romanesque portal of the Church of Saint-Andoche at Saulieu (Côte-d'Or) », in *Gesta*, 19, 1980, p. 83-94.

Niccolò auquel on a attribué deux cycles zodiacaux[229]. De plus, les travaux menés par C. Verzar Bornstein mettent en valeur le contexte historique, social et spatial des images ainsi que le rôle du portail de l'église[230]. Les travaux de cette historienne de l'art ont sans doute influencé la thèse de M. J. Hall Panadero de même qu'ils sont à retenir pour notre approche des signes du Zodiaque ornant les « passageways » ou portails[231]. Par ailleurs, la thèse – alors très récemment publiée – de P. Mane est citée dans l'introduction historiographique du sujet[232]. M. J. Hall Panadero regrette que les auteurs l'ayant précédé, y compris P. Mane, ne s'intéressent que de manière succincte à la signification des cycles avec les Occupations des Mois et le Zodiaque. Elle salue néanmoins les travaux de Chiara Frugoni à propos des Occupations des Mois et de la valeur du travail au Moyen Âge , nourris par les contributions de Jacques Le Goff[233].

Pour ce qui est de l'organisation de cette étude, l'auteur propose une présentation introductive du thème suivie d'une description détaillée des cinq exemples précisant les thèmes des scènes entourées par le Zodiaque et les Occupations des mois[234]. À la fin de son premier chapitre et au début du suivant, M. J. Hall Panadero insiste à juste titre sur la nécessité d'une prise en compte des autres images auxquelles sont associés les Occupations des Mois et le Zodiaque. Les deux chapitres suivants relèvent davantage de l'analyse. Le troisième chapitre présente la tradition visuelle du thème dans le but de trouver des analogies et des différences avec ses exemples. Elle couvre un panorama d'exemples depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge , en passant par Byzance, puis présente un aperçu d'un certain nombre d'occurrences dans des médiums variés tels que des manuscrits, mosaïques et sculptures. M. J. Hall Panadero commence par évoquer quelques exemples italiens qu'elle oppose aux exemples français qui viennent ensuite. Chemin faisant, elle explique que les exemples italiens auraient « a different iconographic tradition, more civically and politically oriented, than French façade

[229] Voir notamment sa thèse, C. BORNSTEIN (VERZAR), *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele : Studien zu Meister Nicolaus u. zur "Scuola di Piacenza"*, Bern, Francke, 1968 (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge, vol. 10).
[230] Cf. *Id*., *Portals and politics in the early Italian city-state : the sculpture of Nicholaus in context*, Parme, Istituto di storia dell'arte, Universita di Parma, 1988 ; *Id*., « The Artist's Vision: Inscriptions and the Audience: Text and image in North Italian Romanesque sculpture », in D. KAHN (dir.), *The Romanesque frieze and its spectator*, Londres, H. Miller, 1992, p. 120-140, p. 205-207.
[231] Voir *Id*., « Medieval Passageways and Performance art: art and ritual at the Threshold », in *AM*, III, 2, 2004, p. 63-73.
[232] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles), op. cit.*
[233] Voir notamment J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977 ; trad. anglaise, *Time, work, & culture in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 ; C. FRUGONI, « Chiesa e lavoro nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica », in V. FUMAGALLI, G. ROSSETTI (dir.), *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 321-341.
[234] Soit les chapitres I et II.

programs[235] ». Ce panorama d'exemples mériterait d'être plus précis et d'avantage problématisé dans son organisation. Enfin, l'auteur présente la tradition textuelle traitant de la question du travail dans la tradition chrétienne ainsi que les textes à propos de la question du « temps » à l'époque médiévale. La Genèse, la Règle bénédictine, les écrits de Clément d'Alexandrie, saint Augustin, saint Jean-Chrysostome, Bède le Vénérable ou bien encore de Raban Maur sont mis à contribution. Ses efforts pour recueillir les mentions ou références plus ou moins explicites aux Occupations des Mois et aux signes du Zodiaque sont louables. M. J. Hall Panadero conclue ce chapitre en remarquant qu'aucun auteur ne donne spécifiquement de justification quant à la présence des scènes mensuelles et des signes zodiacaux sur les portails mais que les textes offrent plutôt des sources d'interprétation pour des analogies et allégories. L'analyse des cinq portails étudiés dans son chapitre II reste liminaire et ne semble émerger véritablement que dans la conclusion générale de cette thèse. Pour les cinq cas étudiés, M. J. Hall Panadero souligne la « prominence of the calendars, their embracing of enframing format, their association with themes of great significance, and their presentation as a unit », soit des caractéristiques formelles et visuelles qui témoignent du rôle significatif joué par cette iconographie[236]. Contrairement à d'autres auteurs – tels que P. Mane qui a davantage utilisé le thème du calendrier comme un témoignage de la vie matérielle[237] –, M. J. Hall Panadero ne présente pas les cycles des Occupations des Mois et du Zodiaque comme des thèmes secondaires mais cherche bien à démontrer leur participation à l'ensemble du décor ainsi que leur signification. Enfin, dans sa conclusion générale correspondant au cinquième et dernier chapitre, M. J. Hall Panadero tend à opposer les réalisations dites « romanes » aux réalisations « gothiques » alors que deux des portails étudiés, à savoir celui de Saint-Denis et celui de Chartres sont des propositions offrant dès les années 1140 une transition formelle vers des décors différents de ceux qui caractérisent l'art que l'on a désigné comme « roman »[238]. Ainsi, l'approche de cette historienne de l'art américaine est originale parmi les autres monographies portant sur les Occupations des Mois et le Zodiaque mais souffre d'un certain déséquilibre entre un point de vue focalisé sur un groupe d'occurrences et son désir de synthétiser son approche qu'elle voudrait plus globale.

---

[235] M. J. (HALL) PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit.*, p. 147.
[236] *Ibid.*, p. 244.
[237] Cf. *supra*, dans ce chapitre, II. A. 1. c. i.
[238] Voir M. J. (HALL) PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit.*, chap. V, Conclusion, p. 243-257.

Parmi la vaste bibliographie de l'« Ogre historien », nombreux sont les travaux traitant des notions de « travail » et de « temps » pour la période médiévale[239]. En 1988, Jacques Le Goff (1924-2014) publia une synthèse portant sur les calendriers et intitulée *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*[240]. Ce texte composé d'une cinquantaine de pages illustrées, est organisé en six sections dont la première a pour titre « Per dominare il tempo ». Le Goff insiste en effet dès le début du texte sur l'idée que le calendrier est étroitement lié à la vie économique et sociale et compare la nécessité du contrôle du temps à celui de l'espace[241]. Il détaille succinctement l'évolution du calendrier d'un point de vue pratique et idéologique avec l'introduction judicieuse du calendrier julien ainsi que les problèmes suscités par les différents usages autour du début de l'année. Reprenant les travaux d'Henri Stern et Perrine Mane, Le Goff retrace l'évolution des scènes des mois depuis l'Antiquité jusqu'au IX^{e} siècle avec des exemples gallo-romains et des manuscrits carolingiens.

La quatrième section est consacrée en partie au Zodiaque comme l'indique son intitulé « Gli antichi segni dello zodiaco »[242]. Il s'agit de la plus courte section de cette publication dans laquelle il commence par exposer succinctement les origines babyloniennes, égyptiennes et grecques des signes zodiacaux avant de préciser les découpages du calendrier zodiacal qui est décalé avec celui des mois. Selon lui, ce décalage a conduit les créateurs du calendrier illustré à choisir une « doppia immagine » dans laquelle les scènes des Occupations des Mois prédominent[243]. Il présente l'iconographie du calendrier médiéval mêlant signes zodiacaux et mois comme la volonté de lier deux thèmes iconographiques respectivement savant et populaire, abstrait et réaliste. Il voit aussi là le moyen de renvoyer à la fois à un « calendario ereditato da un'antichità, cui si voleva restare legati, e un calendario sostanzialmente " nuovo ", un calendario legato al cielo e un altro legato alla terra, una raffigurazione del tempo misurata attraverso l'uomo »[244]. De fait, le calendrier lui semble représentatif de la pensée médiévale cherchant à réunir le passé antique et le présent chrétien. Il en fait une invention médiévale de par ses différences avec le calendrier antique essentiellement fondées sur une concentration sur les travaux agricoles et une valorisation de la « terre ». La référence au travail comme source

[239] Voir notamment J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964 ; *Id*., *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident*, *op. cit.* ; *Id*., « Le travail dans les systèmes de valeur de l'Occident médiéval », in J. HAMESSE, C.MURAILLE-SAMARAN (dir.), *Le travail au Moyen Âge, une approche interdisciplinaire*, Actes du colloque international (Louvain-La-Neuve, 1987), Louvain-la-Neuve, 1990, p. 7-21.
[240] *Id., Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali,* Florence, Giunti Barbera, 1988 (Storia e dossier, 22).
[241] *Ibid*., p. 4 : « Il controllo del tempo è assai presto apparso all'uomo altrettanto importante e necessario che quello dello spazio ».
[242] *Ibid*., « Gli antichi segni dello zodiaco », p. 27-29.
[243] « In ogni caso, l'immagine del lavoro restava la principale. » *Ibid*., p. 28.
[244] *Loc. cit.*

de salut dans le calendrier lui apparaît comme la preuve du caractère religieux accordé aux calendriers illustrés du Moyen Âge . Cette section est donc davantage le lieu d'une réflexion sur la valeur du calendrier au Moyen Âge .

La section suivante, « I calendari illustrati », synthétise les résultats de la thèse de P. Mane[245]. Face au déséquilibre numérique entre exemples français et italiens ressortant du corpus de cette dernière, Le Goff oppose une France davantage rurale à une Italie plus urbanisée[246]. Il résume la répartition des cycles du calendrier dans les édifices concernés ainsi que d'un point de vue géographique. L'« ogre historien » nous propose également quelques explications quant à cette répartition géographique telles que la continuité ou discontinuité de l'héritage antique et l'influence de certaines structures politiques comme par exemple l'organisation communale de l'Italie du Nord[247]. Les mois printaniers ont pour particularité d'introduire des thèmes non agricoles, tels que *Marcius Cornator*, la personnification du Printemps ainsi que le cavalier de Mai, iconographies que J. Le Goff interroge en reprenant notamment l'une des publications de L. Pressouyre[248].

La dernière section revient sur trois exemples clés tels que le pavement de la cathédrale d'Otrante, le décor sculpté du baptistère de Parme et les enluminures du Psautier de Blanche de Castille[249]. Dans les deux premiers cas, J. Le Goff observe la volonté de relier Occupation du mois et signe du Zodiaque et il loue le traitement formel du thème calendaire à Parme[250]. Son propos s'ouvre enfin vers les XIV^{e} et XV^{e} siècles avec quelques remarques sur le succès du thème en Italie jusqu'à « un punto di arrivo umanistico finale del calendario »[251]. Il remarque que l'accent est mis davantage sur le Zodiaque, accompagné d'autres thèmes hérités de l'Antiquité conçue et louée comme source de savoir et conclue que l'usage du calendrier figuré évolue en répondant à « un besoin encyclopédique pratique », mêlant l'astrologie, le ciel et la terre ainsi que « l'homme entre travail, science et destinée »[252]. Ainsi, J. Le Goff parvient à embrasser la tradition iconographique du calendrier entre Antiquité et Renaissance. Même s'il s'agit davantage d'une synthèse et que l'absence de notes de bas de page n'est palliée que par

[245] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983.
[246] J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali, op. cit*., p. 30.
[247] *Ibid.*, p. 33.
[248] L. PRESSOUYRE, « " Marcius cornator ". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », art. cit.
[249] *Psautier dit de saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, vers 1125-1235.
[250] J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali, op. cit.,* p. 44 et 46.
[251] *Ibid*., p. 48.
[252] *Ibid*., p. 50 : « Tuttavia la grandezza e la precisione dei medaglioni con i segni dello zodiaco e l'insieme dell'almanacco mostrano che i e calendari ormai si fondano su altre curiosità, altre mentalità, i bisogno di un sapere enciclopedico pratico, l'astrologia con la tecnologia, il cielo con la terra, l'uomo tra lavoro, scienza e destino. »

la présence d'une brève bibliographie, ce texte pointe les questions essentielles à ce sujet. On regrettera néanmoins que son propos reste limité en ce qui concerne le Zodiaque, puisque la présence de ce dernier dans l'iconographie calendaire lui permet surtout de défendre l'ancienneté du thème et sa référence à l'Antiquité. D'ailleurs, aucune référence bibliographique traitant directement du Zodiaque n'est donnée par J. Le Goff.

II. A. 1. c. iii. Le versant espagnol : la dimension sociale et « réaliste » des calendriers

Manuel A. Castiñeiras Gonzales a choisi d'aborder à la fois la tradition textuelle et la tradition figurative du calendrier en Espagne entre le XI[e] et le XIV[e] siècle. Il soutint sa thèse intitulée *La iconografía de los meses en el art medieval hispano (ss. XI-XIV)* à l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle en 1993. On peut noter la présence de Chiara Frugoni dans son jury, laquelle s'intéressa notamment à plusieurs cycles des Occupations des Mois ainsi qu'à la question de la figuration du travail dans la décoration ecclésiale[253]. M. A. Castiñeiras publia une version remaniée de sa thèse en 1996, sous le titre *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV)*[254]. Cet ouvrage est composé d'un texte de 284 pages accompagné d'une bibliographie organisée en fonction de ses différents axes de recherches sur le thème du calendrier ainsi que de cartes et d'illustrations. Le corpus réuni dans la sphère hispanique est constitué de sculptures, peintures murales, de miniatures de manuscrits mais aussi d'éléments de décor liturgique dont la broderie de la Création de Gérone[255]. Trente-cinq exemples sont répertoriés et situés sur la carte qui indique une concentration plus élevée autour des Pyrénées[256].

Dans le paysage historiographique hispanique autour des Occupations des Mois, Castiñeiras se situe par rapport aux travaux de Julio Caro Baroja (1914-1995) ainsi que ceux de José Luis Mingote Calderón. On doit à l'anthropologue et historien J. Caro Baroja des études portant notamment sur les origines du folklore espagnol dans lesquelles il aborde les rapports

[253] Voir notamment C. FRUGONI, « Chiesa e lavoro nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica », art. cit. ; *Id*., « Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonnerie" de la cathédrale de Modène », in *CCM*, 34[e] année, 135-136, Juillet-décembre 1991, *La façade romane*, actes du Colloque international [CÉSCM de Poitiers, 26-29 septembre 1990], p. 281-295 ; *Id*., *I mesi antelamici del Battistero di Parma*, Parme, Battei, 1992.
[254] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejeria de Educacion y Cultura, 1996.
[255] M. A. Castiñeiras a publié plusieurs articles ciblant certains exemples de ce corpus dont le Tapis de la Création de Gérone, voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « Nuevas y viejas cuestiones en torno al Bordado de la creacion de Girona », in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXV, 1995, p. 97-122 ; *Id*., « La roda del Temps al Brodat de la Creació de Girona: una cartografia de la història de la Salvació ? », in *Studium Medievale : Revista de Cultura Visual - Cultura Escrita*, n°2, 2009, p. 135–156.
[256] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…*,1996, p. 334.

entre festif et religieux ainsi que sur la vie agricole, le tout teinté d'anthropologie, d'histoire et d'iconographie[257]. L'approche ethnographique menée par J. L. Mingote Calderón à propos des techniques médiévales des travaux agricoles a marqué le travail de M. A. Castiñeiras, en particulier pour trois cas de calendriers peints et/ou sculptés à Campisábalos, San Claudio de Olivares et Roda de Isábena[258]. Le versant espagnol de la recherche portant sur l'histoire et l'iconographie du calendrier et plus précisément sur la figuration des Occupations des Mois au Moyen Âge est caractérisé par sa prise en compte de la dimension sociale du calendrier ainsi que par l'attrait pour un certain « réalisme » du thème[259]. D'autre part, on peut ajouter que M. A. Castiñeiras fut guidé par Serafín Moralejo Alvarez (1946-2011), historien de l'art qui dirigea sa thèse et contribua à l'étude du décor sculpté d'églises du XII^e^ siècle dont Saint-Jacques-de-Compostelle et Saint-Isidore de León[260].

Alors que P. Mane ne consacrait que trois pages aux origines du thème du calendrier, M. A. Castiñeiras approfondit cette question notamment d'un point de vue textuel dans son premier chapitre ainsi que dans un article publié après avoir soutenu sa thèse[261]. La portée des travaux d'Isidore de Séville, de Bède et du Pseudo-Bède est envisagée de manière approfondie afin de déterminer leur influence sur l'iconographie. De fait, l'originalité de l'analyse de M. A. Castiñeiras réside dans son approche pluridisciplinaire. Contrairement à P. Mane qui traita des Occupations des Mois comme prétexte à une étude des techniques agricoles au Moyen Âge, M. A. Castiñeiras se nourrit de cette perspective mais la dépasse afin d'appréhender les nuances de l'iconographie du calendrier dans leur évolution culturelle et sociologique. L'auteur consacre ainsi son troisième et plus long chapitre, « Génesis y evolución del repertorio temático de los meses », non seulement à certaines pratiques agricoles mais aussi aux origines et à la signification de quelques thèmes et figures comme Janus ou bien encore l'évocation du

[257] Voir par exemple J. CARO BAROJA, *El Carnaval*, 1965, *Le Carnaval*, trad. S. LÉGER, Paris, Gallimard, 1979 ; *Id.*, « La vida agraria tradicional reflejada en el arte español », in *Estudios de Historia Social de España*, I, 1949, p. 47-138.

[258] On peut citer J. L. MINGOTE CALDERÓN, « La representación de los meses del año en la capilla de San Galindo. Campisábalos (Guadalajara) », in *Wad-Al-Hayara*, 12, 1985, p. 111-122 ; *Id.*, « El menologio de San Claudio de Olivares », in *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo"*, 1985, p. 83-97 ; *Id.*, « El menologio de la catedral de Roda da Isábena (Huesca), Su intepretación », in *Seminario de Arte Aragonés*, XL, 1986, p. 215-223.

[259] Voir notamment J. CARO BAROJA, « La vida agraria tradicional reflejada en el arte español », art. cit. ; I. RUIZ MONTEJO, « La vida campesina en el siglo XII a través de los calendarios agricolas », in *La Vida coditiana en la España medieval*, Actas del VI Congreso de Cultura medieval, Aguilar de campoo, 1998, p. 107-123 ; J. L. HERNANDO GARRIDO, « Estampas del mundo rural : la imagen del campesino en el art romanico hispano », in *Poder y seduccion de la imagen romanica*, Aguilar de Campoo, Fundació Santa Maria la Real, 2006, p. 158-188.

[260] Nous reviendrons en particulier sur S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León : les signes du Zodiaque », in *CSMC*, VIII, 1977, p. 137-173. Voir aussi *Id.*, « La Primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago », in *Compostellanum*, 14, 1969, p. 623-668.

[261] M. A. CASTIÑEIRAS, « Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías* de San Isidoro y del Calendario de Filócalo », art. cit.

printemps[262]. Il démontre aussi le passage d'un calendrier allégorique antique à un calendrier médiéval plus narratif[263]. Même si M. A. Castiñeiras se consacre essentiellement à l'iconographie des mois, il aborde aussi la présence des signes du Zodiaque par l'intermédiaire des sources astronomiques et computistiques incluses dans la tradition isidorienne. Cette dernière fonde en grande partie la tradition médiévale des calendriers figurés tout en faisant le lien avec la tradition antique selon une perspective encyclopédique[264]. M. A. Castiñeiras s'est en effet appliqué à montrer les liens entre Antiquité et Moyen Âge et à souligner les apports de la culture dite profane dans nombre de ses travaux[265]. Il prend soin de prendre en compte l'inscription des calendriers dans un champ iconographique plus large et dans le décor de l'église alors que ces questions étaient effleurées par P. Mane. Le quatrième et dernier chapitre intitulé « Los Meses y su contexto programático » insiste sur la valeur symbolique du travail et les relations étroites entre le thème du Calendrier et celui de la Genèse mais aussi sur la mise en valeur d'une Église triomphante. Dans la lignée de son maître S. Moralejo, M. A. Castiñeiras est attentif aux sources littéraires servant de socle à l'iconographie médiévale. Le calendrier ainsi que les figures évoquant des constellations sur le portail de Santa Maria de Ripoll sont étudiés de cette manière[266]. Il souligne ainsi la richesse du scriptorium de Ripoll – qu'il présente comme « una encrucijada en la "cultura" del calendario » – et l'importance de plusieurs

[262] Cet auteur a également publié plusieurs articles développant ces points dont M. A. CASTIÑEIRAS, « Gennaio e Giano bifronte : dalle « anni januae » all'interno domestico secoli XII-XIII », in *Prospettiva*, n°66, avril 1992, p. 53-63 ; *Id*., « Flora y Robigus en las alegorías de la Primavera de la Edad Media », in *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1994, p. 23-29.

[263] Cette question est également abordée dans M. A. CASTIÑEIRAS. « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », in *Vida y muerte en el monasterio romanico*, Aguilar de Campoo, Fundació Santa Maria La Real, 2004, p. 65-63.

[264] Sur les sources astronomiques et leur iconographie, voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « La iconografía de los planetas en la Cataluña de los siglos XI-XII », in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol 35, 1995 ; Id., « Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII) », in *Compostellanum*, XLIII, 1998, p. 595-646 ; *Id.*, « La ilustración del *De naturis rerum* de Beda en un manuscrito de la abadía de Santa María de Ripoll (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19) y su arquetipo cassinese », in A. CADEI, M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, A. SEGAGNI MALACART, A. TOMEI (dir.), *Arte d'Occidente, Temi e metodi, Studi in onore di A. M. Romanini*, Rome, Ed. Sintesi Informazione, 1999, p. 791-801. Sur la pensée encyclopédique sous-jacente dans les cycles du calendrier, voir *Id*., « El programa enciclopédico de la puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », in *Compostellanum*, XLV(3), 2000, p. 657–694. Sur des questions similaires, voir A. GARCÍA AVILÉS, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religión en la alta Edad Media*, Université de Murcia, 2001.

[265] Voir par exemple M. A. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », in *CSMC*, XXXIX, 2008, p. 161-180. Voir aussi, *Id.*, F. DIEZ PLATAS (dir.), *Profano y Pagano En El Arte Gallego*, Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades, 14, Saint-Jacques-de-Compostelle, Université de Santiago de Compostela, 2003.

[266] Cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII) », art. cit. ; *Id.*, « Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll », in *Medioevo, il tempo degli antichi.* VI Convegno Internazionale di Studi di Parma (Palazzo Sanvitale, 2003), A. C.QUINTAVALLE (éd.), Parme, 2006, p. 365-381 ; *Id*., « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit.

manuscrits dont le Calendrier dit de Filocalus copié en partie dans un recueil d'astronomie produit à Ripoll tel le manuscrit Vat. Reg. Lat. 123° datant du milieu du XI[e] siècle[267].

En ce qui concerne les calendriers monumentaux, l'auteur place les réalisations de la péninsule ibérique en regard des réalisations situées au nord des Pyrénées dont il soutient l'influence déterminante grâce aux chemins de pèlerinage vers Compostelle. Il tisse des liens entre des cycles hispaniques et les décors de Saint-Savin, Poitiers, Brinay, ou bien encore de Bourgogne. M. A. Castiñeiras défend l'idée d'une « marginalisation » progressive du Calendrier qu'il définit par la dissémination de ses figurations sur des supports de plus en plus divers tels que les chapiteaux, puis les objets de mobilier avant d'atteindre les Livres d'Heures. S'il est évident que cette iconographie connaît une certaine évolution en ce qui concerne sa localisation, il nous semble que cette idée de « marginalisation » est discutable. M. A. Castiñeiras revient à de nombreuses reprises sur la présence des signes du Zodiaque dans les cycles étudiés dont le décor de León alors que les auteurs ayant réalisé des monographies sur le thème des Occupations des Mois ont tendance à ignorer leur présence ou du moins à les considérer comme secondaires[268]. Dans l'ensemble, la thèse de cet historien de l'art est originale vis-à-vis des autres monographies sur le sujet par sa prise en compte d'une large chronologie et de différents supports, le tout nourri de comparaisons bienvenues avec des réalisations produites dans d'autres sphères culturelles.

Ses recherches l'ont également mené vers le pavement de la cathédrale d'Otrante à propos duquel il a proposé plusieurs publications visant en particulier à analyser les figures d'Alexandre et Arthur[269]. Comme signalé plus haut, ce chercheur a d'ailleurs mis en lumière l'association récurrente du thème du calendrier avec le cycle de la Genèse dans plusieurs édifices de la péninsule ibérique, association qui est aussi visible dans le pavement de cette cathédrale des Pouilles[270]. En Espagne tout particulièrement, les Occupations des Mois, voire les signes du Zodiaque, accompagnent des scènes de la Genèse avec Adam et Ève ou avec Abel et Caïn. Ces associations iconographiques peuvent être interprétées non seulement d'un point de vue théologique vis-à-vis du travail et de la rédemption mais aussi d'un point de vue

[267] Bibliothèque Vaticane, Vat. Reg. Lat. 123°. Cf. M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 25-26.

[268] L'auteur s'est d'ailleurs interrogé sur la présence des signes du Zodiaque dans le Panthéon de León, cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », in *Compostellanum*, n°45, 3-4, 2000, p. 657-694.

[269] *Id*., « L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto : una ekphrasis monumentale? », in *Troianalexandrina*, 4, 2004, p. 41-86 ; *Id*., « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », in *CSMC*, XXXVII, 2006, p. 135-153.

[270] Voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara) », in *CCM*, 152, Octobre-décembre 1995, p. 307-317.

sociologique quant à une emprise de l'*Ecclesia* sur la société et quant à l'organisation de celle-ci. Les travaux d'Isabel M. Frontón Simón[271] et de M. A. Castiñeiras lui-même[272] traitent de ces questions. Ce dernier relie le développement des cycles calendaires avec l'expansion agricole tout en insistant sur le rôle des Bénédictins dans l'essor de ce thème iconographique[273]. Plusieurs travaux, suivant les interprétations de S. Moralejo à propos de León[274], font valoir une certaine « moralisation » des signes du Zodiaque associés aux Occupations des Mois sur des supports visuels particuliers tels que les modillons et métopes accueillant les fidèles à l'entrée de l'édifice[275]. Plus qu'ailleurs, les signes du Zodiaque semblent avoir été réinterprétés d'un point de vue théologique et ainsi moralisés[276]. Dans le même ordre d'idées, plusieurs études du pan espagnol du calendrier monumental médiéval tendent à démontrer les liens entre Occupations des Mois et calendrier liturgique[277]. Enfin, on peut clore cette section concentrée sur le versant espagnol de l'étude du Calendrier en signalant les contributions de María Teresa Pérez Higuera relevant davantage de l'histoire de l'art[278].

II. A. 1. c. iv. Martine Jullian et les Occupations des mois dans la sculpture au XII^e siècle en France

En 1994, Martine Jullian acheva une thèse intitulée *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les occupations des mois* et dirigée par Carol Heitz (1923-1995)[279]. « Commencé il y a de nombreuses années, alors que la vogue des images n'était pas

[271] I. M. FRONTÓN SIMÓN, F. J. PEREZ CARRASCO, « Historian trabajo y redencion en la portada romanica de Belena de Sorbe », in *Goya*, n°229-230, 1992, p. 29-38 ; I. M. FRONTÓN SIMÓN, « Imagenes de una sociedad de frontera en torno al 1200 : Campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo », in *Cuadernos de Arte e Iconografia* n°11,1993, p. 80-91.
[272] Voir par exemple M. A. CASTIÑEIRAS. « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », art. cit.
[273] M. A. CASTIÑEIRAS, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara) », art. cit. ; *Id.*, « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », art. cit., en part. p. 68.
[274] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.
[275] J. YARZA LUACES, « Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa Maria de Covet (Lérida) », in *Forma artisticas de lo imaginario*, Barcelone, éd. Anthropos, 1987, p. 182-230 ; M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », in *Boletín del seminario de Estudios de Arte e arqueología*, 51, 1985, p. 439-445.
[276] Pour l'exemple de Treviño, voir M. RUIZ-MALDONADO, « Precisiones acerca del calendario de Treviño », in *Boletín del Museo e Instituto "Camon Aznar"*, XLVII, 1992, p. 5-13.
[277] Par exemple I. BANGO TORVISO, « San Pelayo de Perazancas. Las imágenes de un calendario románico organizadas según la vieja liturgia hispana, su contexto en el conjunto del programa iconográfico », in *Anales de Historia del Arte*, vol. nº4, *Homenaje al Profesor Dr. D. José Mª de Azcárate*, Madrid, 1994, p. 545-558.
[278] M. T. PÉREZ HIGUERA, *Chronos: el arte en los calendarios del medioevo*, s/l, Banco Bilbao Vizcaya, 1995 ; *Id., Calendarios medievales: la representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1997.
[279] M. (LE VOT)-JULLIAN, *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les occupations des mois*, thèse sous la direction de Carol Heitz, Paris -Nanterre, 4 volumes, soutenue en décembre 1994. Cette thèse n'a malheureusement pas été publiée par manque de temps comme nous l'a indiqué son auteur. Cette étude n'ayant pas fait non plus l'objet d'un compte-rendu, nous proposons de nous appesantir sur ce travail.

aussi répandue qu'aujourd'hui, le projet était de proposer une grille de lecture destinée à mieux comprendre le pourquoi et le comment de ces cycles calendaires.[280] » Ce travail fut ainsi débuté avant même la parution de la thèse emblématique de Perrine Mane qui est citée dans la courte notice historiographique du sujet, puis de nombreuses fois discutée tout au long du texte et du catalogue[281]. L'auteur fait également référence à la thèse de M. J. Hall Panadero[282]. Quant à la thèse de M. A. Castiñeiras soutenue l'année précédente, elle ne figure pas dans la bibliographie et n'est pas non plus évoquée[283]. M. Jullian a choisi quant à elle de se concentrer sur l'étude des figurations des Occupations des mois dans le décor sculpté « roman » en France. Dès son introduction, elle regrette l'inexactitude des catalogues relatifs aux représentations du calendrier ainsi que la trop grande attention portée aux édifices les plus connus, chaque monument méritant un regard plus approfondi afin de garantir une relative exhaustivité et au moins une plus grande précision d'analyse. Elle indique avoir répertorié « trente-deux monuments romans[284] » mais dans les faits, son catalogue concerne vingt-neuf édifices auxquels s'ajoutent deux fonts baptismaux ainsi qu'un chapiteau conservé à Reims dont la provenance est incertaine[285]. En somme, trente-trois cas sont recensés, Notre-Dame de Chartres étant concernée par deux cycles du XII^{e} siècle hormis les deux autres cycles du XIII^{e} siècle. Ce catalogue inclue les cycles de Figeac et Limoges, disparus et délaissés par P. Mane. A contrario, M. Jullian dénonce deux mythes historiographiques excluant deux cycles relevés notamment par le catalogue de P. Mane. Il s'agit d'une part de l'erreur d'identification du cycle peint provenant de la chapelle du château du Haut-Clairvaux, situé près de Châtellerault (Vienne), évoqué par A. de Longuemar et confondu sans doute par J. Le Sénécal par homonymie avec l'abbaye de Clairvaux (Aube)[286]. Le second mythe historiographique est celui du calendrier sculpté sur la façade aujourd'hui perdue de Saint-Eutrope de Saintes. M. Jullian explique en effet que le manque de sources sur le décor sculpté de cet édifice a conduit les historiens l'ayant

[280] *Ibid*., p. 8.
[281] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983.
[282] M. J. (HALL) PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit.*
[283] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV), op. cit.*
[284] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 9.
[285] Chapiteau conservé au Musée de Reims, n° Inv. 978.28479. Les deux fonts baptismaux sont ceux prenant place dans les églises de Saint-Evroult-Montfort et de Brookland.
[286] X. BARBIER DE MONTAULT et A. DE LONGUEMAR, « Examen des zodiaques... », art. cit., p. 269 : « Les zodiaques qu'il nous a été donné d'étudier [sont …] les zodiaques peints à l'intérieur de l'église de St-Savin et de la chapelle de Clairvaux, près de Châtellerault. » ; J. LE SÉNÉCAL, « Les occupations des mois… », art. cit., p.195. P. Mane l'a intégré dans son catalogue au n°43 et spécifie « Clairvaux (Aube), Saint-Hilaire », cf. P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983.

étudié à « inventer » une façade similaire à celles des autres façades de la région connues pour la répétition de schémas iconographiques incluant le calendrier[287].

Pour revenir à l'expression « monuments romans » utilisée pour délimiter l'aire chronologique de son corpus, elle nous semble discutable même si son auteur a pris soin de justifier ses choix. En fait, M. Jullian explique avoir choisi un « critère esthétique » tel que le « style roman » pour circonscrire son corpus du fait du chevauchement entre « art roman » et « art gothique »[288]. Or ces diverses appellations sont fondées sur des jugements subjectifs et sont très connotés d'un point de vue historiographique[289]. Certes, on ne peut pas nier qu'il y ait des différences formelles entre les monuments dits « romans » et « gothiques » mais il reste qu'il faut manier ces termes avec parcimonie et prudence. M. Jullian a d'ailleurs bien montré, en approfondissant les remarques initiées par P. Mane et en mettant à profit les travaux de Jacques Le Goff, que le calendrier a fait l'objet d'une évolution avec des transitions telles que les cycles de Saint-Denis et Chartres[290]. Ces deux derniers cas, auxquels s'ajoute celui du portail de Vermenton sont positionnés en deçà du corpus pour leur caractère transitoire dans l'iconographie des cycles du calendrier[291]. Par ailleurs, l'auteur indique vouloir cerner « quelle est la part du réalisme perceptible dans ces thèmes empruntés pour la plupart à la vie quotidienne, alors que la sculpture romane se caractérise par un profond formalisme [?][292] », elle annonce même en introduction vouloir « définir un "réalisme roman"[293] ». La notion de « réalisme » n'est pas clairement définie par M. Jullian et constitue un point de vue délicat, de nouveau subjectif et connoté[294]. Dans le même ordre d'idées, l'auteur est difficile à suivre quand elle annonce ne pas avoir voulu « orienter l'étude sur la vie rurale au XII^e^ siècle, d'après les calendriers sculptés [295]». En effet, insistant sur la vue partielle des calendriers sur la vie quotidienne et la nécessité de croiser différentes sources, elle propose elle-même dans son quatrième et dernier chapitre d'aborder la question « Le calendrier roman : un document sur la

[287] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 17.
[288] *Ibid.*, p. 20.
[289] À ce sujet, voir notamment X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*
[290] M. JULLIAN, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », in *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, 34, 2008, p. 35-52. L'auteur développe les idées déjà sensibles sa thèse, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 22. Quant aux travaux de J. Le Goff, il s'agit notamment de ceux réédités dans J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977.
[291] M. Jullian le souligne dans son article, *Id.*, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit., p. 36.
[292] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 20.
[293] *Ibid.*, p. 9.
[294] Il est quelque peu nuancé dans le dernier chapitre ainsi que dans la conclusion où l'auteur préfère parler de « reflet ». Cf. *ibid.*, p. 173, 233.
[295] *Ibid.*, p. 27.

civilisation matérielle ? »[296]. De même, lorsqu'elle parle de l'« effet "métamorphique" » du « langage monumental », l'approche paraît nébuleuse[297]. Ainsi, certains passages peuvent s'avérer quelque peu contradictoires même s'il s'agit davantage de nuancer son propos et sans doute d'autant de manières de se détacher des études récentes de P. Mane et G. Comet[298]. D'ailleurs, M. Jullian discute d'un point de vue méthodologique la dimension documentaire des images du calendrier pour les historiens en guise d'introduction à sa dernière partie afin de se positionner vis-à-vis des études antérieures et présentes[299]. De fait, un certain nombre d'arguments proposés étaient en germes chez P. Mane[300].

La particularité du travail de M. Jullian est d'avoir ciblé son étude sur « la sculpture monumentale » d'une manière similaire à celle de M. J. Hall Panadero[301]. Cette délimitation donne lieu à un corpus présentant une certaine homogénéité tout en autorisant les comparaisons et identifications de variations de manière précise. Cette approche restrictive lui permet dans un premier temps de faire apparaître dans le champ du « cadre formel » ce qu'elle désigne comme une « formule-type architecturale[302] », et dans un second temps de souligner des « jeux thématiques » dans les « programmes iconographiques »[303]. Cette analyse prenant en compte la spatialité des scènes du calendrier retient tout particulièrement notre attention[304]. Elle dénote de l'influence des travaux de Carol Heitz qui l'encadra et annonce le succès grandissant d'un tel regard porté sur l'agencement des images[305]. Quant à son expression « formule-type architecturale », elle est fondée sur l'observation que les calendriers sculptés sont disposés

---

[296] *Ibid*., p. 28.
[297] *Ibid.,* p. 29.
[298] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983 ; G. COMET, *Le paysan et son outil…, op. cit.,* 1992.
[299] *Ibid.,* p. 175-182.
[300] De fait, ses observations quant à la répartition géographique et chronologique des différents calendriers selon les techniques utilisées restent sommaires vis-à-vis des travaux antérieurs déjà menés. On appréciera cependant que l'auteur ait recensé quelques exemples hors de la France et de l'Italie mais on peut *a contrario* regretter le manque de précision de la carte n°4 qui situe les exemples des calendriers peints et de mosaïque sans les légender. Cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, vol. I, p. 44-51
[301] *Ibid.,* p. 29. Cf. M. J. (HALL) PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit*. Néanmoins, Jullian a intégré dans son corpus les deux fonts baptismaux provenant de Normandie, à savoir ceux de Brookland et Saint-Evroult-Montfort. Il nous paraît peu judicieux de les associer à des décors qui concernent l'édifice construit en lui-même alors qu'il s'agit dans ces deux cas de procédés techniques très différents de la sculpture lapidaire et d'installations liées à un usage liturgique relevant de questions éloignées. Certes, Jullian parle d'exceptions pour ces deux cas, mais il aurait mieux valu ne pas les intégrer à son corpus de sculptures et les réserver à des comparaisons ou autres évocations ponctuelles.
[302] *Ibid.,* p. 84.
[303] *Ibid.,* p. 101. L'identification de « programmes » à proprement parler nous semble malaisé, voir à ce sujet J.-M. GUILLOUËT, C. RABEL (dir.), *Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, Le Léopard d'or, 12, 2011.
[304] Nous aurons à cœur d'approfondir cette démarche en l'élargissant, voir *infra*, Partie II. M. Jullian dessine déjà quelques grandes lignes, voir M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 44-51.
[305] On peut notamment renvoyer à C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

la majorité du temps « en un endroit situé au lieu d'intersection de trois éléments différents : la façade occidentale, la porte, et s'il y en a plusieurs, la porte centrale, et la voussure extérieure [306]». Ces trois éléments sont présentés comme les composantes de sa formule-type architecturale, des composantes étroitement liées et sujettes à variations. Cette dénomination ainsi que cette approche ne sont pas sans rappeler l'étude de Jérôme Baschet, alors récemment parue et intitulée *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonction*s [307]. S'il est particulièrement enrichissant que M. Jullian prenne en compte la situation du thème dans l'économie architecturale, on doit émettre une certaine réserve quant à la rigueur de la notion de « type » qui répond à son souhait initial de dresser « une grille de lecture »[308]. Il faut noter au passage que M. Jullian est influencée dans sa méthodologie ainsi que dans son vocabulaire par les analyses propres à la littérature auxquelles elle renvoie régulièrement et emprunte certains termes quand elle parle de « tissu conjonctif », de « texture[309]» ou bien encore de « cadre constructif [310]». Cette influence se ressent dans son attention portée aux interrelations formelles et thématiques et dans sa volonté de cerner une sorte de maillage formel.

Si M. Jullian est moins évasive que P. Mane lorsqu'elle aborde les thèmes iconographiques auxquels le cycle des Occupations des mois, voire du Zodiaque est associé, elle reste floue dans les conclusions de son enquête. Elle énumère ainsi les thèmes et figures récurrentes sous forme de tirets renvoyant à des notes de bas de page listant les édifices concernés ce qui constitue déjà un état des lieux plus fourni que les enquêtes précédentes. Quant à la raison d'être de ces deux thèmes associés, elle indique simplement « Parmi les nombreuses possibilités qui se présentaient à lui pour représenter le temps, le sculpteur roman a choisi la citation des Occupations des mois (associées aux signes du zodiaque). [311]». On notera que M. Jullian parle de « procédés d'association et d'allusion » et d'effets de « juxtapositions, interférences, contrastes, etc. », sans évoquer le principe de la pensée analogique médiévale. Cependant, nous attirerons l'attention sur l'idée d'une « "dynamique associative", créant une

[306] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 84. Quant aux observations succinctes et différentes de P. Mane à ce sujet, voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983, p. 29-31.
[307] J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de* Bominaco *(Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonction*s, Paris ; Rome, La Découverte – EFR, 1991 (Collection « Images à l'appui »). L'ouvrage est cité dans la bibliographie de Jullian.
[308] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 8.
[309] *Ibid*., p. 91.
[310] *Ibid.*, p. 95. Jullian renvoie notamment à I. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, 1973 et à P. ZUMTHOR, « Intertextualité et mouvance », in *Littérature*, 41, 1981, p. 9-12.
[311] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p.107.

dialectique entre les diverses parties du décor[312] », empruntée à J. Baschet[313]. Cette dynamique du décor constitue un point crucial dans l'appréhension des thèmes des Occupations des mois et du Zodiaque que nous tenterons d'approfondir.

En ce qui concerne directement les signes du Zodiaque, M. Jullian consacre quelques pages à leur « association privilégiée » avec les Occupations des mois[314]. « Par les liens qu'elle instaure, par son évidence même qui s'impose aux yeux du spectateur, cette conjonction des deux séquences demande à être analysée de manière circonstanciée.[315] » Elle souligne d'ailleurs dans sa conclusion l'« indispensable complémentarité » des deux cycles[316]. Observant la disposition et la figuration des scènes mensuelles et des signes zodiacaux, elle conclue que leurs relations reposent sur des jeux d'alternance, de symétrie, de parallélisme et de continuité[317]. Arguant que le choix des Occupations des mois et des signes du Zodiaque s'est fait au détriment du thème plus synthétique des Saisons – lequel n'est pas non plus contrairement absent – M. Jullian fait valoir la volonté délibérée de figurer « deux dimensions, terrestre et céleste, qui sont réunies en signe d'alliance[318] ». À la suite de cet interlude consacré spécifiquement aux relations entre signes zodiacaux et occupations mensuelles, M. Jullian en vient à examiner l'organisation formelle interne des cycles en termes de linéarité – définie comme une succession régulière des scènes et signes du cycle – et d'effets de symétrie[319].

Dans son troisième chapitre, « Thèmes et variations », M. Jullian approfondit l'analyse des thèmes choisis pour les scènes mensuelles afin d'observer des processus de continuité et de variation à l'intérieur même des cycles calendaires afin d'établir une « formule-type iconographique » cette fois-ci[320]. Si l'examen des thèmes choisis pourrait apparaître comme redondant après les travaux de P. Mane et G. Comet, sa précision et ses efforts pour répertorier aussi bien les scènes laborieuses que les scènes de loisirs et autres figures allégoriques sont louables[321]. Les jeux de contrastes qu'elle relève dans l'iconographie de ces derniers laissent

[312] *Ibid*., p. 106-107.
[313] J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images..., op. cit.*, p. 7.
[314] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 113-118.
[315] *Ibid*., p. 114.
[316] *Ibid*., p. 231.
[317] *Ibid*., p. 117.
[318] *Loc. cit.*
[319] Sur la notion de symétrie, Jullian renvoie aux principes vitruviens et cite C. HEITZ, « Vitruve et l'architecture du Haut Moyen Âge », in *La cultura antica nell'Occidente latino dal VI all'XI secolo, Settimana di studio del Centra Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XXI, 1974, p. 725-757.
[320] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 165.
[321] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983 ; G. COMET, *Le paysan et son outil…, op. cit.,* 1992.

profiler une certaine dynamique des images qui nous semble fondamentale et que les rubriques de la base de données réunissant notre corpus tenteront d'exploiter[322].

La qualité de son catalogue – présenté dans le volume II – est appréciable de nouveau par sa précision dans l'observation des figures et signes et est complétée par des annexes placées dans le volume IV. Gage de sa précision, M. Jullian a par exemple relevé et pris en compte les colonnettes ornées du portail royal de Chartres, ignorées par J. C. Wesbter et P. Mane, même si elle n'est pas la première à les avoir remarquées. Néanmoins, elle n'a pour sa part pas relevé la présence de certains signes zodiacaux sur l'une des colonnettes du portail royal, sur l'ébrasement gauche, entre la première et la deuxième statue-colonne. Contrairement au catalogue brut de P. Mane, M. Jullian décrit soigneusement les figures des cycles conservés et inventorie les sujets des occupations mensuelles qu'elle commente dans son troisième chapitre. Si son attention se porte essentiellement sur les Occupations des mois, elle précise la localisation des signes du Zodiaque et étudie leur relation avec les scènes mensuelles. En regard des études antérieures, M. Jullian se démarque par sa prise en compte de l'iconographie des scènes alentours, par son souci de situer chaque exemple dans un ensemble sculpté, le tout avec une analyse plus ou moins approfondie dans chaque fiche du catalogue, tandis que celui de P. Mane prenait davantage les allures d'une liste[323]. Ainsi, en conclusion à ces remarques non exhaustives à propos de l'étude de M. Jullian, un certain nombre de critères et d'observations appellent à la réflexion et seront exploités dans notre propre approche croisée des signes du Zodiaque et des Occupations des mois. Même si M. Jullian est loin de renouveler l'appréhension du thème, elle a le mérite d'apporter un certain nombre de précisions et de nuances tout en accordant davantage d'attention aux signes du Zodiaque[324].

II. A. 1. c. v. Autres publications relatives au Calendrier médiéval

En l'an 2000, le « temps » et par extension le Calendrier furent au cœur des interrogations. À l'occasion du changement de millénaire, plusieurs travaux universitaires se sont penchés sur ces questions. C'est le cas du colloque de Cerisy sur *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*[325]. Les réflexions menées dans ce colloque se sont positionnées notamment vis-à-vis de Norbert Elias (1897-1990) qui rappelait dans son ouvrage *Du temps* que le calendrier est « une institution sociale, une instance régulatrice des évènements

[322] Cf. *infra*, chap. 2, I. ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 146-164.
[323] En effet, Perrine Mane ne fait qu'évoquer les thèmes d'ensemble récurrents associés au cycle des occupations des mois.
[324] Sa bibliographie sur le thème du zodiaque reste somme toute assez maigre et on ne peut nier que les Occupations des mois restent sa préoccupation première.
[325] J. LE GOFF, J. LEFORT, P. MANE (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps, op. cit.*

sociaux » et « une réalité humaine insérée dans la nature »[326]. Conduit par J. Le Goff, ce colloque a permis d'appréhender plusieurs facettes du calendrier en s'intéressant à ses cadres et fonctions et en s'ouvrant à ses différents types dans le temps et l'espace. Parmi les trente contributions auxquelles s'ajoutent les introduction et conclusion de J. Le Goff, on remarquera les réflexions de P. Mane, E. Palazzo et G. Comet[327].

L'année 2000 vit aussi s'installer l'exposition « Histoire du calendrier, image du temps » à l'abbaye de Noirlac. Cette exposition préparée sous le patronage de Jacques Le Goff fit l'objet d'un catalogue d'exposition réunissant notamment les contributions de Jean-Patrice Boudet, Perrine Mane, Michel Pastoureau ou bien encore de Paul Verdier[328]. Cette publication constitue un catalogue fourni de l'iconographie du calendrier associant ou non les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque. Brassant des exemples antiques et des manuscrits de la fin du Moyen Âge ainsi que des fresques et reliefs des XII^e^ et XIII^e^ siècles et des objets liés au calcul du « temps », ce catalogue non exhaustif fait la part belle à des réalisations du centre de la France en évoquant l'un des joyaux de Bourges, le manuscrit des Très Riches Heures du duc de Berry[329]. Pour des raisons pratiques, l'exposition s'est essentiellement tenue autour de fac-simile, relevés, projections et autres moulages, ce qui ne gâche en rien l'intérêt documentaire de cette exposition soutenue par un précieux catalogue.

Quelques années plus tard, ce fut au tour du pilier de Souvigny d'attirer l'attention avec deux expositions dont la première fut présentée en 2002 sous l'appellation « La frise monumentale romane de Souvigny »[330]. La seconde exposition intitulée « Le pilier roman de Souvigny : *chronos* et *cosmos* », fut-elle aussi préparée sous l'œil avisé de Neil Stratford[331]. Cette exposition présentée en 2005 à Souvigny fut l'occasion d'approfondir l'étude de ces reliefs tout en abordant une fois de plus la question de l'iconographie calendaire. L'emplacement originel du pilier de Souvigny étant problématique, Stratford émet quelques hypothèses quant à sa fonction dans l'espace monastique. L'approche de Stratford est intéressante car il croise différents supports, sculptés, manuscrits, etc., afin de comprendre la combinaison de repères à la fois spatiaux et temporels. Si bien d'autres monographies ont été

---

[326] N. ELIAS, *Du temps*, Paris, Fayard, 1996, p. 215.
[327] J. LE GOFF, J. LEFORT, P. MANE (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps, op. cit.*, cf. P. MANE, « Calendrier et nature », p. 11-16 ; É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique », p. 37-44 ; G. COMET, « Les calendriers médiévaux illustrés, supports idéologiques complexes », p. 249-258.
[328] *Histoire du calendrier, images du temps*, catalogue de l'exposition [abbaye de Noirlac, 2000], Milan /Saint-Armand Montrond, Skira - Conseil régional du Cher, 2000.
[329] *Très Riches Heures du duc de Berry*, Chantilly, musée Condé, ms. 65, 1410(?)-1489.
[330] N. STRATFORD (dir.), *La frise monumentale romane de Souvigny*, catalogue de l'exposition [Souvigny, Musée, 2002], Souvigny, ville de Souvigny, 2002.
[331] N. STRATFORD (dir.), *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, catalogue de l'exposition [Musée de Souvigny, 2005], Souvigny, Musée de Souvigny, 2005.

consacrées à des édifices décorés d'un cycle calendaire que nous ne pourrions pas toutes citer, le catalogue de Stratford est quant à lui focalisé sur un seul élément de décor en partie calendaire. Cet exemple étudié peut nous permettre d'ouvrir notre approche du thème iconographique du Calendrier en ne le cloisonnant pas seulement à la figuration du « temps », concept problématique pour la période étudiée.

II. A. 2. Les études sur les thèmes cosmologiques et les thèmes dits « profanes ».

II. A. 2. a. De la terre au ciel, du sol à la voûte. Thèmes cosmologiques entre Antiquité et Moyen Âge

Dans les années 1940-1950, plusieurs travaux ont porté sur des thèmes cosmologiques. Karl Lehmann (1894-1960) a publié en 1945 un article intitulé à juste titre « The dome of Heaven »[332]. Sa démonstration fut remise en cause par Thomas F. Mathews[333] qui a quant à lui cherché à reconsidérer les rapports entre l'iconographie impériale et l'iconographie christique dans un livre au ton acéré intitulé *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*[334]. Cependant, l'approche des formes et thèmes cosmologiques produite par Lehmann reste originale et il évoque à plusieurs reprises la question du rôle des frises zodiacales dans des compositions circulaires. Lehmann analyse la mise en images du ciel, des cieux sur les plafonds, voûtes et autres dômes. Se concentrant justement sur la forme et le décor de ces derniers, Lehmann compare les réalisations antiques « païennes » et les réalisations chrétiennes médiévales dans une vaste chronologie afin de montrer l'assimilation chrétienne de schèmes cosmologiques antiques. Quelques années plus tard, ce fut au tour d'Hans-Peter L'Orange (1903-1983) de proposer en 1953 des *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*[335]. Cet archéologue norvégien s'est beaucoup intéressé aux images de la fin de l'Antiquité, produites aussi bien sur le versant oriental que sur le versant occidental, mettant en scène la notion d'éternité, l'apothéose des empereurs et aux rapports entretenus avec l'iconographie de *Sol Invictus*[336]. L'une des sections ou études de cette publication porte sur la cosmologie développée autour de Néron qui chercha, à travers sa salle à manger tournante, à se

---

[332] K. LEHMANN, « The dome of Heaven », in *AB*, XXVII, 1, 1945. p. 1-27.
[333] T. F. MATHEWS, « Cracks in Lehmann's "Dome of Heaven" », in *Sources. Notes in the History of Art*, vol. 1, n°3, 1983, p. 12-16.
[334] T. F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Voir le compte-rendu de D. RUSSO, « Thomas F. Mathews: The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton University Press, 1993, 223 p., 138 ill. », in *Revue de l'Art*, 1994, n°106, p. 97.
[335] H.-P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo, H. Aschehoug ; Cambridge, Harvard University Press ; Paris, Les Belles Lettres, 1953 (coll. Institutet for Sammenlignende Kulturforskning).
[336] Voir notamment H.-P. L'ORANGE, « Sol Invictus Imperator. Eim Beitrag zur Apotheose », in *Symbolae Osloenses*, 14, 1935, p. 86-114.

positionner au centre du Zodiaque et par là même au centre du monde. Il souligna l'utilisation de plusieurs motifs tels que le trône astral et le *clipeus* en particulier dans la section intitulée « the cosmic *clipeus* and the solar *imago clipeata* »[337]. Analysant les formes et images exploitées pour figurer l'idée de souveraineté, L'Orange met en effet en évidence l'utilisation de formes circulaires et de symboles astraux dont les signes du Zodiaque.

L'étude du mithriacisme et plus largement des religions solaires de la fin de l'Antiquité a attiré l'attention de plusieurs auteurs sur le Zodiaque. Les travaux de Robert Turcan[338] ainsi que de Roger Beck[339] peuvent être cités parmi l'abondante bibliographie. L'observation des conceptions du « temps » ainsi que de son iconographie à la fin de l'Antiquité dans la transition entre cultures « païenne » et chrétienne ont également constitué un terrain propice à l'étude du Zodiaque. C'est le cas des travaux d'Yves-Marie Duval (1934-2007)[340], latiniste et patristicien élève d'Henri-Irénée Marrou (1904-1977) ainsi que de Louis Foucher (19018-2003)[341].

D'ailleurs, les pavements de la fin de l'Antiquité conservés en Méditerranée, étudiés notamment par Y.-M. Duval, offrent un champ d'approche privilégié pour les thématiques cosmologiques tels que les Vents, les Saisons, les personnifications des Planètes, les Mois, le Zodiaque, etc. L'Afrique du Nord ainsi que la Grèce, mais aussi l'Angleterre ou bien encore l'Allemagne conservent des décors de pavement en mosaïque dont l'analyse iconographique permet d'étudier les questions relatives aux origines du Zodiaque. Le *Recueil général des mosaïques de la Gaule* fondée par Henri Stern constitue un outil incontournable pour de ce type de décor[342]. Créée à l'occasion du premier colloque international sur la mosaïque gréco-romaine organisé par le même historien en 1963, l'AIEMA, l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique[343] ainsi que ses équivalents étrangers dont l'AISCOM (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico), ont permis au fil des colloques et des publications d'inventorier et valoriser un grand nombre de décors de pavement antiques et

---

[337] H.-P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world, op. cit.,* section 11.

[338] Voir notamment R. TURCAN, « Littérature astrologique et astrologie littéraire », in *Latomus*, 27, 1968, p. 329-405 ; *Id*., « Les calendriers romains illustrés », in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt : Geschichte und Kultur roms im Spiegel der neueren Forschung. 2, Principat. 12e*, vol. 2, Kunste, Berlin, De Gruyter, 1981, p. 431-475 ; *Id*., *Héliogabale et le sacre du soleil*, Paris, Albin Michel, 1985.

[339] Par exemple R. BECK, « Interpreting the Ponza Zodiac » in *Journal of Mithraic Studies*, I, 1, 1976 *; Id*., *Planetary Gods and Planetary orders in the mysteries of Mithra*, Brill, Leyde, 1988 (EPRO, 109).

[340] Y. DUVAL, « Temps antique et temps chrétien », in R. CHEVALLIER (éd.), *Aiôn. Le temps chez les Romains, Caesarodunum,* X bis, éd., Paris, 1976, p. 253-259 ; *Id., Mosaïque romaine tardive : l'iconographie du temps, les programmes iconographiques des maisons africaines,* Université Paris XII, Paris, 1982.

[341] L. FOUCHER, « *Annus* et Aiôn », in R. CHEVALLIER (éd.), *Aiôn. Le temps chez les Romains, Caesarodunum*, X bis, éd., Paris, 1976, p. 176-203 ; *Id*., « Aiôn et Aeternitas », in *Caesarodunum* XXI bis, 1986, p.132-146 ; *Id*., « Aiôn le temps absolu », in *Latomus*, 55, 1996, p. 5-30.

[342] Treize volumes ont pour l'instant été publiés entre 1957 et 2000.

[343] L'association AIEMA est rattachée à l'UMR 8546 CNRS, ENS- Paris, Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident (AOROC).

médiévaux. Ces publications renferment de nombreuses références à des figurations du Zodiaque au sein de décors mosaïqués. En sus de la riche bibliographie sur le sujet développée autour de ces colloques internationaux[344], des recherches ont été effectuées sur certains thèmes cosmologiques qui nous intéressent particulièrement pour le Zodiaque[345].

Ces études sont loin d'être les seules à traiter de ces questions mais elles font partie des maillons essentiels du champ historiographique dans lequel on peut remarquer la complexité des liens entre le sol et la voûte ainsi qu'entre la terre et le ciel observés notamment par K. Lehmann[346]. X. Barral I Altet, dans son inventaire des mosaïques de pavement médiévales a mis à profit ces rapports et a montré leur persistance au Moyen Âge[347]. « Les pavements établissaient avec les plafonds un dialogue iconographique qui rappelait la complémentarité entre le ciel et la terre dans la Jérusalem céleste qu'était l'église.[348] » Ces analogies nous semblent déterminantes pour comprendre l'attrait pour les thèmes iconographiques complémentaires des Occupations des Mois et du Zodiaque. De plus, Barral I Altet précise que la « compartimentation des schémas décoratifs [des pavements] pouvait parfois évoquer la projection au sol de ceux du plafond »[349]. Ainsi, l'iconographie complexe des pavements révèlent des imbrications culturelles, idéologiques et théologiques entre la terre et le ciel et plus largement dans le domaine de la cosmologie, qui sont essentielles dans la compréhension de la figuration des signes du Zodiaque. D'ailleurs, ces derniers ont souvent été figurés sur des pavements, lesquels permettent selon l'expression de X. Barral I Altet de « marcher sur la terre, regarder vers le ciel »[350]. En 2007, Fabio Barry a proposé une lecture similaire des décors de

---

[344] Voir notamment M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. SLIM, L. SLIM (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995 ; J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I^er^-IV^e^ siècle*, Rome, l'Erma di Breitschneider, 1997 ; K. DUNBABIN, *Mosaics of the Greco and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

[345] On peut notamment citer la thèse d'Anne-Sophie Decriaud récemment soutenue, qui propose des cartes de répartition géographique des pavements ainsi que des tableaux analysant l'iconographie de leurs décors : A.-S. DECRIAUD, *Les personnifications cosmologiques sur les mosaïques romaines tardives d'Orient. Traditions iconographiques et lecture symbolique*, sous la dir. de F. Baratte, soutenue en 2013, université de la Sorbonne, Paris. Voir aussi pour un aperçu *Id.*, « Les Saisons personnifiées sur les mosaïques romaines tardives (IV-VIe siècles) de la partie orientale du Bassin Méditerranéen (Turquie, Syrie, Liban, Israël, Jordanie) », in M. SAHIN (éd.), 11th International Colloquium on ancient mosaics : *Mosaics of Turkey and parallel developments in the rest of the ancient and medieval world : questions of iconography, style and technique from the beginnings of mosaic until the late Byzantine era* [octobre 2009, Bursa], Istanbul, Uludag Üniversitesi Mozaik Araştirmalari Uygulama ve Araştirma Merkezi Yayinlari, Mosaic Research Center – AIEMA, 2011, p. 309-332.

[346] K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit.

[347] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge : les mosaïques de France et d'Italie*, Rome, ÉFR, 2010 ; *Id.*, « Observations sur l'iconographie des pavements de mosaïque romans de France en relation avec le décor mural des édifices religieux », in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque [Saint-Lizier, 1995], Poitiers, CESCM, 1997 (Civilisation Médiévale, IV), p. 149-156.

[348] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...* , 2010, p. 62.

[349] *Loc. cit.*

[350] *Id.*, « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel », in *Id.*, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, 2006, p. 228-238. Plus récemment, un mémoire inédit d'Habilitation à Diriger les Recherches a été présenté

pavements dans son article « Walking on water : cosmic floors in Antiquity and Middle Ages » même s'il s'agit plutôt d'étudier des motifs abstraits et géométriques fonctionnant sur un mode analogique[351]. Dans le même esprit, le pavement de la crypte de San Savino de Plaisance – qui est d'ailleurs évoqué par F. Barry dans cet article –, orné de douze médaillons cernant les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque et disposés sur un fond de motifs en chevron imitant la mer, a suscité un vif intérêt malgré son altération. Parmi les nombreux auteurs l'ayant étudié, Charles Nicklies en a proposé une lecture cosmologique[352].

II. A. 2. b. Des thèmes cosmologiques au décor de la porte de l'église

Si l'on se concentre davantage sur l'étude de l'iconographie médiévale, plusieurs thèmes proches du Zodiaque, autres que les Occupations des Mois, ont fait l'objet d'études approfondies et permettent d'envisager de manière croisée les questions relatives à la figuration zodiacale. Il s'agit tout d'abord des travaux menés par Virginie Frandon sur la figuration des Saisons avec principalement deux articles portant sur ce thème iconographique figuré dans le *De Universo* de Raban Maur et sur l'une des voussures du portail de la Madeleine de Vézelay[353]. Au-delà de l'analyse des caractéristiques iconographiques des Saisons, ses travaux présentent l'intérêt de montrer l'influence des diagrammes circulaires propres à l'astronomie et au comput sur l'organisation de décors monumentaux.

Les travaux de Caroline Roux s'éloignent de ces considérations cosmologiques mais touchent davantage à la question de la distinction entre « profane » et « sacré ». Sa thèse porte sur *Les portails romans des églises de Haute Auvergne* et fut publiée en 2004 sous le titre *La pierre et le seuil*[354]. Croisant les recherches d'André Vauchez, Daniel Russo ou bien encore

---

par Simone Piazza sur la mémoire de l'*oculus* antique dans l'architecture médiévale tant du point de vue de sa forme que de son décor. Ce mémoire rejoint ces questions relatives aux décors à dimension cosmologique puisque l'auteur a cherché à révéler l'importance d'un *clipeus* sommital suggérant une ouverture vers les cieux, le tout dans un décor au sein duquel la lumière et les astres jouent un rôle prépondérant. Cf. S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, mémoire inédit pour l'obtention d'une Habilitation à Diriger les Recherches, soutenu en novembre 2015, université de Bourgogne, 348 p.

[351] F. BARRY, « Walking on water : cosmic floors in Antiquity and Middle Ages », in *AB*, 89/4, 2007, p. 627-656.

[352] Ch. NICKLIES, « Cosmology and the labors of the months at Piacenza: the crypt mosaic at San Savino », in *Gesta*, XXXIV/2, 1995, p. 108-125.

[353] V. FRANDON, « Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Âge : l'exemple du De Universo de Raban Maur (1022-1023) », in M. PICONE, *L'enciclopedismo medievale*, actes du colloque [San Gimignano, 1992], Ravenne, Longo, 1994, p. 55-78 ; *Id.*, « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay », in *Gesta*, XXXVII, fasc. 1, 1998, p. 74-87. Ces travaux sont issus de la préparation d'une thèse intitulée *Les Saisons dans l'Occident médiéval, VIII^e-XV^e siècle, textes et iconographie*, sous la direction de J.-C. Schmitt, EHESS.

[354] C. ROUX, *Les portails romans des églises de Haute Auvergne. Architecture, sculpture et orientation*, thèse soutenue en 2001, Clermont-Ferrand ; Id., La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

d'Anne-Orange Poilpré[355], C. Roux cherche à mettre en évidence la valeur de l'arc cernant le seuil ainsi la dimension cosmologique des formes architecturales de l'entrée de l'édifice et du sanctuaire, notamment dans l'une de ses publications intitulée « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge »[356]. La présence des signes du Zodiaque sur le porche de plusieurs églises de Haute Auvergne l'a conduite à s'interroger sur leur rôle dans l'ornementation de l'entrée ainsi que leur valeur comme « symbole d'éternité »[357].

Les problématiques de Nathalie Le Luel sont proches de celles de C. Roux. N. Le Luel s'est quant à elle penché sur le problème épineux des thèmes profanes figurés en façade des églises par l'intermédiaire du portail de Saint-Ursin de Bourges[358]. Elle analyse le rôle et la position des images « profanes » à l'extérieur de l'édifice ecclésial et montre dans sa thèse, puis dans l'une de ses publications que ces images constituent « un socle terrestre d'images pour le message chrétien »[359]. Outre la présence d'un cycle des Occupations des Mois sur le tympan du portail – aujourd'hui déplacé – de Saint-Ursin de Bourges, Le Luel propose une réflexion sur le caractère « profane » de certains thèmes iconographiques ainsi que sur l'influence antique sur l'art du XII^{e} siècle. Si elle utilise régulièrement le terme « profane », elle le compare davantage à un outil, similaire à celui de « roman ». Elle cherche à mettre en valeur une certaine hiérarchisation iconographique des décors en particulier autour d'un espace particulier, celui du seuil de l'église, l'un des espaces privilégiés pour la figuration des Occupations des Mois et le Zodiaque[360].

Ces travaux récents portant sur des thèmes à valeur cosmologique et non biblique ainsi que sur la situation des images dans l'édifice ecclésial nous permettent de tracer parallèlement

---

[355] Voir A. VAUCHEZ (dir.), *Lieux sacrés, lieux de culte et sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, Rome, EFR, 2000 ; D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », in *Revue Mabillon*, 11, 72, 2000, p. 57-87 ; A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini, Une image de l'Église en Occident V^{e}-IX^{e} siècle*, Paris, Cerf, 2005.

[356] C. ROUX, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge », in *Hortus Artium Medievalum*, 15/2, 2009, p. 257-270. Voir aussi *Id.*, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI^{e} et le XIII^{e} siècle », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82/4, 2004, p. 839-854.

[357] *Id., La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne, op. cit.*, p. 211-212.

[358] N. LE LUEL, *Le portail Saint-Ursin de Bourges : recherches sur l'iconographie profane en façade des églises romanes*, thèse sous la direction de X. Barral I Altet, Rennes 2, 2008, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2009.

[359] *Id.*, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », in C. HECK (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions*, Actes du 3^{e} Colloque du RILMA, Turnhout, Brepols, 2013, p. 111-124.

[360] Voir aussi *Id.*, « Des images « parlantes » pour les laïcs : l'utilisation du quotidien et de la culture populaire sur les portails des églises romanes », in *Art sacré*, actes du colloque *La porte et le passage : porches et portails* [Auxerre, 2008], 28, 2010, p. 11-23.

des axes d'approche pertinents pour l'étude de la figuration du Zodiaque et de son pendant mensuel dans la décoration monumentale. Après avoir appréhendé de manière transversale l'historiographie autour de questions parallèles à celles portant sur la présence du Zodiaque dans la décoration monumentale, il s'agit maintenant d'aborder les études ayant directement traité du problème.

II. B. Le Zodiaque dans la décoration antique et médiévale

II. B. 1. De l'antiquité du Zodiaque

II. B. 1. a. Hans Georg Gundel

Hans Georg Gundel (1912-1999) reprit le flambeau de son père Wilhelm Gundel (1880-1945) pour mener des recherches sur l'astrologie[361]. Ce dernier avait lui-même pris la suite de Franz Cumont et Franz Boll (1867-1924) dans le domaine de l'astrologie antique et tout particulièrement dans le champ des manuscrits. W. Gundel collabora avec F. Boll et Carl Bezold (1859-1922) à une histoire de l'astrologie antique intitulée *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, parue pour la première fois en 1918[362]. Si les recherches de son père et de ses collaborateurs s'attachaient davantage à retracer l'histoire de l'astrologie dans ses fondements, la démarche de Hans Georg Gundel consista plutôt à observer la figuration du Zodiaque ainsi qu'au contexte historique, idéologique et religieux sous-jacent. En effet, hormis sa collaboration avec son père à plusieurs ouvrages sur le sujet et la continuation des ouvrages entrepris par ce dernier avec Boll et Bezold, Hans G. Gundel rédigea plusieurs notices d'encyclopédies sur le Zodiaque et ses représentations[363]. Or, ces notices ont donné lieu dans un premier temps à un tiré-à-part[364] réalisé en collaboration avec Robert Böker (1885-1980), document qui a lui-même été développé et mis à jour dans un ouvrage publié en 1992 et intitulé *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvor Stellungen im antiken Alltagsleben*[365]. Dans cet ouvrage, comme le titre le met en exergue, l'accent est mis sur les images zodiacales essentiellement antiques même si l'auteur

[361] Il termina l'un des ouvrages de son père, W. GUNDEL, H. G. GUNDEL, *Astrologumena. Die astrologische Literatur in der Antike und ihre Geschichte*, Wiesbaden, Steiner, 1966.
[362] C. BEZOLD, F. BOLL, W. GUNDEL, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig, Teubner, 1918 (1ère éd.) ; édition révisée par H. G. GUNDEL, Stuttgart, Teubner, 1966 (5ème éd.).
[363] Cf. *supra*, dans ce chapitre, I. C. 1 et 2.
[364] H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Der Tierkreis in der antiken Literatur und Kunst. Mit einem Beitrag über den Tierkreis im Alten Orient von Robert Böker*, *op. cit.*
[365] *Id., Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmishe Bezüg und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mainz, P. von Zabern, 1992.

a également fait une place à quelques survivances médiévales de ce thème iconographique[366]. Malgré la densité et l'étendue chrono-géographique de l'inventaire dressé, l'ensemble reste limité dans l'analyse car l'auteur a souhaité rendre son discours accessible aux dépends de la qualité scientifique. L'ajout d'un grand nombre d'illustrations dans cet ouvrage en fait néanmoins un catalogue très utile et pratique offrant une riche vue d'ensemble de ce thème iconographique. Ce catalogue compte environ 520 occurrences entre le V^e^ siècle avant J.-C. et le XVII^e^ siècle après, parmi lesquelles les représentations abstraites du cercle zodiacal sans figuration individuelle des signes ont été prises en compte[367].

II. B. 1. b. Françoise Gury

Françoise Gury a soutenu en 1981 une thèse d'archéologie intitulée *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes*[368]. Elle fut dirigée par Lilly Kahil (1926-2002), fondatrice du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) que nous avons évoqué plus haut. Les ressources de ce lexique furent mises à profit par son élève pour réunir un vaste corpus iconographique sur le Zodiaque antique. Cette thèse est composée de trois volumes, le premier réunissant 329 pages de texte. Le deuxième volume correspond au catalogue rassemblant 287 éléments dont nombre d'entre eux sont documentés par les planches du troisième volume réunissant 328 figures. La thèse est organisée en trois parties traitant pour commencer des antécédents du Zodiaque[369]. La deuxième partie présente le matériel étudié avant d'établir des « Remarques générales sur l'iconographie des monuments zodiacaux »[370]. Quant à la troisième partie, elle est intitulée « Typologie des signes » et aborde signe par signe leurs formations, mythologies, représentations littéraires et typologies[371]. Les éléments du corpus sont situés chronologiquement entre le II^e^ siècle avant J.-C. et « l'extrême fin de l'Antiquité[372] », limites dont elle avoue la nature arbitraire du fait du prolongement de cette tradition iconographique. Pour établir son catalogue, F. Gury a choisi un classement iconographique répondant à la problématique de sa thèse visant à établir des « schémas

[366] Voir notamment le compte-rendu suivant A. DEMAN, « Hans Georg Gundel, Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvor Stellungen im antiken Alltagsleben », in *L'antiquité classique*, t. 64, 1995, p. 404-406.
[367] Toutes les numéros du catalogue ne sont pas attribués d'où notre mention « environ ».
[368] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes*, thèse sous la dir. de L. Kahil, Paris X Nanterre, 1981.
[369] Partie 1, « Les antécédents du Zodiaque », p. 31-69.
[370] Partie 2, p. 70-218.
[371] Partie 3, « Typologie des signes », p. 219-327.
[372] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.*, p. 24.

susceptibles d'avoir été utilisés sur des objets [très] différents[373] ». Elle a ainsi pu identifier huit grands « types de représentations du Zodiaque »[374] auxquels s'ajoute un neuvième type. Chaque type correspond à une lettre de A à I, tels que le type A « Le Zodiaque figuré sur une sphère » ; type B « l'anneau zodiacal circulaire » ; type C « l'anneau zodiacal vu en perspective » ; type D « l'anneau zodiacal elliptique » ; type E « les diverses formes fermées du Zodiaque » ; type F « le Zodiaque en frise rectiligne » ; type G « l'arc zodiacal » ; type H « les diverses formes ouvertes du Zodiaque » ; type I « divers »[375] recouvrant les occurrences qui ne peuvent être rattachées à aucun type en particulier. À l'intérieur de ces types, les éléments du corpus sont classés en fonction de leur répartition interne – cycles complets ou incomplets, ordre des signes –, puis en fonction de leur disposition et de « l'aspect que revêt le motif inscrit à l'intérieur du cadre » formé par le Zodiaque. F. Gury insiste notamment sur la valeur des positions qui influent sur la signification des figures.

Dès l'introduction, F. Gury déclare que « la connaissance des textes astronomiques et astrologiques est […] très en avance sur celle des documents figurés ». Présentée en 1981, cette thèse a pu profiter de l'intérêt porté à l'astronomie antique à la fin des années 1970 par l'intermédiaire d'un colloque ayant eu lieu en 1977 à Toulouse sous la direction de G. Aujac et A. Le Boeuffle (1924-2006) [376]. Évoquant l'ancienneté de l'intérêt porté aux figurations du Zodiaque avec par exemple les travaux de J.-A. Letronne[377], elle regrette l'absence d'étude générale pour la période gréco-romaine alors que les figurations égyptiennes et mithraïques ont fait l'objet de davantage d'études notamment par F. Cumont, M. J. Vermaseren (1918-1985)[378] ou bien encore O. Neugebauer (1889-1990)[379]. Les seuls catalogues généraux sur le Zodiaque gréco-romain avant sa thèse sont en effet ceux d'Alexander Beaufort Grimaldi[380] et de Hans G. Gundel, lequel n'avait alors publié qu'un catalogue succinct dans la *Realencyclopädie*[381]. Le

[373] *Ibid*., p. 25-26. Ce classement iconographique du catalogue est contrebalancé par des listes de classement d'un point de vue géographique et du point de vue des supports données au début de la deuxième partie du texte (Cf. *Ibid*., p. 70 et suiv.).
[374] *Loc. cit.*
[375] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 26.
[376] G. AUJAC, J. SOUBIRAN (dir.), *L'astronomie dans l'Antiquité*, actes du colloque (université Toulouse-le Mirail, 1977), Paris, Les Belles Lettres, 1979.
[377] Voir *supra*.
[378] Dont M. J. VERMASEREN, « The Mithraeum at Ponza », in *ÉPRO*, 16/2, Leyde, Brill, 1974.
[379] Dont O. NEUGEBAUER, O. PARKER, *Egyptian Astronomical Texts: III. Decans, Planets, Constellations, and Zodiacs*, Providence, Brown University Press, 1969.
[380] A. B. GRIMALDI, *Catalogue of Zodiacs and Planispheres, originals and copies, ancient and modern, extant and nonextant, from B.C. 1320 to A.D. 1900, arranged according to countries and in chronological order*, Londres, Gall and Inglis, 1905. Ce vaste catalogue compte 1444 entrées. Comme son titre l'indique, l'auteur a souhaité couvrir les occurrences avant 1900 classées dans 35 sections correspondant pour la plupart à des pays mais aussi à des cultures et à des religions. L'approche est donc très floue et générale.
[381] H. G. GUNDEL, « Zodiakos », in *Paulys Realencyclopädie (RE),* X, München, 1972, col. 462-709.

catalogue de ce dernier a servi de socle à l'établissement de son corpus[382]. Le but de F. Gury est donc de palier à l'absence d'un corpus approfondi du Zodiaque gréco-romain mais elle précise avec modestie que son catalogue est « une première esquisse[383] ». Cependant, non seulement sa thèse n'a pas été publiée mais il n'y a pas eu non plus de travaux ultérieurs aussi vastes et précis sur ce sujet hormis ses propres publications dont un article dérivé de sa thèse publié en 1994 soit après l'ouvrage de W. G. Gundel[384]. Ajoutons au passage que l'auteur a également étudié les figures zodiacales des Tablettes de Grand lors d'une table-ronde organisée en 1992 autour de cet objet problématique[385].

Dans la première partie traitant des antécédents du Zodiaque, il s'agit de croiser sources littéraires et iconographiques en remontant jusqu'au VII^e siècle. F. Gury reste prudente quant aux origines de cette tradition et quant aux étapes de son élaboration en précisant à plusieurs reprises que le problème est « difficile[386] » ou bien encore que « c'est un débat dans lequel nous n'avons ni le désir ni la compétence d'entrer[387] ». Le but de l'auteur est de situer les figurations du Zodiaque dans ces siècles par rapport aux textes astronomiques de la première moitié du IV^e siècle avant notre ère. Elle évoque des globes astronomiques ainsi que la figuration du Zodiaque pour lui-même, en tant que « symbole cosmique » sur des étoffes[388].

La deuxième partie vise à présenter le matériel réuni sur l'iconographie zodiacale en vue de recherches approfondies ultérieures. F. Gury inventorie les éléments du corpus selon différents prismes qu'ils soient géographique ou thématique ou en fonction des « catégories matérielles d'objets[389] », ou bien encore en fonction de contextes particuliers, par exemple liés au mithriacisme, au domaine funéraire ou à l'idéologie impériale. En ce qui concerne les thèmes associés, il s'agit des « luminaires » avec cinq entrées, ainsi que « des dieux et des héros » avec soixante-deux entrées[390]. À la suite de cet index, F. Gury consacre une annexe au motif de l'*Aiôn* accompagné du Zodiaque où elle énumère et commente cette iconographie, étude qu'elle

[382] Une table de correspondance entre la numérotation du catalogue de Gundel et celui de Gury est fournie par celle-ci dans son catalogue.
[383] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.,* p. 21.
[384] H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum…, op. cit. ;* F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », in *Latomus*, 53, fasc. 3, 1994, p. 528-542.
[385] F. GURY, « L'iconographie zodiacale des tablettes de Grand », in J.-H. ABRY (éd.), *Actes de la Table-ronde, Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine* [Centre d'études Romaines et Gallo-romaines de l'université de Lyon 3, 1992], Paris, De Boccard, 1993.
[386] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.,* p. 32.
[387] *Ibid*., p. 37.
[388] *Ibid*., p. 69.
[389] *Ibid*., p. 29. Les catégories matérielles distinguées sont nombreuses et auraient gagné à être classées dans l'ordre alphabétique. Il s'agit des suivantes dans l'ordre d'énumération de l'auteur : dessin et gravure ; peinture de vase ; peinture murale ; peinture sur bois ; verre peint ; mosaïque ; relief en stuc ; relief en pierre ; relief en terre cuite ; relief en métal ; toreutique ; bijoux et orfèvrerie ; monnaies ; glyptique ; relief en ivoire ; statuaire.
[390] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 89-102.

a publié quelques années après avoir soutenu sa thèse[391]. Ce thème a fait l'objet de maintes publications traitant des nombreuses figurations de ce sujet particulier pour lequel le Zodiaque est traité comme un cercle dans lequel les signes sont peu ou pas distingués[392]. Après ces différents index multipliant les angles de vue sur le sujet, F. Gury tente d'établir une chronologie des exemples zodiacaux réunis. Elle consacre plusieurs pages à la datation du Disque de Brindisi[393]. À la suite de ces réflexions, F. Gury esquisse une « évolution de l'iconographie zodiacale »[394] en classant chacun des exemples réunis dans l'ordre chronologique afin de discerner plusieurs types de motifs récurrents qui servent à échantillonner le catalogue du corpus. Elle insiste sur l'apparition des « sujets inscrits » – autrement dit les personnages placés au centre du Zodiaque –, iconographie qui est en plein essor au II^e^ siècle de notre ère. Dans un deuxième temps, toujours dans cette deuxième partie, l'auteur procède à l'analyse générale de l'iconographie zodiacale en tissant d'abord des liens entre le Zodiaque et les thèmes associés regroupés en plusieurs grands ensembles tels que le ciel, « les autres composants de l'univers », le temps et le Zodiaque comme « attribut cosmique[395] », afin d'éclairer les multiples facettes de la signification de l'iconographie zodiacale. L'auteur observe ensuite l' « organisation » de cette dernière, ce qui donnera lieu à un article quelques années plus tard[396]. F. Gury offre un certain nombre de remarques sur la mise en images du cercle zodiacal. Elle aborde ainsi l'orientation des figures zodiacales ainsi que le sens de rotation donné au cycle en fonction des types de représentations du Zodiaque mais aussi la disposition des signes les uns par rapport aux autres. La disposition des figures zodiacales fait ainsi l'objet de combinaisons variées qui sont influencées selon F. Gury par trois principaux facteurs tels que la forme générale du cadre du cycle, l'harmonisation formelle de ce dernier – en fonction de la symétrie notamment – et la lisibilité du signe[397]. F. Gury souligne les effets de subordination des signes au cycle :

Il semble donc que l'orientation relative des signes, puisse être éventuellement tributaire à la fois du souci de rendre plus lisible un ou plusieurs d'entre eux, de la forme du cadre qui les contient et de la recherche d'un effet d'ensemble, le Zodiaque étant alors perçu comme un tout

[391] *Ibid.*, p. 108-123. Voir F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », in *MÉFR*, Antiquité, t. 96, 1984, p. 7-28.
[392] J. CHARBONNEAUX, *Aiôn et Philippe l'Arabe*, in *MÉFR*, LXXII, 1960, p. 253-272 ; M. LE GLAY, « Aiôn », in *LIMC*, t. I, p. 399-411 ; L. FOUCHER, « Annus et Aiôn », art. cit.
[393] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 131-141. Voir aussi *Id*., « La datation du disque de Brindisi », in Y. LE BOHEC (éd.), *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine, Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay*, Latomus, Bruxelles, 1994, p. 485-500.
[394] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 143 et suiv.
[395] *Ibid.*, p. 180.
[396] F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.
[397] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 192-194.

auquel chaque élément se trouve subordonné au sein d'une harmonie signifiée plastiquement par la symétrie ou l'identité des orientations de tous les signes ou de chaque type de signes.

F. Gury voit dans l'étymologie du terme Zodiaque qui le présente comme « le cercle des vivants » le vecteur intrinsèque de leur autonomie et de leur traitement individualisé[398]. Elle traite ensuite d'une question récurrente au sujet du Zodiaque, à savoir celle du premier mois du cycle. Cette section se termine par l'idée qu' « aucune des représentations zodiacales qui nous restent de l'Antiquité ne paraît avoir un usage astronomique » et que « le sens de ces emblèmes ne s'éclaire qu'à travers l'analyse du programme iconographique tout entier auquel ils participent »[399].

Le troisième pan de ce volume de texte intitulé « Typologie des signes » est employé à la description approfondie de l'iconographie de chacun des signes. Ces derniers font l'objet de plusieurs points traitant successivement de leurs origines, puis de leur mythologie et des évocations littéraires à leur sujet avant l'énumération des différents indices de leur typologie. Les positions prises par le signe ainsi que la figure choisie pour le représenter sont des indices typologiques soigneusement recensés. Pour ce qui est de la dimension mythologique des figures, F. Gury salue les travaux d'A. Le Boeuffle (1924-2006) auxquels elle est redevable. Ce dernier a voué une grande partie de ses recherches aux textes antiques astronomiques et en particulier aux *Noms latins d'astres et de constellations*[400].

Dans l'ensemble, son approche reste liminaire, puisqu'il s'agit davantage de créer un outil et d'ouvrir des pistes de recherche. La conclusion de sa thèse est d'ailleurs brève et se limite à des observations synthétiques. Il ressort de cette étude préliminaire que le Zodiaque gréco-romain a fait l'objet de « peu d'illustrations originales » hormis des « particularités individuelles »[401]. Il nous semble que l'emploi du terme « stéréotype » par F. Gury pour désigner les images du Zodiaque est discutable de par sa connotation négative. Néanmoins, nous suivons l'auteur à propos de son idée de schéma qui « permet de construire l'image et de la répéter » tout en ouvrant le champ à de multiples variations[402]. Soulignons pour terminer que cette historienne de l'art et archéologue martèle dans sa conclusion – et de manière sous-jacente dans l'ensemble de sa thèse – que la ou les normes du cycle zodiacal brillent par leur insaisissabilité alors même que les variations font ressortir en négatif une certaine continuité.

---

[398] *Ibid.*, p. 197.
[399] *Ibid.*, p. 218.
[400] A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, Les Belles Lettres, 1977 ; *Id.*, *Astronomie, astrologie : lexique latin*, Paris, Picard, 1987.
[401] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.*, p. 327.
[402] *Loc. cit.*

II. B. 1. c. Autres travaux sur le Zodiaque gréco-romain

Les travaux de Marie-Henriette Quet ainsi que ceux de Luisa Musso peuvent être rapprochés de ceux de Françoise Gury. Toutes deux ont notamment accordé une certaine attention au Zodiaque. Bien après avoir apporté une importante contribution à l'étude de la mosaïque cosmologique de Mérida, M.-H. Quet a proposé en 2004 une interprétation de l'*aureus* au Zodiaque d'Hadrien datant de 121 après J.-C[403]. Cette monnaie avait déjà fait l'objet d'un article par F. Gury une vingtaine d'années auparavant[404]. Cette monnaie figure une personnification de *Saeculum Aureum* tenant le cercle zodiacal similaire aux figures des mosaïques africaines de l'enquête mené par M.-H. Quet dans sa thèse d'état soutenue en 1995 et intitulée *Rhétorique du texte et de l'image (II^e-IV^e siècles) : seconde sophistique et réarticulation culturelle*[405]. En marge de ses recherches sur la Libye antique, L. Musso s'est quant à elle intéressée à l'iconographie antique des astres et en particulier au Zodiaque[406]. L'un de ses ouvrages porte ainsi sur la Patère ou Lanx de Parabiago[407]. L. Musso a étudié l'iconographie de cet objet en argent sur lequel sont figurés les personnifications du Soleil et de la Lune dirigeant leur quadrige et bige respectifs mais aussi d'autres personnifications cosmologiques telles que les Saisons. Le cercle du Zodiaque, vu en perspective, est quant à lui porté par Atlas tandis qu'Aiôn se tient à l'intérieur. La mise en images de l'idée d'éternité est en effet au cœur de ses réflexions menées dans plusieurs de ses recherches[408]. Elle s'est également interrogée sur les liens entre le temps et le Zodiaque d'un point de vue iconographique à l'occasion de l'exposition « Aurea Roma : dalla città pagana alla città cristiana » présentée à la fin de l'an 2000 à Rome[409]. L. Musso a abordé à cette occasion la traduction visuelle de l'emprise sur le temps par les empereurs romains, puis le phénomène de réappropriation de cette iconographie par le christianisme. Elle passe pour cela en revue

---

[403] M.-.H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », in *Revue numismatique*, 160, 2004, p. 119-154.

[404] F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », in *MÉFR*, Antiquité, t. 96, 1984, p. 7-28.

[405] M.-H. QUET, *Rhétorique du texte et de l'image (II^e-IV^e siècles) : seconde sophistique et réarticulation culturelle*, 5 vol., thèse en histoire, Paris 10, 1995.

[406] Voir notamment L. MUSSO, « Ascensione ad astra e iconografia funeraria sulla composizione di due sarcofagi romani del III secolo », in *Scienze del'Antiquità, Storia, archeologia, anthropologia*, 1, 1987, p. 319-38.

[407] L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago*, Rome, L'Erma di Breitschneider, 1983 (Studi e materiali del Museo della civita Romana, 10).

[408] Voir notamment *Id.,* « Il Sole è misura del Tempo. L'immagine del Tempo eterno nella sua manifestazione solare », in M. MEDRI (dir.), *Sentinum 295 a.C. - Sassoferrato 2006. Una città romana tra storia e archeologia*, actes du colloque [Sassoferrato, 2006], Rome, 2008, p. 151-190.

[409] *Id*., « Governare il tempo naturale, provvedere alla felicitas terrena, presiedere l'ordine celeste : il tempo con lo zodiaco : percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico » in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (éd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, catalogue de l'exposition [Rome, 2000-2001], Rome, Assessorato alla cultura, L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 373-388.

plusieurs supports comme des pièces de monnaie et des manuscrits. Sa contribution dense tisse des liens entre les formes « païennes » et chrétiennes. Elle souligne notamment les formes circulaires entourant la figure du Christ telles un « *clipeus caelestis*, il disco solare, la mandorla di luce »[410]. Les échos entre l'empereur antique, la personnification du Soleil – Sol – et le Christ sont ainsi fondés sur des formes circulaires, des thèmes cosmologiques ainsi que sur la permanence de la lumière.

II. B. 2. Le Zodiaque dans la décoration monumentale ecclésiale

Depuis le début du XX^e^ siècle, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, l'historiographie portant sur l'iconographie des décors monumentaux ecclésiaux a préféré le thème des Occupations des Mois. Quelques études ont paru au sujet des signes du Zodiaque figurés dans la décoration d'églises des XII^e^ et XIII^e^ siècles[411]. Cependant, il n'y a pas eu de monographie conséquente sur le sujet et les publications concernées restent liminaires ou bien focalisées sur un cas.

II. B. 2. a. La première partie du XX^e^ siècle

Phila Calder Nye, directrice de l'*Index of Christian Art* entre 1922 et 1930, fit paraître en 1921 un *Essay on the Mithriac Origin of the Romanesque Signs of the Zodiacus on Romanesque Portals,* dans lequel elle dresse un panorama général de la répartition géographique des représentations zodiacales sur les portails romans tout en cherchant à démontrer les origines mithriaques de telles images[412]. Elle propose que la répartition de celles-ci soit en lien avec l'occupation romaine antique et évoque également quelques enluminures de manuscrits en différenciant les signes isolés et les cycles à composition circulaire. P. C. Nye liste un certain nombre d'occurrences et indique que les signes du Zodiaque semblent avoir été incompris en Angleterre comme par exemple le portail de la cathédrale d'Ely (Cambridgeshire).

May Vieillard-Troïekouroff (19..-1991) s'est intéressée au Zodiaque dans plusieurs de ses travaux. Cette historienne et archéologue s'est principalement consacrée à l'étude du Haut-Moyen-Age. Élève de Jean Hubert (1902-1994), M. Vieillard-Troïekouroff a cherché à retracer des processus d'évolution et de création entre Antiquité et Moyen Âge aussi bien dans

[410] *Ibid.*, p. 381.
[411] On peut noter au passage que Johann Rudolf Rahn (1841-1912) donne dans un mémoire relatif à la rose de la cathédrale de Lausanne, une liste d'exemples de figuration des signes du Zodiaque dans des églises, cf. J.-R. RAHN, *La Rose de la cathédrale de Lausanne*, W. CART (trad.), Lausanne, G. Bridel, 1879, p. 8-11.
[412] P. CALDER NYE, « The Romanesque signs of the Zodiac. Essay on the Mithriac Origin of the Romanesque Signs of the Zodiacus on Romanesque Portals », art. cit.

l'organisation de l'Église que dans la sculpture[413]. Elle a notamment creusé la question du milieu artistique parisien au XI^e siècle à travers plusieurs publications. Plusieurs manuscrits astrologiques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés mais aussi les chapiteaux des églises de Saint-Germain-des-Prés et de Sainte-Geneviève de Paris ont su attirer son attention[414]. Elle a en effet proposé de voir dans certains manuscrits de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés les sources d'inspiration des figures astrologiques, voire zodiacales sculptées dans des édifices parisiens. Dans ses enquêtes, on rencontre les travaux précurseurs de Le Gentil de la Galaisière qu'elle présenta dans les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* en se concentrant sur les Zodiaques parisiens de Sainte-Geneviève, Saint-Denis et Notre-Dame[415].

II. B. 2. b. Entre moralisation et temporalité du Zodiaque

Serafín Moralejo Alvarez (1946-2011), spécialiste de la sculpture des XII^e et XIII^e siècle et des réalisations caractéristiques du Chemin de Compostelle, a publié en 1977 un article favorisant la prise en compte des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale monumentale[416]. Dans cet article portant sur le portail de Saint-Isidore de León, S. Moralejo accorde aux signes du Zodiaque un rôle particulier dans l'iconographie de ce décor. La nouveauté de l'approche proposée par ce texte fut saluée par Marcel Durliat (1917-2006)[417]. Loin de présupposer le rejet des signes du Zodiaque par l'Église au Moyen Âge comme bien souvent, Moralejo tente de montrer une réappropriation, voire une relecture du Zodiaque dans l'art médiéval. Son analyse de l'iconographie du portail prend en compte la frise zodiacale en se fondant sur une *Homélie* de saint Zénon de Vérone (v. 300-371/380)[418]. Cette moralisation du Zodiaque défendue par S. Moralejo fut perpétuée dans l'historiographie espagnole autour de ce thème iconographique, notamment chez l'une de ses élèves, Maria Flora Cuadrado Lorenzo, à propos du portail de l'église de Santa María de Carrión de los Condes [419].

---

[413] Voir notamment sa thèse d'état, M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, *Les monuments religieux de la Gaule d'après les œuvres de Grégoire de Tours*, Paris, Champion, 1976.

[414] Cf. *Id*., « Art carolingien et art parisien, les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés, IX^e-XI^e siècle », in *CA*, 1956, p. 77-105 ; *Id*., « L'église de Sainte-Geneviève de Paris du temps de saint Etienne de Tournai », in *BSNA*, 1961, p. 131-148 ; *Id*., « Art carolingien et art roman parisiens », in *CA*, XVI, 1966, p. 77-106.

[415] *Id*., « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII^e », in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de Franc*e, 9e série, t. IV, 1968, p. 161-194.

[416] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.

[417] M. DURLIAT, « Une interprétation chrétienne des signes du zodiaque », in *BM*, t. 136, n°1, 1978, p. 89.

[418] ZÉNON DE VÉRONE, *Opera, Liber II, Tractatus XLIII. Ad Neophitos post Baptisma, VI De duodecim signis Sermones*, PL XI, col. 492-496.

[419] M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », in *Boletin del seminario de Estudios de Arte e arqueología*, tome 51, 1985, p. 439-445. Un autre auteur, dont l'approche est davantage textuelle, W. Hübner, a également traité de la question

Le renvoi au texte de Zénon de Vérone met en exergue une relecture du Zodiaque et son insertion dans un discours chrétien. Cependant, les écrits des l'évêque de Vérone ne furent pas la seule condition à un tel phénomène d'appropriation aux XII^e^ et XIII^e^ siècles en particulier. Ce texte offre surtout des pistes d'interprétation des signes d'un point vue de vue tant visuel qu'idéologique. Le contexte particulier dans lequel s'insèrent ces bas-reliefs est celui de la *Reconquista* et il donne une teinte particulière à l'ensemble. Le portail de León brille donc par son originalité mais ne peut être utilisé comme un exemple représentatif. Des références croisées à la rédemption, à l'Eucharistie ainsi qu'au baptême sont tissées autour de ce cycle zodiacal selon les propositions d'interprétation de S. Moralejo. Alors que le Zodiaque est plus souvent mis en relation avec le Jugement Dernier et l'Apocalypse, S. Moralejo insiste sur ses liens avec le baptême. S. Moralejo évoque également les enluminures de manuscrit relatives aux constellations par la présence de motifs circulaires autour des figures zodiacales ce qui est une des particularités du cycle sculpté à León.

D'autre part, parmi les études consacrées à des cycles du Zodiaque présents dans la décoration monumentale ecclésiale, on peut remarquer que le décor de la porte dite « du Zodiaque » dans le Piémont a suscité un certain nombre de réflexions[420]. Par exemple, Saverio Lomartire s'est en grande partie intéressé à la sculpture et à l'épigraphie des réalisations datant du XII^e^ siècle en Italie du Nord. Il s'est notamment penché sur le rôle du sculpteur Niccolò[421] auquel ont été attribués ce cycle du Zodiaque de la Sacra di San Michele ainsi que celui de la cathédrale de Plaisance[422]. L'une de ses publications porte directement sur la « Porta dello Zodiaco » qui fut également étudiée par Christine Verzar[423]. Publié en 1988, cet article est intitulé « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco » et est richement illustré de détails ainsi que de relevés épigraphiques mais aussi d'une synthèse historiographique sur les précédentes

---

de manière plus globale, voire trop globale. Cf. W. HÜBNER, *Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptationen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*. Königstein /Ts., A. Hain, 1983 (Beiträge zur Klassische Philologie 144).

[420] Sacra di San Michele, Sant'Ambrogio di Torino, près de Turin, Porte du Zodiaque.

[421] Les graphies du nom de sculpteur peuvent changer. Voir notamment à son sujet A. M. ROMANINI (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, actes du colloque [Ferrare, 1981], Ferrare, Corbo, 1985.

[422] Sa thèse portait d'ailleurs sur ce sculpteur : S. LOMARTIRE, *Il ruolo di Nicolò a Piacenza e a S. Michele della Chiusa. Problemi del cantiere e della bottega*, sous la direction d'A. PERONI, université de Pavie. À propos de Nicolò, citons également D. M. ROBB, « Niccolo : a North Italian Sculptor of the Twelfth century », in *AB*, XII, 1930, p. 374-430 ; L. FERRARI, « La Porta dello Zodiaco e gli inizi di Niccolò alla sacra di S. Michele », in *Bolletino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, n. s., XIX, 1965, p. 21-34.

[423] Voir *supra*. C. VERZAR BORNSTEIN, *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele : Studien zu Meister Nicolaus u. zur "Scuola di Piacenza"*, Bern, Francke, 1968 (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge, vol. 10. Pour l'historiographie autour de ce décor, voir S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », in *Dal Piemonte all'Europa esperienze monastiche nella società medievale*, actes du colloque [XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Turin, 1985], Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1988, p. 431-474, n. 1.

hypothèses[424]. Les multiples modifications dont cette « porte » a fait l'objet rendent sa localisation problématique. S. Lomartire analyse ce décor lacunaire d'un point de vue épigraphique et iconographique. Les rinceaux habités des signes du Zodiaque et de figures d'autres constellations lui semblent associer monde terrestre et monde céleste et font de cette porte une *Janua Caeli* selon les vers d'Alcuin (732-804) auxquels il fait référence[425]. Ces figures sont en effet accompagnées de vers en hexamètres léonins de trois types selon Lomartire tels des légendes se rapportant directement aux images, des inscriptions moralisantes et des inscriptions relatives à la sculpture et à ses artifices[426]. Les figurations du Zodiaque étant rarement accompagnées d'inscriptions, une telle documentation épigraphique constitue un témoignage opportun. Associés à un chapiteau avec Abel et Caïn, ces jambages aux rinceaux déployés renfermant les images des cieux invitent le fidèle à laisser sa colère et sa haine à l'entrée de l'édifice selon l'interprétation de S. Lomartire[427]. C'est donc de nouveau l'idée de seuil et de transition qui est mise en valeur par S. Lomartire dans ce décor.

L'un des principaux problèmes de cette « Porta dello Zodiaco » est sa datation. Par comparaison avec le décor du portail de la cathédrale placentine, les publications de S. Lomartire et plus récemment de Carlo Tosco vont dans le sens d'une datation aux alentours de la troisième décennie du XII^{e} siècle[428]. De même, les analyses proposées par C. Verzar quant à l'influence d'un contexte politique particulier autour de Mathilde de Canossa tendent à être remises en question[429].

Mettant de nouveau à profit l'analyse du décor de la « Porta dello Zodiaco », Simona Cohen a proposé une série de remarques sur la fonction du Zodiaque en façade des églises. Dans un article publié en 1990 et intitulé « The romanesque zodiac : its symbolic function on the church facade », S. Cohen tente de croiser des figurations du Zodiaque dans l'espace écrit des manuscrits et dans l'espace ecclésial sculpté en se focalisant sur la perception et la figuration de la temporalité et de l'éternité[430]. En effet, elle annonce dès l'introduction : « It is my contention that the depiction of the zodiac on Romanesque church facades constitutes a visual

[424] S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit.
[425] ALCUIN, *Inscriptiones Elnonensis monasterii*, in *MGH, Poetae Lat. Aevi Carolini*, I, éd. Dümmler, I, p. 306, VII, v.1-3. Cité par S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit., n. 36, p. 443.
[426] S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit., p. 434.
[427] *Ibid*., p. 444.
[428] *Ibid*., p. 433 ; C. TOSCO, « Il portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele », in T. FERMI (dir.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, séminaire [Plaisance, 2013], Plaisance, Tip.le.co, 2015 (Biblioteca Storica Piacentina, 32), p. 103-123.
[429] C. VERZAR, « Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch Portals », in A.C. QUINTAVALLE (dir.), *Romanico padano, Romanico europeo*, actes du colloque [Parme, 1977], Parme, 1982, p. 148-150.
[430] S. COHEN, « The romanesque zodiac : its symbolic function on the church facade », in *Arte Medievale*, t. IV, II serie, 1990, p. 43-54.

expression of current conceptions of time.[431] » Pour ce faire, S. Cohen choisit de confronter des textes exégétiques et philosophiques relatifs au temps – de saint Augustin, Bède le Vénérable, Raban Maur, Honorius Augustodunensis, Pierre Abélard, ou bien encore d'Hugues de Saint-Victor – à des décors monumentaux sculptés, de la même manière que M. J. Hall Panadero[432]. L'auteur fonde ses remarques sur une quinzaine d'exemples sculptés datant de la première moitié du XII^e siècle conservés en Italie, France, Angleterre et Espagne, tels que la « Porta dello Zodiaco », les portails de la basilique de Vézelay, de Saint-Pierre d'Aulnay et de Notre-Dame de Chartres, León, Kilpeck, etc., dont elle souligne la dispersion géographique mais la concentration chronologique. Le corpus réuni est incomplet – même s'il est étoffé de quelques exemples supplémentaires en notes – et il est basé essentiellement sur le catalogue de J. C. Webster et sur la thèse de M. J. Hall Panadero qui s'est quant à elle concentrée sur les cycles sculptés en façade en France, tandis que les travaux de P. Mane ne sont pas cités[433]. Ainsi, son approche nous semble quelque peu tronquée et fondée sur une bibliographie qui aurait nécessité une mise à jour.

Selon S. Cohen, une distinction entre le Zodiaque utilisé pour figurer les cieux dans un contexte allégorique ou littéral et le Zodiaque utilisé pour représenter le temps doit être opérée[434]. Sa vision de la pensée médiévale nous semble réductrice et revient à opposer « temps » et « espace » alors qu'il s'agit de deux concepts difficilement utilisables pour le Moyen Âge au vu des différences sémantiques qui existe entre notre pensée et la pensée médiévale. De plus, sa conclusion indique que le Zodiaque des façades ne dérive pas du Zodiaque des manuscrits ou des objets liturgiques et qu'il a été adapté d'après des textes n'ayant aucune dimension christologique. Son article reste utile pour quelques liens repérés entre différentes réalisations mais son analyse n'est pas assez fournie pour être convaincante. Il n'est en fait stimulant que par la rareté d'autres contributions sur le rôle du Zodiaque dans la décoration monumentale. S. Cohen a repris ce texte dans une récente publication portant sur les *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*[435]. La première

[431] *Ibid*., p. 43.
[432] M. J. HALL PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit*., 1984. Voir *supra*.
[433] Cf. J. C. WEBSTER, *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century, op. cit.*, 1938 ; M. J. HALL PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit.*, 1984.
[434] S. COHEN, « The Romanesque zodiac : its symbolic function on the church facade », art. cit., p. 47 : « Il will suggest two criteria for distinguishing zodiacs which represents the heavens, in a literal o allegorical sense, from those representing time. »
[435] S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*, Leiden, Brill, 2014. Il faut ajouter que sa thèse portait sur *The Image of Time in Renaissance Depictions of Petrarch's 'Trionfo del Tempo'*, soutenue en 1983, université de Tel-Aviv.

partie porte sur la conception et la figuration du temps dans l'Antiquité et au Moyen Âge conçus comme les « sources and prototypes of the Renaissance iconography of Time »[436]. La section portant sur la symbolique du Zodiaque sur les façades des églises n'a pas été mise à jour et cela est fort dommage[437].

M. A. Castiñeiras a également abordé à plusieurs reprises et au sein d'études plus larges la présence des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale[438]. Il s'est notamment interrogé sur l'emplacement du cycle zodiacal au sein du Panthéon royal de Saint-Isidore de León dans sa thèse selon une approche approfondie dans un article paru en 2000 dans lequel il met en exergue le thème de la porte du Ciel[439]. Évoquant plusieurs occurrences, l'auteur met en avant la récurrence des signes du Zodiaque dans l'évocation de ce thème[440].

Un dernier champ d'étude de la présence du Zodiaque dans l'espace ecclésial est celui de la décoration des fonts baptismaux. Les cuves baptismales de Saint-Evroult-de-Montfort, de Brookland produites dans le nord de la France ainsi que les fonts en pierre d'Hook Norton présentent une telle iconographie. Mary C. Murray a tenté une étude préliminaire de la tradition chrétienne de l'allégorie du Zodiaque en partant de l'observation de l'iconographie des fonts baptismaux d'Hook Norton[441]. En remontant aux origines antiques du Zodiaque et en ouvrant son panorama de la tradition figurative zodiacale aux occurrences juives, en passant par les textes de saint Zénon de Vérone à l'instar de S. Moralejo[442], l'auteur cherche à comprendre les liens idéologiques, théologiques et iconographiques qui ont pu associer les signes zodiacaux au baptême[443]. Plus récemment, la présence des signes du Zodiaque sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult-de-Montfort et de Brookland a attiré l'attention de Miguel A. Torrens[444].

---

436 S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art, op. cit.,* Part 1 : *Sources and prototypes of the Renaissance iconography of Time,* p. 5-106.

437 Il s'agit du chapitre 5 de l'ouvrage qui reprend exactement le titre de l'article de 1990 ainsi que la même organisation.

438 Voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII) », art. cit.

439 M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, en part. p. 255 s. ; *Id.,* « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit.

440 Voir *ibid*., en part. p. 667-668.

441 M. C. MURRAY, « The christian zodiac on a font at Hook Norton : theology, church and art », in D. WOOD, *The Church and the art*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 87-97 (Studies in Church history, 28). C'est ce qu'elle annonce en introduction.

442 Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.

443 Voir aussi pour des questions similaires : M. C. MURRAY, *Rebirth and after life : a study of transmutation of some pagan imagery in early christian funerary art*, Oxford, British Archeological Society, 1981, (B.A.R. International Series, 100).

444 M. A. TORRENS, « La pilas plumbeas (y II) Los trabajos y los sigos del zodiaco en las pilas romanicas de plomo de Brookland y Saint-Evroult-de-Montfort », in *Romanico, Revista*, n° 6, 2008, p. 32-41. Voir aussi H. M. SONNE DE TORRENS, M. A TORRENS, *The visual culture of baptism in the Middle Ages : essays on medieval fonts, settings and beliefs*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2013. À propos des décors de fonts baptismaux, voir aussi G. ZARNECKI, *English romanesque Lead Sculpture. Lead Fonts of the Twelfth Century*, Londres, Tiranti, 1957.

II. B. 3. Autres points de vue

II. B. 3. a. Le Zodiaque dans l'art juif, IV^e^-VI^e^ siècle : dynamiques culturelles, iconographiques et religieuses entre « paganismes, christianismes et judaïsmes »

Du fait de la présence des signes du Zodiaque sur plusieurs pavements de synagogues datant du IV^e^ au VI^e^ siècle, l'historiographie de cette question s'avère être riche contrairement à la question de la présence de ces derniers dans l'art chrétien. Cette question touche aux relations étroites entre « paganismes, christianismes et judaïsmes » pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif récent[445]. Si l'on ne peut retracer de manière exhaustive l'historiographie du versant juif du Zodiaque au vu de son étendue, on peut néanmoins en esquisser les grandes lignes. Celles-ci peuvent être distinguées autour d'une des auteurs les plus prolifiques sur le sujet, à savoir Rachel Hachlili. Élève de Michael Avi-Yonah (1904-1974), R. Hachlili suivit les traces de celui-ci en ce qui concerne l'étude des mosaïques de pavement synagogales présentant les signes du Zodiaque, les Occupations des Mois ainsi que les Saisons dans un schéma concentrique cernant la personnification du Soleil sur son quadrige[446]. Les pavements des synagogues datant des IV^e^, V^e^ et VI^e^ siècle[447] constituent un champ d'étude particulièrement riche et leur contemporanéité avec des pavements chrétiens proches géographiquement et iconographiquement ne fait qu'ajouter à leur intérêt pour notre étude[448]. Précédés notamment par l'historien des religions Erwin R. Goodenough (1893-1965) qui étudia les « symboles païens » présents dans l'art juif, M. Avi-Yonah ainsi que R. Hachlili se positionnèrent différemment quant au rôle du Zodiaque dans les réalisations juives[449]. Si E. R. Goodenough prônait un judaïsme hellénisé et rejetait la dimension astrologique de ces décors zodiacaux, M.

---

[445] N. BELAYCHE, S. C. MIMOUNI (dir.), *Entre lignes de partage et territoires de passage : les identités religieuses dans les mondes grec et romain : « paganismes », « judaïsmes », « christianismes »*, Paris /Louvain/Walpole, Peeters, 2009.

[446] Voir notamment M. AVI-YONAH, « La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique », in *La mosaïque gréco-romaine* [Paris, 1963], Paris, éd. CNRS, 1965, p. 325-330 ; *Id.*, « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », in M. BERZA, E. STANESCU (éd.), *Actes du XIV^e^ congrès international des études byzantines*, Budapest, 1976, p. 281-283 ; R. HACHLILI, « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance », in *BASOR*, 228, 1977, p. 61-77.

[447] Ces pavement sont ceux des synagogues d'Hammath Tiberias, Beth Alpha , Na'aran, Khirbet (Iorvat) Susiya, Husifa et Sepphoris auxquels s'ajoute la liste des signes du Zodiaque inscrite sur le pavement d'Ein Gedi. Au sujet des pavements d'Israël, voir notamment M. SHAPIRO, *Late Antique, early christian and medieval art, selected papers*, New York, G. Braziller, 1979, dont « Ancient Mosaics in Israel : Late antique Art – Pagan, Jewish, Christian », p. 20-33, extrait de *Israel : Ancient mosaics*, préface de M. SHAPIRO, introduction par M. AVI-YONAH, M. SCHAPIRO, « Ancient mosaics in Israel », p. 5-13, Unesco, The New York Graphic Society, 1960.

[448] Quant aux rapports entre judaïsme et christianisme dans l'art, voir notamment B. KÜHNEL, « Jewish and Christian art in the Middle Ages : the dynamics of a relationship », in A. HAVERKAMP (ed.), *Juden und Christen zur Zeit der Kreuzzüge*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1999, p. 1-16.

[449] Voir E. R. GOODENOUGH, *Jewish symbols in the Greco-Romain Period, VII-VIII, Pagan symbols in Judaism*, New York, Pantheon Books, 1958 ; M. AVI-YONAH, « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », art. cit. ; R. HACHLILI, « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance », art. cit.

Avi-Yonah, puis R. Hachlili ainsi que d'autres chercheurs vont mettre en relation le cycle zodiacal avec la liturgie et la littérature juives.

En ce qui concerne les travaux de R. Hachlili, après son article « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance » publié en 1977, l'auteur a approfondi ses remarques au fil de plusieurs publications jusqu'à celle d'un ouvrage synthétique en 2009, *Ancient mosaic pavements. Themes, issues, and trends* dont la bibliographie mise à jour en fait un outil précieux[450]. Cet ouvrage compte un chapitre réunissant et révisant ses idées développées autour du Zodiaque et de sa signification sur les pavements synagogaux[451]. Hachlili souligne la fonction eschatologique et liturgique du Zodiaque qui, liés aux autres objets rituels figurés sur le pavement, met en en valeur l'ordre divin et sert de rappel visuel de la promesse divine envers David[452]. D'ailleurs, dans son deuxième chapitre, R. Hachlili observe soigneusement la composition de ces pavements ordonnés en panneaux divisant ainsi l'espace synagogal[453]. Développés dans un contexte de controverse judéo-chrétienne étudié notamment par Zeev Weiss, ces décors de pavement sont à la fois proches et éloignés des pavements ecclésiaux contemporains[454]. R. Hachlili résume donc les enjeux et les moyens d'une tradition juive qui réfléchit alors sur sa liturgie ainsi que sur l'iconographie déployée. Giuliana Guidoni Guidi ainsi que Gideon Foerster ou bien encore Bezahel Narkiss (1928-2006) ont également apporté des contributions déterminantes pour l'appréhension du thème iconographique zodiacal sur les pavements synagogaux[455]. Lester J. Ness a quant à lui consacré sa thèse sur les liens entre astrologie et judaïsme en se penchant notamment sur ces pavements[456]. On peut également

---

[450] R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements. Themes, issues, and trends*, Leiden/Boston, Brill, 2009. Une autre publication plus récente vient mettre à jour également cette somme d'informations, voir *Id.*, *Ancient Synagogues - Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*, Leiden/Boston, Brill, 2013 (Handbook of Oriental Studies, Section 1, vol. 105).

[451] Ibid., chap. 3, The Zodiac panel and its significance.

[452] Voir *ibid.*, p. 54.

[453] *Ibid.*, chap. 2, The Jewish symbols panel.

[454] Cf. *ibid.*, en part. p. 21, p. 30. Voir aussi Z. WEISS, *The Sepphoris synagogue. Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and socio-historic contexts*, Jérusalem, Israel Exploration Society, 2005 ; *Id.*, « Between Rome and Byzantium : Pagan Motifs in Synagogue Art and their place in the Judaeo-Christian Controversy », in L. I. LEVINE, D.R. SCHWARTZ (ed.), *Jewish Identities in Antiquity. Study in memory of Menahem Stern*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009, p. 367-390.

[455] G. GUIDONI GUIDI, « Considerarioni sulla simbologie cosmica nell'arte guidaica : Lo Zodiaco », in *Felix Ravenna*, t. CXVII, 1979, p. 132-135 ; G. FOERSTER, « Allegorical and Symbolic Motifs with Christian Significance from Mosaic Pavements of Sixth-Century Palestinian Synagogues », in G. C. BOTTINI, L. DI SEGNI, E. ALLIATA (ed.), *Christian Archaeology in the Holy Land, New Discoveries*, Jerusalem, 1990, p. 546-559 ; B. NARKISS, « Pagan, christian, and jewish elements in the art of ancient synagogues », in L. I. LEVINE (dir.), *The synagogue in Late Antiquity*, Philadelphie, The American School of Oriental Research, 1987, p. 185-186.

[456] L. J. NESS, *Astrology and Judaism in Late Antiquity*, Doctoral Dissertation, Miami University, 1990. Voir aussi *Id.*, « Astrology and Judaism in Late Antiquity », in M. C. J. MILLER (ed.), *The Ancient World. Mystery cults in Late Antiquity*, XXVI, 2, 1995, p. 116-133 ; *Id.*, « The Zodiac in the synagogue », in *Journal of Ancient civilizations*, 12, 1997, p. 81-92.

souligner que la découverte du pavement de Sepphoris en 1993 a donné un nouvel élan aux recherches portant sur ces pavements[457].

De fait, en l'an 2000, a eu lieu un colloque intitulé *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, dont les actes furent publiés en 2005[458]. Parmi les contributions, celle de Bianca Kühnel, « The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », propose de synthétiser l'historiographie autour du Zodiaque « juif » tout en confrontant les mosaïques « païennes », juives et chrétiennes[459]. Zeev Weiss, qui a organisé ce colloque, a lui aussi proposé de faire le point sur les recherches relatives aux origines iconographiques du Zodiaque et à ses fonctions dans les mosaïques juives, notamment dans une contribution à l'un des colloques sur *La mosaïque gréco-romaine*[460]. De la même manière, l'un des articles de Jodi Magness, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », est revenue en 2005 sur les principales interprétations des pavements juifs comportant un cycle zodiacal[461]. De plus, cette historienne et archéologue tisse des liens entre iconographie et architecture juives et chrétiennes tout en réévaluant les théories d'H. P. L'Orange et de K. Lehmann[462]. Ces décors de pavements synagogaux montrent en effet combien les liens entre ciel et terre étaient fondamentaux dans l'Antiquité Tardive et dans la culture judéo-chrétienne encore imprégnée de culture classique. J. Magness indique ainsi « Helios and the zodiac cycle are part of a mosaic program that represented, in two dimensions, a three-dimensional view of the cosmos: Helios in the Dome of Heaven, above the earthly Temple.[463] » Ainsi, l'iconographie des pavements synagogaux réalisés entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle nous semblent à la fois être les témoignages visuels des rapports entre différentes cultures mais ils semblent aussi nous offrir un aperçu de la manière dont le christianisme a pu se réapproprier l'iconographie zodiacale au XII^e^ siècle dans le lieu ecclésial.

---

[457] Quelques années après la découverte de ce pavement, une exposition fut présentée à Jérusalem, voir Z. WEISS, E. NETZER, *Promise and redemption. A synagogue mosaic of Sepphoris*, catalogue d'exposition, Jerusalem, The Israel Museum, 1996.

[458] L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, Actes du XII^e^ World Congress of Jewish Studies, Porthsmouth, Journal of Roman archaeology, 2000.

[459] B. KÜHNEL, « The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », in L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris, op. cit.*, p. 31-43. Voir aussi H. L. KESSLER, « The Sepphoris mosaic and Christian art », in *Ibid*., p. 65-81.

[460] Z. WEISS, « The Zodiac in ancient synagogue art: cyclical order and divine power », in H. MORLIER (éd.), *La mosaïque gréco-romaine*, IX, Rome, EFR, 2005, p. 1119-1130 (Coll. de l' ÉFR, 352).

[461] J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », in *Dumbarton Oaks Papers*, 59, 2005, p. 1-52.

[462] H.-P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world, op. cit.* ; K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit.

[463] J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., p. 17.

II. B. 3. b. Le Zodiaque et le monde de l'Orient

En ce qui concerne le versant oriental du Zodiaque, l'historiographie produite autour de l'astrologie est vaste. Nous nous bornerons à évoquer la question de l'iconographie orientale du Zodiaque avec l'un des travaux essentiels sur ce sujet, tel que la thèse d'Anna Caiozzo portant sur les *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge* [464]. Publiée en 2003, une telle étude est essentielle car elle permet de reconsidérer les origines antiques de l'astrologie et de l'astronomie ainsi que la place de la tradition islamique vis-à-vis de la tradition chrétienne. Elle aborde pour cela le ciel – ou Zodiaque selon ses termes – de l'astronome, celui de l'astrologue ainsi que celui du magicien et ne s'en tient pas seulement aux témoignages manuscrits et encore moins seulement aux productions islamiques[465]. L'approche d'A. Caiozzo cherche à démêler les fils des connaissances astronomiques et astrologiques sur le versant islamique[466]. Il s'agit à la fois d'étudier l'iconographie des astres, du « ciel d'Orient », mais aussi d'analyser l'évolution des théories astrologiques et astronomiques. Son approche est donc différente de la nôtre car il s'agit davantage de retracer une histoire de l'astrologie et des sciences et parce que l'essentiel de la chronologie observée est situé entre le XII^e^ et le XV^e^ siècle. A. Caiozzo a également étudié l'iconographie cosmique du pouvoir en Orient, question qui a été approfondie dans un article intitulé « Réminiscences de la royauté cosmique dans les représentations de l'Orient médiéval », et qui peut constituer un sujet de comparaison avec l'utilisation chrétienne du Zodiaque sur des objets liturgiques ainsi que dans la décoration ecclésiale[467]. On citera en guise de parallèle avec notre sujet la dernière phrase de l'introduction à sa thèse remaniée : « Les astres peuplant les cieux, déchus de leur rang de divinités païennes, appartiennent désormais à un ordre cosmologique immuable régi par Dieu ; ils sont présentés au monde par les peintres d'Orient, comme porteurs de modèles et surtout d'un ordre social idéal.[468] »

II. B. 3. c. Astrologie, arts divinatoires et magiques

Si notre étude porte sur la figuration du Zodiaque dans la décoration monumentale dénuée de référence purement astrologique, on ne peut nier que le Zodiaque a également été utilisé au Moyen Âge – et pas seulement –, aussi bien en Occident qu'en Orient comme un

---

[464] A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge. Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman,* Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2003 (Collection Islam).
[465] *Ibid*., p. 14.
[466] Sur des questions similaires, voir notamment D. JUSTE, *Les Alchandreana primitifs : étude sur les plus anciens traités astrologiques,* Leiden/Boston, Brill, 2007.
[467] A. CAIOZZO, *Réminiscences de la royauté cosmique dans les représentations de l'Orient médiéval*, Le Caire, IFAO, 2011. On peut également renvoyer à *Id*., « Astrologie, cosmologie et mystique, remarques sur les représentations astrologiques circulaires de l'Orient médiéval », in *Annales islamologiques*, 38, 2004, p. 311-356.
[468] *Id., Images du ciel d'Orient au Moyen Âge, op. cit.,* p. 27.

outil dans les arts divinatoires et magiques. Si nous ne pouvons pas ici examiner ces questions, nous aimerions néanmoins renvoyer à quelques travaux récents dont ceux de deux auteurs – dont les problématiques sont d'ailleurs proches de celles d'Anna Caiozzo – qui doivent être situés par rapport aux recherches inaugurées par l'historien des sciences Lynn Thorndike (1882-1965)[469]. Il s'agit en effet de reconsidérer la magie, étroitement liée à l'astrologie, réduites toutes deux de nos jours à une simple superstition. Dans son ouvrage *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*[470], publié en 2006, Jean-Patrice Boudet revient sur la définition médiévale et plus particulièrement isidorienne de l'astrologie[471]. L'auteur propose d'appréhender les enjeux des arts divinatoires conçus comme savoirs semi-licites ou illicites selon les contextes. Un autre historien ayant traité de la question double de la magie et de l'astrologie au Moyen Âge est Nicolas Weill-Parot. Il a d'ailleurs collaboré avec Jean-Patrice Boudet notamment à l'occasion d'une contribution intitulée, « Être historien des sciences et de la magie médiévales aujourd'hui : apports et limites des sciences sociales », à laquelle on peut d'ailleurs renvoyer pour l'historiographie synthétique de l'histoire et des rapports entre sciences et magie[472]. La thèse de N. Weill-Parot fut publiée en 2002 sous le titre *Les " images astrologiques " au Moyen Âge et à la Renaissance : spéculations intellectuelles et pratiques magiques, XII^e^-XV^e^ siècle*[473]. Il s'est notamment intéressé à la naissance des « images astrologiques » ou talismans servant à la *scientia imaginum*, issues de traditions astrologico-magiques.

D'autre part, tout en étant proches des problématiques de ces deux auteurs, les travaux menés par Philippe Morel sur les décors italiens de la Renaissance relèvent davantage de l'histoire de l'art et offrent un aperçu de l'iconographie astrologique antique et médiévale qui a précédé les cycles picturaux étudiés[474]. Regrettant l'absence de synthèse sur les décors

---

[469] L. THORNDIKE, *History of Magic and Experimental Science*, New York, Columbia university press, 8 vol., 1923-1958.

[470] J.-P. BOUDET, *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (Histoire ancienne et médiévale, 83). Cet ouvrage est issu d'une Habilitation à Diriger les Recherches soutenue en 2003.

[471] À ce sujet, voir également les travaux de Tullio Gregory. Cf. T. GREGORY, « La nouvelle idée de nature et de savoir scientifique au XII^e^ siècle », in J. E. MURDOCH, E. D. SYLLA (éd.), *The cultural context of medieval learning, proceedings of the 1st International colloquium on philosophy, science, and theology in the Middle ages* [Septembre1973], Dordrecht/Boston, D. Reidel, 1975, p. 193-218 ; *Id.*, « Temps astrologique et temps chrétien » in *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Âge, III^e^-XIII^e^ siècles*, actes du colloque du CNRS N°604 [9-12 mars 1981], Paris, 1984, éd. du CNRS, p. 557-573.

[472] J.-P. BOUDET, N. WEILL-PAROT, « Être historien des sciences et de la magie médiévales aujourd'hui : apports et limites des sciences sociales », in *Être historien du Moyen-Âge au XXI^e^ siècle*, Actes du XXXVIII^e^ Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public [31 mai-3 juin 2007], Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 199-228.

[473] N. WEILL-PAROT, *Les "images astrologiques" au Moyen âge et à la Renaissance : spéculations intellectuelles et pratiques magiques, XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris. H. Champion, 2002.

[474] P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008, p. 13-32.

astrologiques italiens du Moyen Âge et de la Renaissance, P. Morel se situe lui-même vis-à-vis des travaux d'Henri Stierlin, Gioia Mori ou bien encore de Kristen Lippincott[475]. En 2002, P. Morel a organisé un colloque sur *L'art de la Renaissance entre science et magie* qui a le mérite d'avoir confronté plusieurs aspects du rôle joué par l'astrologie[476]. D'autre part, P. Morel a réuni dans un ouvrage paru en 2008, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance,* plusieurs de ses études visant à mettre en exergue les « finalités politiques » ainsi que « les moyens magiques » des décors de la ville Médicis à Rome et du palais Schifanoia de Florence[477]. Ainsi, son approche des enjeux de l'iconographie astrologique dans des décors monumentaux constitue un pan intéressant de la bibliographie portant sur le Zodiaque malgré des contextes différents de ceux que nous aurons à traiter.

II. C. La mémoire du Zodiaque

II. C. 1. La question des influences antiques et de la transmission des savoirs

II. C. 1. a. Survivances selon Warburg et ses continuateurs

La figure d'Aby M. Warburg (1866-1929) apparait en filigrane de l'historiographie de notre sujet et ses travaux ont inspirés maints travaux que nous avons déjà cités[478]. Au cœur de son œuvre tentaculaire, la notion de *Nachleben* ou de « survivance » développée tel un leitmotiv par Warburg en parallèle de la notion de *Wanderung*, de « migration », cristallise un certain nombre de questions relatives au Zodiaque. Aby Warburg fut le pilier d'un milieu intellectuel fondé à Hambourg autour de la bibliothèque éponyme qui s'exila à Londres au moment de la deuxième guerre mondiale pour donner naissance à l'Institut Warburg. Lui-même influencé par ses maîtres tels que Jacob Burckhardt (1818-1897), Hermann Usener (1834-1905) ou encore Carl Justi (1838-1912), il est à l'origine d'une vague de travaux cherchant à reconstruire ou à construire une histoire culturelle dans une perspective interdisciplinaire[479]. Ses travaux furent

---

[475] *Ibid.*, p. 14-15. Quant aux travaux de ces trois auteurs, voir notamment H. STIERLIN, *L'astrologie et le pouvoir de Platon à Newton*, Paris, 1986 ; G. MORI, « Arte e astrologia », in *Art dossier*, 10, 1987 ; K. LIPPINCOTT, « The astrological Decoration of the Sala dei Venti in the Palazzo del Te », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII, 1984, p. 216-222 ; *Id.*, « The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzagua », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV, 1991, p. 244-247.

[476] P. MOREL (dir.), L'art de la Renaissance entre science et magie, actes du colloque [Paris, 2002], Rome/Paris, Somogy, 2006.

[477] P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance, op. cit.,* p. 13.

[478] À propos de sa personnalité, voir notamment E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*, Hambourg, Europäische Verlagsanstalt, (1970) 1992 ; trad. fr., *Aby Warburg : une biographie intellectuelle*, L. D'AZAY (trad.), Paris, Klincksiek, 2015.

[479] Voir notamment R. WOODFIELD (éd.), *Art history as cultural history : Warburg's projects*, Amsterdam, G+B arts international, 2001.

éclipsés en France par ceux d'Erwin Panofsky qui en fut à la fois l'héritier tout en suivant un chemin différent[480].

Warburg s'intéressa essentiellement à la Renaissance et dû s'atteler à la question de l'astrologie – qu'il désigna comme « cette redoutable ennemie de la création artistique libre » – à l'occasion de l'étude des fresques du palais Schifanoia de Ferrare pour le congrès international d'histoire de l'art de Rome en 1912[481]. Il s'agit alors pour l'auteur d'explorer ce que « signifie l'influence de l'Antiquité pour la civilisation artistique des débuts de la Renaissance »[482]. Cette étude est aussi le prétexte d'une réflexion menée sur la discipline de l'histoire de l'art tout en présentant la Renaissance comme une « époque de migration internationale des images »[483]. Dans cette démonstration, Warburg parle de « survivances », de « migration[484] », de « pérégrinations », de « transmission », etc., termes qui donnent un aperçu de la démarche de l'auteur et construisent l'armature de son projet Mnémosyne développée dans ses dernières années. Warburg visait en effet l'étude des processus de transmissions spatiales et temporelles sensibles dans les images et relevant du « symptôme »[485]. L'astrologie et la magie vont prendre une place de plus en plus importante dans sa réflexion, puisqu'il revient sur leur rôle dans la culture et les images de la Renaissance avec une autre étude publiée en 1920, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images au temps de Luther », découlant d'une conférence présentée en 1917 et en 1918[486]. L'approche de l'astrologie et de la magie semblent servir chez Warburg de révélateur des défauts de l'histoire de l'art dont il critique les méthodes

[480] Voir notamment F.-R. MARTIN, « La « migration » des idées. Panofsky et Warburg en France », in *Revue germanique internationale* [En ligne], 13, 2000, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 29 janvier 2016. URL : http://rgi.revues.org/786 ; A. RIEBER, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012, en part. « Survivance et chronologie. Warburg et Panofsky », p. 234-246.

[481] A. WARBURG, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », in *L'Italia e l'Arte straniera*, actes du Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (X), Rome, Maglione & Strini, 1912, trad. fr., « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », in *Essais florentins*, S. MÜLLER (trad.), E. PINTO (éd.), (1990) 2003, p. 197-220, p. 199. À propos de ces fresques et de ces questions, voir plus récemment P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, *op. cit.*

[482] A. WARBURG, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », art.cit., p. 199.

[483] *Ibid*., p. 216.

[484] À propos de la notion de migration, voir les travaux de Rudolph Wittkower, issu lui-aussi du cercle warburgien. Cf. R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres, Thames and Hudson, 1977 ; trad. fr. partielle, *La migration des symboles*, M. Hechter (trad.), Paris, Thames and Hudson, 1992.

[485] À propos de cette notion de « survivance », voir notamment G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit.*

[486] A. WARBURG, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, 1920 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse) ; trad. fr., « La divination païenne et antique dans les écrits et les images au temps de Luther », in *Essais florentins, op. cit.*, p. 245-294.

et en déplore le caractère trop « formel »[487]. Il prône ainsi dans l'introduction et dans la conclusion une ouverture de l'histoire de l'art à d'autres disciplines dont les sciences religieuses, afin de construire une « histoire iconologique des civilisations »[488]. Cette trandisciplinarité est conjointe à une dimension anthropologique de l'histoire de l'art qui cherche à voir et comprendre les images comme une manière de voir le monde[489]. Si cette conférence inaugurale sur les décors du palais Schifanoia fit grand bruit, les réactions furent contrastées et sont à l'image de l'historiographie autour du thème iconographique du Zodiaque. Ces réactions quant à l'analyse warburgienne peuvent être résumées selon Philippe Morel comme une « opposition entre lecture trop systématiquement méfiante de l'étude warburgienne […] et une lecture trop peu critique, les uns se fourvoyant dans l'interprétation des dieux olympiens ou de leur entourage ou encore dans celle des décans, les autres résistant à toute lecture magique de ces peintures et la plupart renonçant à intégrer pleinement les scènes inférieures au discours astrologique ainsi développé.[490] »

Warburg fait une distinction au sein d'une « double tradition médiévale de la représentation des dieux antiques » entre ce qui relève davantage de la mythographie ou de la « doctrine systématique des dieux *olympiens*, telle que l'ont transmise les mythographes érudits du Moyen Âge en Europe occidentale » et ce qui relève de la « doctrine astrologique »[491]. Dans le principe d'« anamnèse du monde de dieux païens[492] » défendu par Warburg ainsi que dans le soin apporté à l'observation de superpositions et autres stratifications dans les images pour construire une « iconologie des intervalles » sont tissés les maillons de son projet Mnémosyne[493]. Si ses méthodes ont été discutées, elles restent néanmoins sources de réflexion notamment pour le problème du Zodiaque.

---

[487] A. WARBURG, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images au temps de Luther », in *Essais florentins, op. cit.*, p. 249.

[488] *Ibid.*, p. 286. Pour la définition de l'iconologie selon Warburg et ses antécédents, voir R. RECHT, « L'iconologie avant Warburg », in *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4, 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 13 mai 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/2898

[489] Cf. C. SEVERI, *Le principe de la chimère, une anthropologie de la mémoire*, Paris, éditions Rue d'Ulm – Musée du Quai Branly, 2007, trad. de *Il Percoso et la voce. Una antropologia della memoria*, Turin, Einaudi, 2004, en part. Chap. 1, *Warburg anthropologue, ou le déchiffrement d'une utopie*.

[490] P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance, op. cit.*, p. 8.

[491] A. WARBURG, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », in *Essais florentins, op. cit.*, p. 201.

[492] *Ibid.*, p. 202.

[493] Sur Warburg, son projet Mnémosyne ainsi que sur la confrontation et la superposition des images, voir notamment S. CALIANDRO, *Images d'images. Le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; M. HAGELSTEIN, « L'histoire des images selon Aby Warburg. Mnémosyne et ses opérations de cadrage », in T. LENAIN, R. STEINMETZ (éd.), *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, Éditions de La lettre volée, 2011, p. 251-279 ; *Id.*, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim, OLMS, 2014.

La notion de survivance met au jour des relations de continuités et discontinuités entre Antiquité, Moyen Âge et Renaissance. Synthétisant l'approche des travaux menés en amont de l'ouvrage collectif *Traditions et temporalités des images* publié en 2009, Georges Didi-Huberman souligne que « la temporalité des images enchevêtre tout cela dans une trame complexe de parcours indirects et de transmissions invisibles », caractéristique applicable au thème iconographique du Zodiaque[494]. L'approche de la notion de « survivance » chez Warburg touche à la question cruciale du phénomène de « renaissance ». C'est d'ailleurs dans la définition du processus de survivance que réside toute la différence entre l'approche warburgienne et l'approche panofskienne, construites chacune autour d'une certaine conception de la temporalité[495].

II. C. 1. b. La mythologie comme mémoire de l'antique

Parmi les continuateurs d'Aby Warburg, la figure de Fritz Saxl (1890-1948) est déterminante. Saxl fut l'ami et l'assistant d'A. Warburg et assura le développement, puis le transfert en 1934 de la bibliothèque warburgienne en tant que directeur[496]. On lui doit notamment d'importants catalogues répertoriant des manuscrits astrologiques et à contenu mythologique du Moyen Âge latin[497]. Dans le sillage d'A. Warburg, F. Saxl s'est tout particulièrement intéressé aux apports antiques au Moyen Âge et à la Renaissance. Ses recherches visaient à montrer le processus de réappropriation des images et traditions antiques en prenant en compte les aspects religieux, psychologiques, mythiques, culturels, artistiques, etc. Salvatore Settis a réuni dans *La fede negli astri* un certain nombre d'articles de F. Saxl relatifs à l'iconographie astrologique et parcourant aussi bien l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance[498]. Ces textes sont introduits par Settis qui dresse un portrait de Saxl en distinguant

---

[494] G. DIDI-HUBERMAN, « Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique », in P. HAAG, C. LEMIEUX (dir.), *Faire des sciences sociales, Critiquer*, Paris, éd. de l'EHESS, 2012, p. 177-206, p. 197.

[495] Sur la confrontation des méthodes warburgiennes et panofskienne, voir A. RIEBER, *Art, histoire et signification, op. cit.*, en part. « Survivance et chronologie. Warburg et Panofsky », p. 234-246.

[496] Pour une biographie de Saxl, voir notamment G. BING, « Fritz Saxl (1890-1948): a memoir » in D. J. GORDON (éd.), *Fritz Saxl (1890-1948). A volume of memorial essays from his friend in England*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1957.

[497] F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915 ; *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters II. Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1927 ; réédition des deux premiers volumes, Nendeln, Kraus Reprint, 1978 ; F. SAXL, H. MEIER, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, III. Die Handschriften in Englischen Bibliotheken*, Londres, Warburg Institut, 1953.

[498] F. SAXL, *La fede negli astri. Dall' Antichita al Rinascimento*, S. SETTIS (éd.), Turin, Bollati Boringheri, 1985, rééd. 2007. Une bibliographie exhaustive de ses travaux se trouve à la fin de l'ouvrage. Plusieurs de ces textes sont issus de ses cours, voir F. SAXL, *Lectures*, Londres, Warburg Institute, 1957. Voir aussi R. DUITS, « Reading the

deux facettes influencées plutôt par Heinrich Wölfflin (1864-1945) d'un côté et par Aby Warburg d'autre part[499]. Le recueil *La mythologie classique dans l'art médiéval*[500] résultant de sa collaboration avec E. Panofsky offre un aperçu des principales idées développées dans la mouvance de l'école warburgienne. Publié pour la première fois en 1933, ce texte va marquer considérablement les continuateurs de la notion warburgienne de *Nachleben* même si le concept de R(r)enaissance en germe chez Panofsky est défini de manière différente[501].

II. C. 1. c. La question des influences antiques sur le Moyen Âge (J. Adhémar, J. Seznec)

L'imaginaire astrologique est sans doute l'un des témoignages les plus révélateurs des héritages antiques pour le Moyen Âge [502]. Relevant du processus de survivance, la question des influences antiques sur le Moyen Âge est au cœur des recherches menées notamment dans les années 1930 dans la lignée de l'étude menée par F. Saxl et E. Panofsky[503]. Les travaux de Jean Adhémar (1908-1987) et de Jean Seznec (1905-1983), figures appartenant au cercle warburgien peuvent en témoigner[504]. Publiées dans un contexte peu favorable à la circulation des idées et des livres, ces deux études peuvent être vues comme le ciment d'un grand nombre d'études ultérieures et comme les moteurs des réflexions menées autour des thèmes iconographiques antiques repris au Moyen Âge et à l'époque moderne. Les thèses de ces deux historiens concernent directement nos problématiques et ont pour particularité d'être polarisées à la fois par les travaux d'A. Warburg et ceux d'H. Focillon. Jean Adhémar a en effet été dirigé par ce dernier vers la question des influences antiques dans l'architecture romane en France. Sa thèse *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français* fut publiée en 1937 à l'Institut Warburg

stars of the Renaissance. Fritz Saxl and Astrology », in *Journal of Art Historiography*, 5, 2011 [en ligne] url : https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/duits.pdf

[499] Voir introduction de S. Settis, F. SAXL, *La fede negli astri. Dall' Antichita al Rinascimento*, *op. cit.*, en part. p. 9 et 40.

[500] E. PANOFSKY, F. SAXL, « Classical Mythology in Medieval art », in *Metropolitan Museum Studies*, 4/2, 1932-1933, p. 228-290 ; trad. fr., *La mythologie classique dans l'art médiéval*, S. GIRARD (trad.), Saint-Pierre-de-Salerne, éd. G. Montfort, 1990 (Imago Mundi).

[501] A. RIEBER, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, *op. cit.*, en part. « Survivance et chronologie. Warburg et Panofsky », p. 234-246.

[502] Voir G. MARIANI CANOVA, « L'immagine degli astri nel manoscritto medievale », in *L'uomo antico e il cosmo*, Atti del III Convegno internazionale di Archeologia e Astronomia [Rome, 15-16 mai 2000, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma], 2001, (Atti dei Convegni Lincei, 171), p. 385-401, en part. p. 389.

[503] E. PANOFSKY, F. SAXL, « Classical Mythology in Medieval art », *op. cit.* À propos des influences antiques dans la pensée warburgienne, voir notamment E. H. GOMBRICH, « The Nineteenth Century notion of a pagan revival », in R. WOODFIELD (éd.), *Art history as cultural history : Warburg's projects*, Amsterdam, Editions G+B Arts International, 2001, p. 55-64.

[504] À propos de la réception des travaux de Warburg en France dans les années 1930 et sur l'impact des travaux de J. Adhémar et J. Seznec, voir notamment M. TCHERNIA-BLANCHARD, « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 », in *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4, 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/2917

de Londres, puis rééditée en 1939[505]. Précédé d'une thèse de l'École des Chartes soutenue en 1932 sur *L'Antiquité classique dans l'art du Moyen Âge français* et encadrée par Marcel Aubert (1884-1962) et Paul Deschamps (1888-1974), Adhémar a entrepris d'approfondir son approche sous la direction d'Henri Focillon (1881-1943). La thèse de Jean Seznec, intitulée *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance,* fut également publiée dans les *Studies of the Warburg Institut* en 1940[506]. Élève d'Émile Mâle – mais aussi de René Schneider (1867-1938) et Gustave Cohen (1879-1958) – Seznec va tisser d'étroites relations avec l'Institut Warburg par l'intermédiaire de Fritz Saxl (1890-1948) tandis qu'Henri Focillon jouera le rôle de rapporteur pour sa thèse. Sa démarche mythographique est nourrie à la fois des observations warburgienne ainsi que de *La mythologie classique dans l'art médiéval* de Saxl et Panofsky dont il est redevable. Ces deux études dues à Adhémar et Seznec relient Antiquité, Moyen Âge et Renaissance en se focalisant sur les processus de transmission. Si le premier a fermé son étude à la France et a accordé davantage d'attention à la sculpture, le second l'a ouvert à l'Europe avec une préférence pour l'Italie comme origine principale des manuscrits étudiés. Pour ces enquêtes menées en parallèle, à la fois dans le sillon de Focillon et dans la mouvance warburgienne, les deux auteurs renvoient l'un et l'autre à leurs travaux respectifs publiés à faible intervalle[507].

Dans le cas d'Adhémar, celui-ci a défendu dans sa thèse l'idée d'un « humanisme » médiéval en cherchant à souligner le rapport à l'Antiquité dans les textes du Moyen Âge ainsi que dans le rapport aux vestiges antiques. Il s'agit ainsi d'envisager les moyens des influences antiques de diverses manières avant d'observer les emprunts thématiques et formels. La thèse de Seznec présente d'après l'auteur lui-même « un caractère hybride » car elle échappe à la catégorisation tant « la survivance des dieux antiques au Moyen Âge dans la culture et dans l'art […] embrasse nécessairement plusieurs domaines : philologie, archéologie, histoire de l'art, et littérature comparée.[508] » Comme l'a souligné Françoise Graziani dans sa préface aux

[505] J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen-âge français : recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, The Warburg Institute, 1939 (Studies of the Warburg Institute, VII) ; rééd., préf. Léon Pressouyre, Paris, Éditions du C.T.H.S., (1996) 2005. À propos de cet ouvrage, voir D. RUSSO, « Les influences antiques dans l'art du moyen âge français, livre de Jean Adhémar », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 février 2016. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-influences-antiques-dans-l-art-du-moyen-age-francais/

[506] J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance,* Londres, Warburg Institute, 1940 (Studies of the Warburg Institut) ; rééd., collection Champs, Flammarion, Paris, (1993) 2011.

[507] J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen-âge français…, op. cit.,* 1996, p. XXIV ; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques…, op. cit.,* 2011, p. 12.

[508] D'après une lettre de Seznec adressée à Carcopino (Rome, 28 novembre 1937), cité par E. SEARS, « Seznec, Saxl and *La Survivance des dieux antiques* », in R. DUITS, F. QUIVIGER (éd.), *Images of the pagan gods. Papers*

actes du colloque organisé en mémoire de Jean Seznec en 2004 à l'Institut Warburg de Londres, ce spécialiste de mythographie s'est intéressé aux rapports entre « tradition et variation », tels deux vecteurs essentiels de l'iconographie astrale que nous retiendrons pour notre étude du Zodiaque[509].

II. C. 2. Le Zodiaque comme outil : dynamiques iconographiques entre Antiquité et Moyen Âge

II. C. 2. a. La tradition astrologique dans les manuscrits

Si la question de la figuration du Zodiaque dans la décoration monumentale médiévale a somme toute été peu traitée en comparaison du thème iconographique des Occupations des Mois, la tradition astrologique qui s'est perpétuée dans les manuscrits est concernée par une riche historiographie. Georg Thiele (1866-1917) a dressé en 1898 un riche panorama du ciel antique avec notamment un chapitre consacré à l'histoire de la figuration des signes du Zodiaque[510]. Comme nous l'avons déjà signalé, les travaux menés par Franz Cumont et ses collaborateurs Franz Boll, Wilhelm Kroll et Wilhelm Gundel, et continués par Hans G. Gundel, sont incontournables pour l'inventaire des manuscrits astrologiques grecs[511]. En sus de leur histoire de l'astrologie que nous avons évoquée plus haut[512], leur *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum* fut publié en douze volumes entre 1898 et 1953[513]. Wilhelm Gundel a largement contribué à ce catalogue et a d'ailleurs consacré sa carrière à l'histoire de l'astrologie en Occident en commençant pas sa thèse intitulée *De stellarum appelation et religione Romana*, publiée en 1906[514].

Au vu de l'ampleur historiographique de la tradition astrologique et astronomique manuscrite, il est difficile d'en dresser un tableau même succinct. De plus, cette historiographie se dessine autour des pôles Orient et Occident qui influencent les points de vue. La question de

---

of a conference in memory of Jean Seznec, Warburg Institute colloquia, 14, Londres ; Turin, Warburg Institute/N. Aragno, 2009, p. 3-20, p. 4, n. 3.

[509] F. GRAZIANI, *Préface* à R. DUITS, F. QUIVIGER (éd.), *Images of the pagan gods*, *op. cit.*, p. xii.

[510] G. THIELE, *Antike Himmelsbilder : mit forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels*, Berlin, Weidmann Buchhandlung, 1898. En part. Chap. III, *Zur Kunstgeschichte des Tierkreises*.

[511] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. B. 1. a.

[512] C. BEZOLD, F. BOLL, W. GUNDEL, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig, Teubner, 1918 (1ère éd.). Voir aussi *supra*, dans ce chapitre, II. B. 1. a.

[513] F. CUMONT (*et alii*), *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1898-1953.

[514] W. GUNDEL, *De stellarum appelatione et religione Romana*, promotion Giessen, A. Töpelmann, 1907. Voir aussi F. BOLL, W. GUNDEL, « Sternbilder, Sternglaube und Sternsymbolik bei Griechen und Römern », in W.H. ROSCHER (éd.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. VI, Leipzig, 1924-1937, col. 867-1071.

savoir quel pôle a été dominant à tel ou tel moment dans la transmission et le développement des traditions astrologiques et astronomiques monopolise souvent l'attention et il ne s'agit pas ici de rentrer dans cette polémique.

Cependant, quant à notre sujet, on peut notamment renvoyer aux travaux de Dieter Blume. À la suite de son Habilitation à Diriger des Recherches, intitulée *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*[515], présentée en 1991 et approfondie pour sa publication en l'an 2000, Blume a dirigé un projet de recherches à l'université d'Iéna (*Friedrich-Schiller-Universität Jena*) ayant pour sujet « Bild und Wissenschaft - Geschichte der Sternbilderdarstellungen von 800 bis 1500 ». Cette enquête autour de la figuration des constellations au Moyen Âge croise textes et images, alors que bien souvent, l'étude des textes prime dans l'historiographie. Ces recherches ont donné lieu à la publication d'un catalogue commenté en deux parties parues en 2012 et 2016[516]. Pour cette publication, D. Blume a collaboré avec Mechthild Haffner et Wolfgang Metzger afin d'offrir une vue d'ensemble de la tradition figurative médiévale du ciel, non seulement pour montrer son rôle dans la constitution et la transmission des savoirs mais aussi pour montrer son originalité et ses variations liées à l'imaginaire autour des astres. Comme le titre de ce catalogue l'indique – *Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie* –, la figuration du ciel médiéval se situe entre « science » et « fantaisie ». Les travaux de D. Blume suivent en effet les chemins tracés par Aby Warburg, Franz Saxl et leurs continuateurs[517].

La première partie de cet ouvrage consacré à la période allant de 800 à 1200 nous intéresse particulièrement. Si ce catalogue est un outil désormais incontournable par la richesse de sa documentation tant textuelle que visuelle, le texte qui l'introduit retient notre attention. Les six premiers chapitres dus à D. Blume retracent l'évolution de la tradition entre Antiquité et Moyen Âge en partant des *Phénomènes* d'Aratos[518]. La réception ainsi que l'appropriation des images des constellations au Moyen Âge est observé afin de dessiner les méandres d'une histoire de leur figuration. L'un des chapitres, intitulé à juste titre *Jenseits der Bücher – Sternbilder in neuen Zuzammenhängen*, s'ouvre à d'autres supports que les manuscrits au

[515] D. BLUME, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (Studien aus dem Warburg-Haus, 3).
[516] D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, Partie 1 : 800-1200* ; vol. I.1: *Text und Katalog der Handschriften* ; vol. I.2: *Abbildungen*, Berlin, Akademie Verlag, 2012 ; *Partie 2 : 1200-1500*, Berlin, Akademie Verlag, 2016.
[517] On peut également renvoyer à sa thèse : D. BLUME, *Wandmalerei als Ordenspropaganda : Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms, Werner, 1983 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, 17).
[518] Voir aussi D. BLUME, « Gli astri e gli dei : astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale », in S. SETTIS (dir.), *I Greci : storia cultura arte società*, Turin, Einaudi, 2001, p. 861-888.

contenu astronomique et astrologique. L'effort de synthèse de D. Blume permet de cerner la fonction des images des constellations au sein des *ars memoriae* tout au long du Moyen Âge [519]. Glissant des recueils de comput vers les tables de Canons, des recueils astronomiques vers les illustrations des réflexions d'ordre cosmologique, le Zodiaque devient un moyen pour figurer l'ordre divin[520]. Tout au long de ces chapitres introductifs, Blume cherche à découper les différentes phases d'évolution de la figuration des constellations entre le IX^e^ et le XIII^e^ siècle. Il montre ainsi comment les images des constellations et en particulier celles du Zodiaque deviennent progressivement les éléments d'une mise en images de l'organisation de l'univers : « Spätestens im 11. Jahrhundert ist der Zodiakus als ein Bildzeichen anzusprechen, dass die rationale Struktur des von Gott geschaffenen Kosmos aufzurufen vermag und von daher in den verschiedensten Zusammenhängen einzusetzen ist.[521] » Après avoir évoqué les objets ornés des signes zodiacaux avant le XI^e^ siècle, Blume évoque ainsi leur insertion dans la décoration monumentale ecclésiale mais aussi dans des manuscrits – autres que les recueils astronomiques et astrologiques – en tant qu' « images-signes » de l'ordre divin. Un certain nombre d'exemples est donné par l'auteur. Il établit des parallèles entre les compositions diagrammatiques des manuscrits et l'organisation des décors monumentaux dans lesquels le Zodiaque prend place et met notamment à profit les idées développées par Bianca Kühnel et Barbara Obrist[522]. Cependant, cette dernière a critiqué un certain nombre de points traités dans cet ouvrage et a pointé le traitement trop général de certaines questions ainsi que des constats réducteurs quant à la cosmologie et à l'astronomie médiévale – défauts que l'on peut sans doute attribuer à la volonté de synthèse et à la vue panoramique du problème qui caractérise cette publication[523].

---

[519] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* p. 71.

[520] « Nach der Verbreitung der komputistischen Handschriften im Zuge der karolingischen Reformbemühungen und der Integration der einschlägigen Texte in den klösterlichen Ausbildungsbetrieb sowie vor allem im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse, das astronomische Fragen und kosmologische Zusammenhänge im Verlaufe des 10. Jahrhunderts auf sich ziehen, wird der Tierkreis offenbar zu einer Formel, die den Bezug zur göttlichen Ordnung des Universums signalisieren kann. » D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* p. 158.

[521] *Loc. cit.*

[522] Voir notamment B. KÜHNEL, *The End of Time in the Order of Things. Science and eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2003 ; B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques*, Florence, SISMEL, 2004 (Micrologus Library, 11) ; *Id.*, « Démontrer, montrer et l'évidence visuelle : les figures de l'univers au Moyen Âge », in C. PUTZO, V. JERJEN, E. C. LUTZ (éd.), *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*, Actes du colloque [Überstorfer Colloquium 2012, université de Fribourg], Wiesbaden, Reichert Verlag, 2014, p. 45-78. Voir aussi *infra*, chap. 4, I.

[523] B. OBRIST, « Constellations in The Middle Ages. *Sternbilder des Mittelalters: Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, Band I: 800-1200. Dieter Blume, Mechthild Haffner and Wolfgang Metzger (Akademie Verlag, Berlin, 2012) », in *Journal for the History of Astronomy*, 45/2, 2014. Pour un autre point de vue sur cet ouvrage, voir P. GAUTIER-DALCHÉ, « Dieter Blume, Mechthild Haffner, Wolfgang Metzger,

II. C. 2. b. Des « images-commentaires » pour des « fables inventoriantes »

II. C. 2. b. i. « Images-commentaires » et schémas scientifiques : impact sur l'iconographie

Jurgis Baltrusaitis (1903-1988), historien de l'art, élève et ami d'Henri Focillon (1881-1943), publia plusieurs articles entre 1937 et 1939 portant sur la question des dessins, schémas et autres compositions cosmographiques médiévales qui furent réunis dans un recueil intitulé *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen-Âge*, publié dans la Gazette des Beaux-Arts en 1939[524]. Dans son article « L'image du monde céleste du IX^e^ au XII^e^ siècle », Baltrusaitis tenta de retracer la formation de l'iconographie circulaire cosmographique à laquelle le Zodiaque est souvent intégré et qui constitue une armature de plus en plus rigoureuse permettant sa diffusion et son développement[525]. Fasciné par les jeux de transformations et autres déformations[526], Baltrusaitis eut loisir à observer les cercles, roues, couronnes, sphères, roses et autres médaillons récurrents dans l'iconographie des compositions zodiacales tout en croisant traditions orientales et occidentales, Antiquité et Moyen Âge . De plus, contes, fables et légendes ont occupé une place de choix dans ses réflexions autour des processus de métamorphose, ce qui a pu faciliter son attrait pour le Zodiaque. Si Baltrusaitis travailla dans le droit fil des recherches de son maître, ses allées et venues entre la Sorbonne et l'Institut Warburg de Londres à la fin des années 1930 laissent deviner quelques influences warburgiennes même si ses travaux sont caractérisés par son attention portée aux apports de l'Orient et surtout du Proche-Orient[527].

De la même manière, André Grabar (1896-1990)[528] s'intéressa aux dynamiques iconographiques entre Antiquité et Moyen Âge ainsi qu'en Orient et Occident. Son intérêt pour l'art byzantin ainsi que pour les racines de l'art chrétien le mena à s'interroger sur ces dynamiques révélatrices. En effet, tout en étant spécialiste de l'histoire de l'art byzantin, il sut

---

Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie…, compte-rendu », in *Francia-Recensio*, [En ligne], 4, 2013, url : http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-recensio/2013-4/MA/blume_dalche

[524] J. BALTRUSAITIS, « Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen-Âge », in *GBA*, Paris, 1939, p. 5-60.

[525] J. BALTRUSAITIS, « L'image du monde céleste du IX^e^ au XII^e^ siècle », in *GBA*, Paris, 1939, p. 15-26.

[526] Comme en témoigne le titre de l'un de ses ouvrages, J. BALTRUSAITIS, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.

[527] Sur ce contexte, voir notamment F.-R. MARTIN, « La « migration » des idées. Panofsky et Warburg en France », art. cit. Voir aussi pour les travaux de Baltrusaitis : J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, Colin, 1955 (coll. Henri Focillon).

[528] Voir notamment H. TOUBERT, « André Grabar (1896-1990) », in *Revue de l'art*, 97, 3, 1992, p. 96-97 ; D. RUSSO, « Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge, livre de André Grabar », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 juin 2015. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/les-voies-de-la-creation-en-iconographie-chretienne-antiquite-et-moyen-age/

s'ouvrir à l'art médiéval occidental ainsi qu'à l'art islamique et nourrit ainsi les méthodes de la recherche iconographique. De manière générale, il ressort d'ailleurs de ses travaux une certaine propension au croisement des sources et des systèmes chronologiques. Il tenta ainsi de retracer *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, comme en témoigne le titre de l'un de ses principaux ouvrages[529], ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la démarche d'Émile Mâle[530]. Ce livre, publié en 1979, reprend pour sa première partie une étude antérieure portant sur les sources du vocabulaire iconographique paléochrétien à laquelle l'auteur ajouta une seconde partie traitant de l'art de Byzance et du Moyen Âge en regard des prémices étudiés précédemment et dans l'idée d'une continuité de la tradition chrétienne. Comparant l'iconographie des images au vocabulaire d'une langue, Grabar explique dans l'avant-propos de son étude vouloir « démonter » les images afin d'« observer le mécanisme de la création en matière d'iconographie[531] ». Il s'agit de discerner les « nombreux éléments de transition qui […] sont le signe[532] » d'une continuité entre Antiquité et Moyen Âge , de faire « apparaître les divers procédés d'accommodation[533] » des images. Les « images-commentaires » comportant entre-autres le Zodiaque, schémas empruntés aux illustrations scientifiques surent retenir son attention[534]. Il souligna l'importance des « tracés circulaires, semi-circulaires et rayonnants[535] » repris des schémas relatifs à l'univers, au ciel et à l'année pour figurer des thèmes chrétiens afin de produire des compositions traduisant des notions abstraites telles que la typologie des deux Testaments. De fait, c'est la construction arborescente et diagrammatique de ces images reprises des ouvrages scientifiques qui soutient et commente le texte, d'où l'appellation d'« image-commentaire » choisie par cet historien de l'art. Celui-ci rappelle que « ces transplantations d'images scientifiques antiques dans l'imagerie chrétienne » ont été réalisées dès les *Beatus* et autres représentations apocalyptiques peintes avant le XI^{e} siècle. Ces « commentaires figuratifs[536] » vont inaugurer selon lui la reprise de ces images et compositions au sein des manuscrits, pavements et portails des xii^{e} et xiii^{e} siècles. A. Grabar évoque à ce sujet Émile Mâle qui considérait ces représentations du Zodiaque, des Saisons, des Vents, des Arts libéraux, etc., comme des « encyclopédies », idée qu'il rejette pour sa part. Il explique que le manque

[529] A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1979, rééd. Paris, 1994 (Champs).
[530] Voir à ce sujet A. GRABAR, « Notice sur la vie et les travaux de M. Émile Mâle, membre de l'Académie », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 36, 1962, p. 329-344.
[531] *Ibid.*, p. 6.
[532] *Ibid.*, p. 8.
[533] *Ibid.*, p. 6.
[534] *Ibid.*, p. 167 et suiv., sous-partie « L'iconographie issue de l'illustration des livres scientifiques et scolaires. Basse Antiquité et Moyen Âge ».
[535] *Ibid.*, p. 166.
[536] *Ibid.*, p. 168.

d'homogénéité de ces cycles d'images ne proposant pas « une présentation systématique de la vision encyclopédique[537] » va à l'encontre de cette conception et qu'il s'agit davantage de compléter des images inspirées par les textes chrétiens par des images issues d'ouvrages scientifiques visant à expliquer. Grabar accorde une grande attention aux procédés graphiques qui soutiennent l'image et font d'elle un commentaire, tels un réseau de formes et de traits traduisant des doctrines aussi bien scientifiques que théologiques. Cet entremêlement des schémas scientifiques, qu'ils soient cartographiques, cosmographiques ou bien encore calendaires avec les images-commentaires de la Bible qui en découlent, explique la complexité tout autant que la richesse des images que nous aurons l'occasion d'étudier et dont Grabar a tenté de cerné les prémices[538].

II. C. 2. b. ii. Inventorier, organiser, mémoriser : le Zodiaque dans les arts de la mémoire

Les travaux de Jean Seznec que nous avons évoqué plus haut vont avoir une certaine influence sur Frances A. Yates (1899-1981) qui travailla sur les moyens et enjeux de l'*Ars memorativa*[539]. Se situant dans la lignée warburgienne par son approche pluridisplinaire, F. Yates fut d'ailleurs professeur à l'Institut Warburg. Son ouvrage *The Art of Memory* parut en 1966 et retrace l'histoire de la mise en ordre de la mémoire depuis l'Antiquité grecque jusqu'au XVII[e] siècle en Occident avec deux sections de l'ouvrage consacrées au Moyen Âge [540]. Elle décrit les moyens verbaux et spatiaux de la mémoire et aborde notamment la pensée et la figuration des Vices et des Vertus. Sous un angle anthropologique, les moyens graphiques de la mémorisation ainsi que leur fonction ont été notamment analysés par Jack Goody (1909-2015) afin d'envisager les pratiques et enjeux de l'écrit[541].

Mary Carruthers a continué de dérouler le fil des arts de la mémoire dégagé par F. Yates et s'est quant à elle concentrée sur la période médiévale. Elle s'est attelée à *Une étude de la*

[537] *Ibid.*, p. 169.
[538] Grabar s'est notamment penché sur la représentation médiévale du ciel : *Id.*, « L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge », in *CA*, 30 (1982), p. 5-23.
[539] F. YATES, « Autobiographical Fragments » in J. N. HILLGARTH, J. B. TRAPP (éd.), *Collected Essays, III*, Londres, Routledge and Keagan, 1984, p. 317.
[540] *Id., The Art of Memory*, Chicago, University Chicago Press, 1966 ; trad. fr., *L'art de la mémoire*, D. Arasse (trad.), Paris, Gallimard, (1975) 1987.
[541] J. GOODY, *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, trad. fr, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, J. BAZIN, A. BENSA (trad.), Paris, 1978 (Le Sens commun, 57) ; *Id.*, *The power of the written tradition*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000 ; trad. fr., *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, C. MANIEZ (trad.), J.-M. PRIVAT (coord), Paris, La Dispute, 2007. Ces questions nous mènent également vers les rapports entre l'écrit et l'image. Pour une réflexion autour d'un « dispositif graphique », voir notamment A. BÉGUIN-VERBRUGGE, *Images en texte - images du texte*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

mémoire dans la culture médiévale dans un premier ouvrage clé paru en 1990, prolongée avec *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, paru en 1998[542]. Ces deux ouvrages désormais incontournables pour la question de la visualisation de la mémoire furent tous les deux traduits en français en 2002, détail qui montre l'intérêt porté à cette enquête. De même que Yates évoquait notamment le rôle du Zodiaque dans la mnémotechnique de Métrodore de Scepsis (I[er] siècle av. J.-C.), M. Carruthers explore la figuration des constellations. Le Zodiaque est présenté comme l'illustration d'un savoir figuré, puisant sa source dans les récits mythologiques pour être mieux mémorisé. Ce fond mythologique est désigné comme des « fables inventoriantes[543] » par M. Carruthers et est particulièrement efficace dans ce que Jean-Claude Schmitt a désigné comme les « images classificatrices[544] ». Le savoir astrologico-astronomique transporté par ces fables suscite des jeux de mémoire sensibles dans les enluminures de manuscrits traitant des connaissances héritées de l'Antiquité. Lié à la mémoire et par extension à la pensée encyclopédique médiévale, ces aspects ne doivent pas être négligés pour notre compréhension de la figuration du Zodiaque. Permettant d'entrevoir les méandres de la pensée médiévale, M. Carruthers sonde ainsi les lieux ou *loci* de la mémoire, lieux de figuration du Zodiaque que nous serons amenée à interroger. Elle a d'ailleurs souligné que « l'opération rappel-invention est fondamentalement une " mise-ensemble " (*compositio*) en un " lieu"(*locus*) des matériaux précédemment stockés en mémoire sous forme d'images (*imagines*) » tout en mettant en exergue le rôle de la *dispositio*[545]. On louera d'ailleurs son soin à utiliser le vocabulaire latin d'usage, plus à même de traduire les nuances et les articulations de la pensée médiévale. La « sémantique historique », pour reprendre les termes d'A. Guerreau, peut en effet stimuler et ouvrir la réflexion[546].

---

[542] M. CARRUTHERS, *The book of Memory, A Study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, 1990, trad. fr., *Le livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, D. MEUR (trad.), Paris, Macula, 2002 ; Id., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric and the making of images*, Cambridge University Press, 1998, trad. fr., Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, F. DURAND-BOGAERT (trad.), Paris, Gallimard, 2002.

[543] M. CARRUTHERS, Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 42. En ce qui concerne la pensée encyclopédique, voir notamment A. ZUCKER, I. VEDRENNE (éd.), *L'ambition encyclopédique dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Actes des Journées d'études organisées au CEPAM de Nice [2007-2009], Turnhout, Brepols, 2011 (Collection d'Études médiévales de Nice).

[544] J.-C. SCHMITT, « Les images classificatrices », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, p. 311-341.

[545] M. CARRUTHERS, « Le concept de "place" dans les arts de la mémoire au Moyen Âge », in A. BERTHOZ, R. RECHT (dir.), *Les espaces de l'homme*, actes du symposium annuel, Paris, éd. Odile Jacob, 2005 (Collège de France), p. 127-160, p. 224-225.

[546] A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI[e] siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 191.

III. Au-delà d'un thème iconographique

III. A. Les éditions Zodiaque

III. A. 1. Naissance des éditions Zodiaque

Créées en 1951, les éditions Zodiaque ainsi que la revue du même nom peuvent retenir notre attention pour leur vocation et leur intérêt pour l'histoire de l'art du Moyen-Age mais aussi pour le choix « anecdotique » de leur appellation. Les éditions Zodiaque sont le témoignage d'un certain intérêt pour le Moyen Âge dans un contexte particulier, celui d'une « Querelle de de l'Art Sacré »[547]. L'histoire de cette entreprise de publication forme un pan de l'histoire même des éditions « d'art » tout en constituant une source d'écrits et de réflexions sur l'art[548]. C'est au moine bénédictin Angelico Surchamp que l'on doit en grande partie les éditions Zodiaque ainsi que la revue et les ouvrages qui se développèrent à l'abbaye Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire pendant une quarantaine d'années. Au sein de ce monastère bénédictin où il entre en 1945, Angelico Surchamp fait preuve d'un certain talent artistique qu'il va être amené à développer avec ses compagnons. Créé en 1948, l'Atelier du Coeur-Meurtry va constituer un espace favorable à cet élan artistique et spirituel. Rejeté par Henri Charlier (1883-1975), son premier maître, Angelico Surchamp va découvrir les travaux d'Albert Gleizes (1881-1853) chez qui il va demander à être formé. Cette rencontre va nourrir son intérêt pour l'art médiéval et plus spécifiquement pour l'art « roman » tout en lui offrant la matière d'un mode de réflexion et d'approche de l'art et plus précisément de l'art sacré qui marquera ses démarches postérieures. C'est donc par l'intermédiaire de l'art contemporain que Surchamp est amené à découvrir et apprendre à observer l'art roman. Cette rencontre va encourager l'organisation d'expositions d'art « moderne » dans un lieu privilégié mais relevant d'une certaine audace pour l'époque, à savoir la basilique de Vézelay, alors administrée par l'abbaye de la Pierre-qui-Vire (1945-1953). La première exposition a lieu en 1950 et fait écho aux chantiers promouvant un art moderne et sacré tels que l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce d'Assy (1937-1946) la décoration de la chapelle Saint-Dominique de Vence par Matisse (1869-1954) ou bien encore

[547] Pour le contexte de naissance de ces éditions dans la « Querelle de l'Art Sacré », voir notamment C. LESEC, « Un bréviaire photographique. Les éditions Zodiaque au XX^e siècle », in A. MILON, M. PERELMAN, *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 193-209.

[548] A. SURCHAMP, « L'Aventure de Zodiaque », in *Annales de l'Académie de Mâcon*, 13, 2001, p. 179-194 ; M. COLLIN, « Le Edizioni Zodiaque: un' avventura di cinquant'anni », in R. CASSANELLI, E. LOPEZ-TELLO GARCIA (dir.), *Benedetto, L'eredità artistica*, Milan, 2007, p. 425-434 ; C. LESEC, « Zodiaque est une grande chose maintenant... », in *Revue de l'art*, 3-157, 2007, p. 39-46 ; J. T. MARQUARDT, « Defining French « Romanesque » : the Zodiac series », in *Journal of Art Historiography*, 2009, vol 1. p. 1-15 ; C. LESEC (dir.), *Zodiaque : le monument livre*, introduction par R. Recht, Lyon, S. Bachès, ENS éd., 2012 ; J. T. MARQUARDT, *Zodiaque : Making Medieval Modern 1951-2001*, préface de C. Sapin, University Park, 2015.

la chapelle Notre-Dame de Ronchamp (1953-1955) construite par le Corbusier[549]. Ces expositions cherchent à défendre la sacralité de l'art moderne niée par des esprits conservateurs. Face à des réactions parfois véhémentes vis-à-vis de la première exposition à Vézelay et devant l'incompréhension du plus grand nombre, Angelico Surchamp propose d'éditer sa « Note sur l'art abstrait » dans une nouvelle revue de l'abbaye créée à cette occasion, cette note ayant été initialement distribuée aux visiteurs de l'exposition. La revue Zodiaque naît donc en mars 1951 avec ce premier cahier dans lequel on trouve « Deux notes sur l'art abstrait », une seconde note venant mettre à jour, commenter et tempérer la première[550]. Ce premier cahier est publié en marge d'une seconde exposition d'art moderne à la basilique de Vézelay. Les lignes de Surchamp, en faisant dialoguer art médiéval et art contemporain, tentent de justifier le renouvellement de l'art en même temps que le retour à une certaine simplicité en écho aux polémiques soulevées par les expositions d'art « moderne », « abstrait » dans les églises.

III. A. 2. « Sens de Zodiaque » : un nom révélateur

Dans les notes « Sens de Zodiaque », petites chroniques se situant comme des points d'orgue aux « Notes sur l'art abstrait », Angelico Surchamp a expliqué progressivement le choix de l'appellation de ces éditions naissant en pleine « Querelle de l'Art Sacré »[551]. Il insiste sur les interrogations vis-à-vis du Zodiaque : « Le langage symbolique du Zodiaque, tel que l'a conçu la tradition chrétienne, est une merveilleuse création dont nous essaierons au terme de chaque cahier de comprendre l'intérêt et la valeur »[552]. D'ailleurs, Angelico Surchamp souligne le rapport au temps que le Zodiaque sous-tend. À ses yeux, intituler cette revue « Zodiaque » permet non seulement d'évoquer les lacunes à propos du Moyen Âge ainsi que la valeur naturelle, essentielle du temps. « En prônant le zodiaque, nous réclamons le retour à une vraie notion de temps basée sur les lois de la nature : à une vie normale, inscrite dans le déroulement voulu par Dieu, du monde des choses. »[553] La vocation religieuse de la revue est ainsi clairement présentée tout en proclamant la volonté de réfléchir sur le passé mais aussi sur le présent et le futur. Le but de Surchamp et de ses collaborateurs fut au départ de légitimer un nouvel art chrétien en se fondant sur les racines de celui-ci. Le Zodiaque est ainsi apparu comme une sorte

[549] À propos de ces chantiers et réalisations autour de l'art sacré, voir notamment C. LOUBET, « Vence / Nice (1950-1966) : Les sanctuaires d'un art moderne », in *Cahiers de la Méditerranée*, 62, 2001, p. 267-277.
[550] Cette première « Note sur l'art abstrait » avait été éditée une première fois dans les *Cahiers de l'abbaye de la Pierre-qui-Vire* intitulés *Témoignages.*
[551] A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », in *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n°1, mars 1951 ; A. SURCHAMP, « L'Aventure de Zodiaque », art. cit. ; C. LESEC, « Zodiaque est une grande chose maintenant... », in *Revue de l'art*, 157-3, 2007, p. 39-46.
[552] Cf. A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », art. cit.
[553] A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », art. cit.

d'emblème des éditions en question. Figure de proue des éditions éponymes, il reflète les ambitions de l'abbaye à la fois par sa dimension polémique et son ancienneté porteuse de traditions, mais aussi par son orientation vers le futur du fait de sa cyclicité. Ce futur, propice au renouvellement de l'art est d'ailleurs ainsi décrit par A. Surchamp :

> *[…] nous y voyons un symbole. Le zodiaque était d'origine païenne. Que le christianisme n'ait point hésité à le faire sien, à greffer sur son ancien symbolisme, un symbolisme nouveau, nous voulions relever en cela un programme. Dans l'art de notre temps, nous ne rêvions pas moins que de « saisir tout ce qui peut paraître convertible en un art chrétien légitime, quitte à repenser d'une façon nouvelle des éléments dont nous chercherions de la sorte à tirer parti, et à indiquer avec franchise les aspects que nous jugerions chrétiennement inadmissibles ou nocifs »[554] […] Enfin, parler du zodiaque, c'était parler du temps : du temps naturel, de celui qui mesure le mouvement des planètes dans la sphère céleste. Cette question du temps nous paraissait l'une des plus cruciales de l'époque*[555].

Angelico Surchamp va non seulement intituler ces éditions, puis la revue qui en découle par ce nom évocateur mais il va aussi placer chaque cahier sous un signe du zodiaque afin de souligner une certaine cyclicité de ces publications en écho à la cyclicité zodiacale. Il explique sa démarche en faisant référence à Zénon de Vérone (v. 300-371/380) et à son interprétation chrétienne de chacun des signes zodiacaux[556]. En faisant référence à cet auteur, il justifie cette particularité tout en évoquant subtilement un phénomène d'appropriation chrétienne d'un thème aux origines païennes qui fait écho à son désir de voir l'art abstrait devenir un art sacré à part entière. D'autre part, il prend bien soin de préciser que malgré un intitulé aussi connoté, il ne s'agit pas d'aborder l'astrologie mais bien de passer outre les excès d'interprétation symbolique du Zodiaque :

> *Et cependant, le Zodiaque reste un élément extraordinairement riche et loin de le rejeter en bloc sous le prétexte facile que l'on abuse de son emploi, nous pensons plus profitable de faire le départ entre les excès qu'un chrétien ne peut admettre et les profitables apports qu'une foi sincère et loyale peut en retirer*[557].

Ainsi, tout au long des premiers Cahiers de Zodiaque, Angelico Surchamp justifie les publications de l'abbaye de la Pierre-qui-Vire, ceci à plusieurs niveaux.

---

554 A. Surchamp reprend ici des passages de ses écrits publiés dans le cahier n°1.
555 A. SURCHAMP, « L'aventure de Zodiaque » dans *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n° 150, 1986, p. 6, citant des passages du *Cahier* n°1 (1951).
556 ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496. Cf. A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », art. cit.
557 A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », art. cit.

III. A. 3. « Un Moyen Âge fantasmé » ?

Ainsi, cette appellation a cristallisé à la fois les problématiques inhérentes à la production et à la perception d'un nouvel art mais aussi celles liées à la mise en valeur du patrimoine médiéval et de « l'art sacré ». Certes, il ne faut pas oublier le contexte religieux de cette entreprise et la dimension subjective du discours tenu par les éditions Zodiaque mais on ne peut nier l'élan qu'elles ont pu donner à la redécouverte du passé médiéval. En effet, même si les publications de l'abbaye de la Pierre-qui-Vire correspondent à une esthétique et à un discours orienté qui ont eu un certain impact sur la perception du Moyen Âge, elles ont également participé à la connaissance et à la reconnaissance du patrimoine, connu et moins connu, en faisant le lien entre le grand public et les historiens, historiens de l'art et archéologues qui ont compté parmi les auteurs[558]. Jean Porcher (1892-1966), Yvonne Labande-Mailfert (1906-1997), Marcel Durliat (1917-2006), Raymond Oursel (1921-2008), ou bien encore Guy Barruol et Anne Prache contribuèrent ainsi aux écrits de ces éditions bourguignonnes qui se sont intéressées non seulement à leur région mais aussi aux richesses régionales françaises et étrangères. La collection *La Nuit des temps* créée en 1955, complétée par d'autres collections portant sur des monographies, des thématiques, des *Itinéraires* ainsi que des *Introductions*, est consacrée à des volumes régionaux portant essentiellement sur la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne auxquels s'ajoutent des volumes traitant de l'Angleterre, du Portugal ou bien encore la Suisse. L'ensemble de cette collection qui fut la plus prolifique et la plus qualitative pour ces éditions compte quatre-vingt-huit volumes publiés entre 1954 et 1999. Les appellations des sept autres collections qui furent inaugurées au fur et à mesure font écho au Zodiaque telles les collections *La Carte du Ciel* (1961-1979) et *Les Travaux des mois* (1953-1991).

C'est sans doute la première réédition du volume *Bourgogne romane* en 1969, édité originellement en 1954 qui peut illustrer l'équilibre progressif de ces publications entre l'érudition scientifique et une certaine vulgarisation teintée de spiritualité[559]. De cette nouvelle édition due à Raymond Oursel (1921-2008) naît « l'ambiguïté e l'hybridation entre guide de découverte du patrimoine roman, manifeste d'art religieux et instrument de travail du médiéviste » selon l'expression de Philippe Plagnieux[560]. Le parcours scientifique ainsi que la personnalité de l'auteur de cette réédition, chartiste élève de Marcel Aubert (1884-1962) et

[558] Cependant, la collaboration entre clercs et spécialistes n'a pas été si facile, cf. C. LESEC (dir.), *Zodiaque : le monument livre*, *op. cit.*

[559] Bourgogne romane a fait l'objet d'une ultime reprise par Guy Lobrichon chez les éditions Stéphane Bachès qui ont entreprise de faire renaître la collection « La Nuit des temps » en 2013 avec la parution de ce volume phare des éditions Zodiaque : G. LOBRICHON, *Bourgogne romane*, Lyon, Stéphane Bachès, 2013 (Zodiaque).

[560] P. PLAGNIEUX, « Le double discours de l'image », in C. LESEC (dir.), *Zodiaque : le monument livre*, *op. cit*., p. 23-62, p. 48.

croyant, reflète les profils de plusieurs auteurs ayant contribué à la réussite de cette collection tout autant aux yeux de la communauté médiéviste qu'aux yeux de l'Église[561]. L'auteur de la *Gascogne romane*[562] et élève de Marcel Durliat, l'abbé Jean Cabanot, incarne la qualité scientifique des hommes d'Église qui surent allier leur foi à un travail universitaire honorable et rigoureux et participèrent ainsi au succès et à la singularité de ces éditions. *La Nuit des temps* offrit selon P. Plagnieux « un outil scientifique palliant l'absence d'un corpus » qui, malgré un fort ancrage clérical et spirituel, réussit à combler différents types de publics. D'ailleurs, André Malraux, à qui l'on doit l'idée d'un « Musée imaginaire » et la création de l'Inventaire général (1964), salua l'entreprise d'Angelico Surchamp par ces mots en 1976 : « Zodiaque est une grande chose maintenant »[563]. L'atelier du Cœur-Meurtry eut pour ambition de recenser le patrimoine roman occidental. « Comme jadis au seuil des églises, nous voudrions dresser le tympan, limité, en quelque sorte par la couronne zodiacale, avec l'espoir que nous hâterons ainsi à l'édification du monument entier », voici comment A. Surchamp présente le dessein des éditions morvandelles[564]. Les publications de Zodiaque et plus précisément les volumes de la *Nuit des temps* ont pour intérêt de mettre en série les édifices concernés selon une échelle locale. L'intention exhaustive des moines de la Pierre-qui-vire englobe ainsi les plus petits édifices trop souvent mis de côté. Ainsi, les planches, textes et cartes des volumes publiés sont à la fois un outil pour le visiteur lambda et une source d'informations pour le spécialiste de par la démarche accumulative.

Les photographies en noir et blanc caractérisées par une « esthétique sacrée » revendiquée par les moines de l'Atelier du Cœur-Meurtry ont grandement participé au succès de ces éditions. Jean Dieuzaide (1921-2003), photographe ayant à la fois reçu le prix Niepce (1955) et le prix Nadar (1961) pour le volume *Catalogne romane*, et Pierre Belzeaux (1922-2005) comptent parmi les principaux photographes ayant collaboré avec les éditions Zodiaque afin de produire les clichés qui ont fait la réputation de ces dernières. Alliées à une présentation quelque peu « fantaisiste »[565], ces photographies ont aussi construit dans le même temps « un

[561] Cf. *ibid*. La thèse de R. OURSEL, qu'il soutint en 1948, fut publiée en 1956 : R. OURSEL, *Les églises romanes de l'Autunois er du Brionnais (ancien archidiaconé d'Autun). Cluny et sa région,* Mâcon, Protat, 1956.
[562] J. CABANOT, *Gascogne romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1978 (La Nuit des Temps).
[563] Extrait de la lettre dactylographiée d'A. Malraux à Angelico Surchamp, datée du 28 mai 1973, citée dans A. SURCHAMP, « L'Aventure de Zodiaque », art. cit. (2001), p. 193. À propos des idées d'André Malraux, voir notamment M. MELOT, « L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », in *In Situ* [En ligne], 1, 2001, mis en ligne le 01 juin 2001, consulté le 01 juin 2015. URL : http://insitu.revues.org/1053
[564] A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », in *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n° 1, 1951.
[565] Cf. M. DURLIAT, *Bulletin monumental*, n°115, 1957, p. 303-304.

Moyen Âge fantasmé », épuré et monochrome[566]. La « scénographie visuelle »[567] mis en œuvre par les éditions Zodiaque est certes admirable et novatrice mais est aussi discutable. Tout cet ensemble révèle les lignes de l'architecture, les creux de la sculpture et célèbre la spiritualité des lieux évoqués tout en délaissant la couleur au profit d'une image efficace. L'image photographique ou « film fixe » selon l'expression d'A. Surchamp est presque autonome vis-à-vis du texte dans les ouvrages de Zodiaque de sorte que même si « les savants auteurs des volumes ne font pas l'économie de cette histoire, […] il y a dans chacun de ces livres un second, celui qu'on lit avec les yeux seulement, et dont l'effet visuel, très, puissant, donne naissance à un Moyen Âge fantasmé »[568]. La lumière naturelle est l'outil de prédilection d'A. Surchamp qui dirige les campagnes photographiques. Il est également fasciné par la notion de « rythme » qui est au cœur des écrits d'Henri Gleizes ayant profondément influencé Angelico[569]. Cette fascination pour le rythme a sans doute influé sur le choix de l'appellation Zodiaque à même de traduire une certaine cyclicité, un processus de répétition illustrant l'ordre divin de la Création que le moine de la Pierre-qui-vire aspirait à retrouver dans toute sa pureté originelle tout en le célébrant dans ce qu'il considère comme « le plus sain des arts sacrés », l'art abstrait[570].

Enfin, une citation d'Angelico Surchamp synthétise à la fois le choix de l'appellation des éditions qu'il dirigea tout en illustrant la complexité de l'art médiéval appelant à un renouvellement des outils et approches dans cet extrait sur lequel nous conclurons cet aperçu du rôle historiographique des éditions Zodiaque :

> *D'une part le zodiaque encore visible au tympan de nombreuses églises pose d'une façon criante le problème de l'origine et le mystère de l'art du Moyen Âge . Pourquoi ces zodiaques au portail des églises ? Le fait que cette question reste pour nous presque sans réponse suffit à montrer que nous avons beaucoup à apprendre pour pénétrer, dans leur réelle intelligence, les œuvres médiévales*[571].

---

[566] Cf. R. RECHT, « Introduction » C. LESEC (dir.), *Zodiaque : le monument livre, op. cit.,* p. 19. Voir aussi X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.,* p. 13.
[567] Voir la note d'intention de la nouvelle édition de Bourgogne romane : G. LOBRICHON, *Bourgogne romane,* Lyon, éd. S. Bachès, 2013 (Zodiaque).
[568] R. RECHT, « Introduction » C. LESEC (dir.), *Zodiaque : le monument livre, op. cit.,* p. 19.
[569] Voir notamment A. GLEIZES, « Le Rythme dans les Arts plastiques », in *Id., Homocentrisme ; Le retour de l'Homme chrétien*, recueil d'articles, Sablons, Moly-Sabata, 1937.
[570] C'est ce qui est exprimé dans la dédicace du premier cahier de Zodiaque : « Pour Albert Gleizes qui s'est donné depuis trente ans au plus valable des arts sacrés comme au plus sain des arts abstraits », A. SURCHAMP, « Sens de Zodiaque », in *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n°1, mars 1951.
[571] A. SURCHAMP, « L'aventure de Zodiaque », art. cit. (1986), p. 6, citant des passages du *Cahier* n°1 (1951).

Cet extrait qui s'interroge sur la signification et le rôle du Zodiaque en façade des églises médiévales est particulièrement bienvenu dans cette thèse où nous souhaiterions envisager le Zodiaque selon la ou les manières de voir le monde et de le représenter au Moyen Âge. Il est représentatif des questions posées vis-à-vis de ce thème aussi bien par le grand public que par les médiévistes.

III. B. La perception du Moyen Âge

III. B. 1. De la difficulté de comprendre la perception médiévale de l'espace

En ce qui concerne l'un des principaux concepts que nous aborderons à travers le Zodiaque et qui figure dans l'intitulé de notre sujet, à savoir l'« espace », les travaux d'Alain Guerreau s'avèrent primordiaux[572]. Conjugués aux travaux d'autres médiévistes, ses recherches montrent combien notre notion d'espace est inadaptée pour penser ce qui a trait à la spatialité au Moyen Âge[573]. D'ailleurs, A. Guerreau a dressé dans l'un de ses ouvrages le tableau d'une certaine altérité du Moyen Âge avec notre société et notre pensée de sorte que nos catégories nous servant à penser les structures de la société médiévale sont inappropriées. Il appelle dans plusieurs de ses travaux à renouveler l'approche et les outils de la médiévistique[574]. Il érige ainsi dans *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle*, un programme des recherches et de mises en garde qui n'a d'ailleurs pas fait l'unanimité dans le milieu des historiens.

Les structures du système social féodal ont eu un certain impact sur la perception et l'organisation de l'espace conçu comme un système articulé et hiérarchisé. Robert Fossier (1927-2012) ainsi qu'André Scobeltzine ont cherché chacun à leur manière et comme d'autres historiens à révéler les structures féodales[575]. Si le premier a réfléchi sur les impacts socio-

---

[572] Cf. A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », in N. BULST, R. DESCIMON, A. GUERREAU (dir.), *L'État ou le roi : les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, MSH, 1996, p. 5-101, p. 8 ; *Id.*, « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XI^e) », in *Journal des Savant*s, 1997, p. 363-419 ; *Id.*, « Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale : struttura e dinamica di uno "spazio" specifico », in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (éd.), *Arti e Storia nel Medioevo*, vol. 1, Turin, 2002, p. 201-239 ; *Id.*, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (éd.), *Arti e Storia nel Medioevo*, t. 3, *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, Einaudi, 2004, p. 167-197. Toujours pour discuter la notion d'espace, voir T. LIENHARD (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations* (actes du XXXVII^e Congrès de la S.H.M.E.S, Mulhouse, 2006), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

[573] Sur cette question, voir aussi P. ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.

[574] Cf. A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.

[575] Pour faire le point sur l'approche de l'espace chez les médiévistes, même si cela mériterait une mise à jour, voir M. BOURIN, E. ZADORA-RIO, « Pratiques de l'espace : les apports comparés des données textuelles et archéologiques », in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations, op. cit.*, p. 39-55.

historiques, le second a abordé ces structures à travers les images. On doit ainsi à R. Fossier la notion d'« encellulement » visant à désigner l'organisation spatiale centralisée et polarisée par l'Église, notion qui a été précisée par Michel Lauwers avec son concept d' « *inecclesiamento*[576]». Scobeltzine a quant à lui cherché à penser les formes de l'art dit « roman » en les appréhendant d'un point de vue à la fois sociologique, anthropologique et artistique[577]. Il s'agit ainsi d'envisager autrement les enjeux de la figuration médiévale autour de ce concept d' « espace » que nous utiliserons bien souvent par commodité dans notre propos mais en gardant à l'esprit la richesse sémantique médiévale du vocabulaire traduisant la spatialité. En effet, A. Guerreau ainsi que d'autres médiévistes tels que Didier Méhu ont montré grâce à l'analyse des champs sémantiques autour de la catégorie d'espace une polysémie complexe[578]. *Via, iter, locus, ascendere,* ou bien encore *progredi* font partie des nombreux lexèmes vecteurs de dynamiques spatiales essentielles qui polarisent l'espace, non pas comme un ensemble infini et ouvert mais davantage comme un réseau dynamique dont les mouvements et rythmes inscrits dans le temps s'impriment dans l'espace. De fait, selon A. Guerreau, « l'espace n'était pas conçu comme continu et homogène mais comme discontinu, hétérogène et polarisé, en ce sens qu'il était en chaque endroit polarisé (certains points étant valorisés, sacralisés, par rapport à d'autres perçus – à partir des premiers et en relation avec eux – comme négatifs).[579] » Cette polarisation induit des phénomènes d'attraction et de convergence qui sont traduits en partie par les termes cités plus haut. Nous voudrions ainsi montrer que les compositions comportant le Zodiaque, par leur organisation interne et par leur disposition dans et autour du lieu ecclésial relèvent d'un processus de polarisation et de dynamiques particulières. Les travaux d'A. Guerreau se révèlent ainsi être une source de réflexion dense pour notre approche. Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar ont d'ailleurs mis en application les principes énoncés par A. Guerreau, au profit de l'analyse d'une « économie générale du décor ecclésial » et tout particulièrement des chapiteaux[580]. Leur

[576] Pour la notion d' « encellulement, cf. R. FOSSIER, *L'enfance de l'Europe. Espaces économiques et sociaux*, Paris, PUF, 1982 (Nouvelle Clio), vol. 1, *L'homme et son espace*. Pour une synthèse historiographique autour de ces notions et un développement de la notion d'*inecclesiamento*, M. LAUWERS, « De l'*incastellamento* à l'*inecclesiamento*. Monachisme et logiques spatiales du féodalisme », in D. IOGNA-PRAT, M. LAUWERS, F. MAZEL, I. ROSÉ (dir.), *Cluny, les moines et la société au premier âge féodal*, Rennes, PUR, 2013, p. 315-338.

[577] A. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, 1973. On pourrait revendiquer les défauts de cet ouvrage mais on ne peut que saluer l'approche originale de l'auteur.

[578] D. MÉHU, « Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, *op. cit*., p. 275-293.

[579] A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », art. cit., p. 87-88.

[580] J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Éditions Arkhé, 2012. Cet ouvrage reprend les idées développées par chacun des auteurs dans leurs travaux respectifs antérieurs en les appliquant à plusieurs cycles de chapiteaux auvergnats. Cette

ouvrage collectif *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré* propose l'idée d'une « iconographie totale » afin de faire ressortir les articulations et interactions entre les différents éléments du décor[581]. Dans cette enquête, trois catégories fonctionnelles de l'église, *locus, iter, transitus,* sont mises en exergue, ces catégories servant à penser l'articulation dynamique de l'organisation du lieu ecclésial. Ces catégories avaient déjà été mises en lumière progressivement par J. Baschet dans ses travaux depuis son étude sur les fresques de San Pellegrino à Bominaco en passant par son *Iconographie médiévale*[582].

En regard de ces trois notions clés, l'approche de la spatialité médiévale ainsi que de son auxiliaire, la temporalité, doivent être revus à travers le schème articulant et opposant *caro* et *spiritus,* le charnel et le spirituel. Ce schème sert de base à l'ontologie analogique médiévale comme l'a montré Anita Guerreau-Jalabert[583]. Cette dernière désigne cette opposition entre charnel et spirituel comme « la base d'une matrice d'analogie générale » qui permet d'envisager toute une série d'oppositions structurant la pensée médiévale aussi bien dans le champ des rapports sociaux que dans la perception de l'espace[584]. Fondé sur ce schème chair/esprit, d'autres binômes fonctionnant sur le mode de la dualité complémentaire se révèlent dans son sillage, tels que terrestre et céleste, extérieur et intérieur, microcosme et macrocosme, *etc*. Ces articulations sont sensibles non seulement dans la théologie médiévale mais aussi dans la littérature et dans bien d'autres domaines, et servent à penser les rapports entre les hommes et entre les hommes et dieu. Elles sont particulièrement sensibles dans le thème du Zodiaque articulé à celui des Occupations des mois, en tant que repères célestes et spirituels reliés aux activités terrestres et charnelles, ce que nous chercherons à montrer tout au long de notre propos. De plus, le concept de *transitus,* mis en valeur par les travaux de Didier Méhu notamment, renvoie dans la pensée médiévale à l'idée d'une certaine transformation permettant de passer

collaboration a également donné lieu à une publication en ligne un peu différente : *Ead*., "*Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne, Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, [En ligne] mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 04 janvier 2014. URL : http://imagesrevues.revues.org/1579

[581] J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 7-8.

[582] J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images : les fresques de* Bominaco*, Abruzzes, 1263 : thèmes, parcours, fonctions*, Paris ; Rome, Ed. La Découverte/ÉFR, 1991 (Images à l'appui, 5) ; *Id., L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

[583] A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », in F. HÉRITIER-AUGÉ, E. COPET-ROUGIER (dir.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1995, p. 133-203 ; *Id*., « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », in D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170.

[584] *Id*., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », in J.-PH. GENET (dir.), *La légitimité implicite*, actes des conférences [Rome, 2010-2011, *Signs and States*, en collaboration avec l'ÉFR], Paris ; Rome, PUPS/EFR, 2015, p. 457-476, p. 457.

du matériel au spirituel[585]. Des relations analogiques entre le Créateur et la Création se nouent autour de ce concept et sont à situer dans la perspective eschatologique chrétienne[586]. Ce binôme fondamental Créateur et Création induit tout un système de relations. « Il existait des relations spatiales et des relations temporelles entre les objets créés, mais pas d'espace ou de temps en soi.[587] » Ce maillage de relations décrit par Alain Guerreau semble transparaître dans l'association du Zodiaque et des Occupations des mois avec un ensemble iconographique fortement ancré dans une perspective eschatologique, le tout au sein du lieu ecclésial. Dès lors, à travers ces différents apports, il apparaît que le lieu ou « espace » ecclésial ainsi que son décor doivent être appréhendés selon des dynamiques révélées par les termes *locus, iter* et *transitus* que nous avons tenté d'utiliser comme armature pour notre analyse.

III. B. 2. Point d'orgue historiographique

À l'issue de ce panorama historiographique, diverses notions et axes d'approche ont été envisagés. Les concepts de « temps » et d' « espace » sont récurrents dans ce paysage même s'ils échappent à nos définitions anachroniques[588]. « Une multiplicité de temps, telle est la réalité temporelle pour l'esprit médiéval », voici comment Le Goff a pu décrire la complexité du « temps » au Moyen Âge[589]. Nous avons tenté ici et là de dresser un tableau de ces questions qui se dérobe à tout désir d'exhaustivité. Le développement qui va suivre permettra de revenir sur certains points et surtout, il sera noué autour de ces « relations » entre « temps » et « espace »[590]. Ces relations sont notamment de l'ordre de la mesure et des rythmes et elles ponctueront notre propos afin de considérer la question de la figuration du Zodiaque en termes de dynamique, d'articulations et de polarisation[591].

---

[585] Cf. D. MÉHU, « Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », art. cit.

[586] Voir A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit., trad. fr., *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval* [En ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00520505/

[587] *Ibid*. Sur les conceptions du temps dans la pensée chrétienne, voir notamment *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Âge, II^Ième^-XIII^ème^ siècles*, colloque du CNRS N°604, 9-12 mars 1981, Paris, éditions du CNRS, 1984. Voir aussi H. GŰNTHER, *Le temps de l'histoire, Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire de saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau,* Paris, éd. de la MSH, 1995, trad. par O. Mannoni de *Zeit der Geschichte, Weltfahrung und Zeitcategorien in der Geschichtsphilosophie*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

[588] Sur la notion de temps, pour une synthèse du problème, voir J.-C. SCHMITT, « Le Temps. " Impensé " de l'histoire ou double objet de l'historien ? », in *CCM*, 189, Janvier-mars 2005, M. AURELL (dir.), *La médiévistique au XX^e^ siècle. Bilan et perspectives*, p. 31-52.

[589] J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Flammarion, Paris, 1982, p. 149.

[590] Cf. A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit., p. 167.

[591] Autour de ces notions, voir notamment A. GUERREAU, « Post-scriptum », in *Histoire & mesure* [En ligne], XVI - 3/4, 2001, mis en ligne le 18 octobre 2006, consulté le 03 octobre 2014. URL : http://histoiremesure.revues.org/126 ; M. A. FORMARIER, J.-C. SCHMITT (éd.), *Rythmes et croyances au Moyen Âge*, actes de la journée d'étude organisée par le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval [Centre

de recherches historiques, EHESS/CNRS, juin 2012, Paris, INHA] (Vol. 1-1), Bordeaux, Paris, Ausonius – De Boccard, 2014.

Chapitre 2 : PRÉSENTATION DU CORPUS

Ce deuxième chapitre sera consacré à la présentation du corpus étudié et plus précisément à la présentation des occurrences réunies au sein de la base de données concernant des éléments de la décoration ecclésiale, à savoir des objets – hors manuscrits – et des décors monumentaux datés entre le IX^e^ et le XIII^e^ siècle. Il s'agira d'aborder ce corpus en trois temps, en revenant au préalable sur la constitution du corpus, ainsi que sur la construction de la base de données dans un premier temps. Dans un deuxième temps, nous exposerons les grands traits de la répartition des occurrences du corpus d'un double point de vue, géographique et chronologique. Nos observations seront fondées sur des tableaux et cartes récapitulatifs, qui permettent de visualiser la projection spatiale de phénomènes ancrés dans le temps. L'approche croisera trois types d'occurrences, celles qui sont concernées par la seule présence des signes du Zodiaque, celles qui sont concernées par la seule présence des Occupations des mois et enfin celles qui sont concernées par la présence de ces deux thèmes. Dans un troisième temps, nous procéderons à la synthèse de nos observations, notamment afin d'appréhender la relation qui unit le thème iconographique du Zodiaque et celui des Occupations des mois.

I. Fondements du corpus et de la base de données

I. A. Constitution du corpus

I. A. 1. Questions de méthode

Le corpus de cette thèse a été réuni en croisant différents corpus dont ceux évoqués dans la présentation historiographique du sujet, tout en cherchant à les compléter et à rassembler les occurrences des signes du Zodiaque figurés seuls, davantage dispersées et mal référencées. La plupart des études réalisées jusque-là étant focalisées sur les Occupations des mois, il a été nécessaire de dépouiller les corpus en question et de vérifier l'association entre les Occupations des mois et les signes du Zodiaque. Hormis l'*Index of Christian Art*, aucun autre corpus n'a pris le soin de réunir les figurations du Zodiaque dans la décoration monumentale, ces images disparaissant dans l'ombre du thème des Occupations des Mois. Le volume de cet index – malgré son caractère non exhaustif et synthétique – a été très utile pour repérer certains cycles

ne comportant que les signes du Zodiaque[592]. Les ouvrages des éditions Zodiaque, issus tout particulièrement de la collection « La Nuit des temps », ont été compulsés, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages traitant de l'iconographie de certaines régions ou de certains médiums, tels que la peinture murale ou les mosaïques. Pour les décors de pavement, l'ouvrage éponyme de X. Barral I Altet a été très utile même s'il est concentré sur la France et l'Italie[593]. Étant donnée la répartition géographique générale du thème des Occupations des mois établie en particulier par Perrine Mane et Martine Jullian, nous avons ciblé des régions enclines à figurer le thème du Zodiaque du fait de la proximité de ces deux thèmes. Les bases de données documentaires construites par la direction de l'Architecture et du Patrimoine consultables en lignes, telles que les bases Mérimée (Architecture), Palissy (mobilier), Mémoire (photographies) ont été particulièrement utiles pour la France, même si un certain nombre de notices qui en sont issues devraient être corrigées ou au moins précisées. De fait, certaines notices reprennent des légendes datées, qui ont conservé l'usage de l'expression « Zodiaque » pour désigner des cycles à dimension calendaires ne comprenant que les Occupations des mois[594]. Un travail de vérification et d'actualisation a ainsi été nécessaire au vu d'une mauvaise indexation du Zodiaque dans maints ouvrages et corpus. La base de données Romane du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'université de Poitiers, dont la mise en ligne est encore partielle, a également été mise à contribution même si nous regrettons de ne pas avoir pu l'exploiter davantage[595]. De plus, nous aurons l'occasion de revenir sur le fait qu'un certain nombre de décors ne figurent pas dans le catalogue phare de P. Mane. Certains décors ont d'ailleurs été récemment découverts, tels que les peintures murales de Saint-Germier d'Ourjout ou bien encore celles de la chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon.

Nous avons fait le choix de ne pas véritablement fermer géographiquement notre corpus et de l'ouvrir à un large espace correspondant à la sphère chrétienne médiévale, afin de nous adapter à l'échelle de la diffusion de ces thèmes iconographiques. Ce corpus s'est vu adjoindre les figurations des Occupations des mois non couplées aux signes du Zodiaque afin d'obtenir une vue d'ensemble du développement de ces thèmes iconographiques parallèles. Notre corpus

---

[592] C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007.

[593] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge…* , 2010.

[594] C'est le cas par exemple de la notice référençant les sculptures du soubassement du portail occidental de l'ancienne cathédrale de Senlis qui sont désignées comme un « zodiaque » alors qu'il s'agit uniquement de figurations des scènes des Occupations des mois. Voir fiche PA00114883 sur la base Mérimée <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=PA00114883>

[595] Nous remercions Chrystel Lupant en charge de la Base romane au CESCM de Poitiers d'avoir bien voulu mener une enquête préalable que nous n'avons pas pu approfondir faute de temps, et surtout de nous avoir fait part de la présence des signes du Zodiaque peints sur l'arc triomphal de Saint-André de Frétigny (Eure-et-Loir). Cet exemple en cours d'étude n'a pas été pris en compte dans le présent corpus.

n'a cependant pas la prétention d'être exhaustif du fait de l'ampleur de l'espace géographique et chronologique. Il s'agit davantage de permettre une perception globale du phénomène de diffusion de ces deux thèmes qui n'ont pas été appréhendés sur un pied d'égalité dans l'historiographie. Il faut préciser que si nous prenons en considération la présence des Occupations des mois, voire parfois certaines de leurs caractéristiques iconographiques, le but n'est pas de réitérer les analyses des scènes figurées en fonction de chacun des mois, cette tâche ayant déjà été brillamment effectuée selon divers points de vue par des travaux antérieurs que nous avons énumérés précédemment. Il aurait cependant été utile de profiter de cette thèse pour cataloguer les scènes propres à chaque cycle des Occupations des mois, afin d'offrir à l'historien un outil de recherche informatisé des corpus existant sur papier, mais l'entreprise aurait été trop ardue et nous avons préféré nous concentrer sur les signes du Zodiaque qui constituent le pivot de notre étude. Nous avons néanmoins ponctuellement indiqué dans les fiches de la base de données les activités figurées dans le cas de certains cycles sans que cela soit systématique.

Par ailleurs, nous avons retenu à la fois les cycles des signes du Zodiaque et des Occupations des mois ainsi que les occurrences isolées de signes zodiacaux et d'occupations mensuelles. Néanmoins, les signes isolés dont l'identification en tant que signes zodiacaux ne pouvait être certaine ont été écartés. En effet, les figures du Zodiaque sont proches du bestiaire classique – en particulier le Bélier, le Taureau et le Lion – et les centaures-sagittaires sont légions, en particulier dans la sculpture du XII^{e} siècle. Lorsque ces signes isolés étaient figurés à proximité d'un cycle complet du Zodiaque et/ou des Occupations des mois – soit dans le même édifice, soit dans un autre édifice proche – nous les avons référencés car ils peuvent alors relever d'un même ensemble, se faire écho et être une « citation isolée » – pour reprendre l'expression de M. Jullian – du cycle complet, du moins leur présence ne peut être anodine[596]. Ce choix, s'il peut sembler quelque peu arbitraire, montre la récurrence des citations partielles et ainsi le succès du thème auquel elles renvoient par métonymie. Il s'agit en quelque sorte de mentions d'un ou des deux thèmes faisant appel à la mémoire et référence au reste du cycle. Le chapiteau de la nef de Vézelay figurant la Balance et les Gémeaux[597] ainsi que le chapiteau

[596] Martine Jullian choisit en effet pour sa part d'écarter ces « citations isolées », voir M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 23.

[597] Vézelay, chapiteau N°19, pile sud, nef. À propos des chapiteaux de Vézelay, voir notamment V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII^{e} siècle : les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, Paris, L'Harmattan, 2009 (La Librairie des humanités). Voir aussi M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003 (Culture et société médiévales), p. 430, 525. Sur ce chapiteau en particulier, nous nous permettons de renvoyer à A. FERRAND, « Le Zodiaque dans la décoration ecclésiale médiévale : une autre manière de penser le temps et l'espace », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*

similaire de Romans-sur-Isère, mais aussi les métopes du portail sud de Saint-Pierre de Melle faisant écho à l'archivolte du portail de Saint-Hilaire de Melle ont ainsi été retenus. Parfois, les inscriptions accompagnant les figures ont été décisives comme dans le cas des deux chapiteaux de Saint-Pierre de Parthenay. Nous avons néanmoins suivi M. Jullian lorsqu'elle écarte les cas des reliefs de Selles-sur-Cher et d'Andlau du fait de leur contenu hétérogène[598]. De même, les sculptures des voussures de Saint-Quentin de Chermignac[599], de Sainte-Marie d'Oloron, le chapiteau de la nef de l'église Saint-Jean-Baptiste de Saujon, ou encore les chapiteaux dispersés de Moutiers-Saint-Jean[600] ont été écartés à l'instar de M. Jullian, car ces scènes ne font qu'évoquer les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois sans que l'on puisse juger avec certitude de la volonté initiale de renvoyer à ces thèmes[601]. Il en va de même pour les panneaux sculptés provenant de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers ainsi que ceux de Saint-Martin de Ventouse auxquels C. Hourihane renvoie dans son index[602]. A contrario, les reliefs de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire se sont révélés porteurs de sens par leur mise en série avec d'autres reliefs similaires tels que ceux de Saint-Restitut et nous les avons donc intégrés à notre corpus contrairement à M. Jullian qui se positionnait par rapport aux éventuelles évocations des Occupations des Mois, tandis que nous nous plaçons vis-à-vis des signes du Zodiaque[603].

D'autre part, certaines occurrences n'ont pas été intégrées au corpus du fait de leur marginalité quant au reste du corpus. Par exemple, deux églises de Terre Sainte, Sainte-Marie-

| *BUCEMA* [En ligne], 19.1, 2015, mis en ligne le 22 juin 2015, consulté le 20 septembre 2015. URL : http://cem.revues.org/13937

[598] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 25.

[599] Les figures décorant la voussure sont en effet désignées comme un « zodiaque » dans *BM*, I, 1854, p. 259, cité par M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 25, n.2.

[600] Ces chapiteaux évoquent l'eau baptismale et le vin eucharistique par l'intermédiaire de figures proches des Fleuves du Paradis, elles-mêmes proches de l'iconographie du Verseau et par l'intermédiaire des vendanges, habituelles dans les cycles des Occupations des mois. Voir M. AUBERT, « Un chapiteau de Moutiers-Saint-Jean au musée du Louvre », in *Monument Piot*, XXX, 1929, p. 141-150 ; *Id.*, *Musée du Louvre. Description raisonnée des sculptures*, t. 1, Paris, 1950, p. 37-39 ; N. STRATFORD, « La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean », in *C.A.F. Auxois-Châtillonnais*, 144, 1986, p. 157-202 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 25, n. 5.

[601] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 25. Notons que Martine Jullian écarte également le médaillon de Saint-Donat-sur-l'Herbasse à propos duquel elle a récemment proposé une nouvelle analyse, cf. *Id.*, « Un calendrier sculpté dans le cloître de Saint-Donat-sur-l'Herbasse (Drôme) », in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge, Commande, production et réception de l'oeuvre d'art*, Hommage à Xavier Barral i Altet, Paris, Picard, 2012, p. 798-805.

[602] C. HOURIHANE, *Time in the medieval world...*, 2007, notamment Poitiers, p. 51, Ventouse, p. 30.

[603] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994.

des-Latins de Jérusalem[604] ainsi que l'église de l'Annonciation de Nazareth[605] étaient ornées des Occupations des Mois, voire des signes du Zodiaque ainsi que d'autres thèmes similaires. Du fait de leur caractère lacunaire et des incertitudes entourant l'identification iconographique de ces sculptures datant de la fin du XII^e siècle, nous avons préféré ne pas les intégrer au corpus. Leur présence reste digne d'intérêt et va dans le sens d'une diffusion par l'intermédiaire des Croisades[606]. Ces deux décors ont donc été laissés de côté car ils relèvent d'autres questions et nécessiteraient une étude approfondie de leur contexte afin d'être positionnés de manière judicieuse vis-à-vis du corpus. Il en va de même pour les peintures murales de l'église d'Hvorslev au Danemark réalisées dans le dernier quart du XII^e siècle[607]. Ornées d'une frise des signes du Zodiaque bordant des scènes de l'Enfance du Christ et du combat de saint Michel contre le dragon, ces peintures murales témoignent une fois de plus de la diffusion de ces thèmes iconographiques. La tapisserie de Baldishol, conservée à Oslo reprend quant à elle le thème des Occupations des Mois dont seuls subsistent aujourd'hui les mois d'Avril et Mai, figurés à la fin du XII^e siècle[608]. Sa provenance n'est pas connue mais son traitement dénote une influence du nord de la France[609].

I. A. 2. Les caractéristiques générales du corpus

Ce corpus réunit ainsi deux-cent soixante occurrences dont vingt-et-un objets et éléments de mobilier liturgiques et deux-cent trente-neuf éléments de décoration monumentale [Voir Annexe 1 – tableaux récapitulatifs du corpus]. Afin de juger des apports de notre corpus,

---

[604] Sainte-Marie-des-Latins ou Sainte-Marie-Latine, église croisée, entrée nord, porche avec les signes du Zodiaque (?) et les Occupations des Mois légendés, les Saisons, personnifications du Soleil et de la Lune, etc. Portail aujourd'hui intégré dans le portail de l'église luthérienne. J. C. WEBSTER, *The Labors of the months...*, 1938, n°68. Voir D. PRINGLE, *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem : A corpus*, Volume III, The city of Jerusalem, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 236 à 252, Fig. CXXVI, portail nord photographié dans les années 1870 (Royal Archives, Windsor Castle).

[605] Nazareth, église de l'Annonciation, ancien portail, fragments de sculpture du XII^e siècle avec des signes du Zodiaque et d'autres figures fabuleuses.

[606] Voir P. DESCHAMP, *Terre sainte romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1964, p. 249-265 ; *Id.*, *Au temps des croisades*, Paris, Hachette, 1972, p. 189-197 ; J. ZEHAVA, « Le portail de l'église de l'Annonciation de Nazareth au XII^e siècle [Un essai de reconstitution] », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 64, 1981, p. 141-194.

[607] Hvorslev, église, fresques, chœur, vers 1175, thème de l'Enfance du Christ, une scène avec saint Michel contre le Dragon. Les signes du Zodiaque sont peints dans une bordure inférieure dans des panneaux quadrangulaires alternant avec des motifs géométriques et formant une frise. C. HOURIHANE, *Time in the medieval world...*, 2007, p. 30. Voir photographies sur le site de l'Index of Christian Art, collection Mills-Kronborg : http://ica.princeton.edu/mills/. Pour un aperçu des peintures murales médiévales danoises, voir N. M. SAXTORPH, *Jeg ser på kalkmalerier : En gennemgang af alle kalkmalerier i danske kirker*, Copenhague, Politikens forlag, 1970.

[608] Tapisserie de Baldishol, Oslo Museum of Applied Art, Kunstindustrimus, fin du XII^e siècle. Le fragment conservé mesure deux mètres de longueur pour deux mois, ce qui laisse imaginer les dimensions imposantes de ce décor.

[609] Cité par M. A. CASTIÑEIRAS, « Mesi », art. cit., p. 330.

il faut rappeler que le catalogue de Perrine Mane réunissant les occurrences conservées en France et en Italie pour les XII[e] et XIII[e] siècles compte cent-vingt-sept cas de figurations des Occupations des Mois seules ou associées aux signes du Zodiaque[610]. Mis à jour de plusieurs manières, le même ensemble représente cent-cinquante exemples de notre corpus total. Le catalogue de Martine Jullian, consacré uniquement aux occurrences des Occupations des Mois – qu'elles soient associées au non au Zodiaque – dans la décoration sculptée dite « romane » en France se compose de trente occurrences issues de la décoration monumentale du XII[e] siècle[611]. D'après les mêmes critères, notre corpus compte trente-trois occurrences.

Médium utilisé	Nombre d'exemples concernés
Broderie	3
Décor de pavement	32
Peinture murale	71
Sculpture	148
Vitrail	6

Tableau 1 : Récapitulatif des différents types de médiums pour l'ensemble du corpus.

Ces thèmes iconographiques du Zodiaque et des Occupations des Mois ont été mis à profit à travers divers médiums. Comme on peut le voir dans le tableau ci-contre, le corpus affiche une nette prépondérance de la sculpture. La peinture murale et le décor de pavement composent aussi une part non négligeable du corpus, tout en sachant que les productions de ce type ont pu davantage souffrir de modifications ultérieures ou d'une altération matérielle due à une plus grande fragilité. De fait, selon X. Barral I Altet, « parmi les sujets les plus fréquemment représentés sur les pavements, figurent les travaux des mois et les signes du Zodiaque »[612]. Les décors de pavement sont essentiellement constitués de mosaïques en *opus tessellatum*, auxquelles s'ajoutent des pavements à incrustations et des carreaux de terre cuite. Enfin, le vitrail a lui aussi été investi par ces images. Présents à l'extérieur et à l'intérieur de l'édifice, ces thèmes sont localisés sur différents supports architecturaux selon des proportions variées que nous serons amenée à analyser d'un point de vue chronologique et iconographique.

Les objets et éléments de mobilier liturgiques affichant ces thèmes constituent eux-aussi des supports variés utilisant des techniques et matériaux divers[613]. Peigne liturgique, feuillets de diptyque, chaire, font baptismal, vêtement et étoffe liturgiques, reliquaire, tau d'évêque, candélabre, couteau eucharistique sont autant d'ornements liturgiques qui ont été décorés par

[610] Il faut également ajouter que le catalogue de P. Mane comprend les fonts baptismaux de Saint-Evroult-Montfort – que nous avons quant à nous classé parmi les objets et éléments de mobilier liturgique – ainsi que plusieurs exemples que nous avons écartés. Voir *supra*, chap. 1, II. A. 1. c.
[611] M. JULLIAN, Formalisme et réalisme..., 1994.
[612] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 128. Voir aussi note 699 pour un aperçu des thèmes cosmologiques les plus fréquents.
[613] Nous avons choisi de distinguer les objets et éléments de mobilier liturgique de la décoration monumentale du fait de leur mobilité relative, de leur fonction utilitaire, de leur exposition ou installation au sein de l'édifice construit.

les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois qu'ils soient associés ou non[614]. Le pilier de Souvigny reste quant à lui difficile à classer. Si N. Stratford place cette « frise monumentale » parmi le mobilier, nous avons choisi de la laisser dans le décor monumental du fait des incertitudes qui planent autour de son emplacement et de sa fonction d'origine[615].

Preuve que nous ne connaissons sans doute aujourd'hui qu'une partie des occurrences des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, vingt-six cas relevés dans la décoration monumentale sont aujourd'hui disparus, soit 10,88 % du corpus monumental. Seules des mentions dans des textes, voire des dessins et autres relevés effectués avant ou après leur destruction documentent ces cas. Il est plausible que certains cycles qui affichaient les signes du Zodiaque aient pu être détruits du fait de la présence d'un thème à la valeur ambigüe. Sur ces vingt-six occurrences disparues, sept sont des décors peints, huit sont des décors de pavement et dix sont des portails sculptés. Victimes de destructions au fil des conflits et notamment au moment de la Révolution en France – surtout au niveau des portails –, ces décors, voire même ces édifices ont parfois été remaniés ou plus simplement rénovés – les décors de sols en ont bien souvent pâti – et le temps a lui aussi fait son œuvre.

Différents types d'édifices ecclésiaux ont été concernés par un décor comportant ces thèmes iconographiques. Les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des Mois furent ainsi figurés dans quarante-six cathédrales, dix-sept basiliques, quarante-trois églises abbatiales, dix-neuf églises prieurales, onze collégiales, dix chapelles et chapelles-oratoires, trois baptistères et enfin dans soixante-dix-neuf églises paroissiales. Ainsi, ces thèmes iconographiques semblent avoir été largement diffusés et ne pas avoir été cantonnés à des espaces privilégiés. Le nombre d'églises paroissiales concernées doit être relativisé, puisque les cathédrales et basiliques ainsi que les églises abbatiales représentent cent-six occurrences. La part des églises paroissiales n'est donc pas négligeable dans le corpus, mais les édifices de plus grande envergure restent prépondérants. On peut observer que la plupart des édifices monastiques sont bénédictins et que quelques églises concernées par un tel décor sont des commanderies templières[616]. Les établissements bénédictins sont prépondérants même si quelques sites cisterciens sont également concernés. M. Castiñeiras a ainsi établi des liens entre la pensée

[614] Voir *infra*, chap. 4, III.
[615] N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, *op. cit*., p. 73.
[616] C'est le cas des édifices suivants : Saint-Georges d'Ydes (vers 1160) ; Sainte-Radegonde de Sérandon (seconde moitié du XII^e siècle) ; Saint-Pierre-de-Paulhac de Saint-Etienne-de-Fursac (fin XIII^e-début XIV^e siècle).

bénédictine et l'imagerie agricole des Occupations des Mois tout en soulignant le rôle de l'organisation clusienne dans l'expansion de ce thème[617].

I. B. Du corpus à la base de données : du contenu au contenant

I. B. 1. Genèse de la base de données

L'élaboration d'une base de données s'est révélée nécessaire, afin de maîtriser les éléments du corpus tout en tirant profit des critères d'analyse soulevés notamment par Perrine Mane, dans son ouvrage clé sur les calendriers, et que nous souhaitions approfondir et nuancer[618]. Les « partis décoratifs » tels que P. Mane les désigne, relèvent de questions de disposition des scènes mensuelles et des figures zodiacales sur un support[619]. Les sens de lecture, l'ornementation et la mise en images des cycles grâce des modules de présentation récurrents sont autant de critères de variation et de continuité, qui ont été observés de manière subsidiaire par P. Mane, approfondis par Martine Jullian à propos des cycles sculptés, et que nous aimerions pouvoir encore davantage analyser grâce à l'outil qu'est la base de données. Nous souhaitions que cet outil, puisse être efficace et homogène en termes de critères et de volume d'indications sur chaque item, ceci dans la mesure du possible. Certains exemples, par leur état lacunaire, par leur particularité au sein de l'ensemble ou bien encore par le manque de documentation, échappent à un référencement systématique. Nous avons néanmoins fait le choix d'intégrer les exemples pour lesquels nous disposions de peu d'informations, afin de garantir un semblant d'exhaustivité, aussi idéaliste soit-elle. Certains de ces exemples peu documentés ont déjà parfois été cités dans d'autres études classiques évoquées dans l'historiographie, mais n'ont pas fait l'objet d'étude systématique, chose à laquelle nous n'avons bien souvent pas pu remédier du fait de l'étendue de notre corpus. Même s'ils ne peuvent être étudiés sur un même pied d'égalité avec les autres exemples, complets et mieux documentés, ils doivent être comptabilisés car ils rendent compte d'une réalité à propos de la répartition chrono-géographique du thème.

Cette base de données a requis plusieurs phases d'élaboration et d'amélioration afin d'affiner cet outil. La multitude de variations iconographiques autour du Zodiaque, que ce soit pour chacun des signes ou dans leur disposition au sein d'un ensemble iconographique plus large a été délicate à appréhender. Comme le souligne F. Gury pour l'iconographie antique du Zodiaque, il y a peu de cycles avec une « disposition canonique » et ceci est aussi valable pour

[617] Voir notamment M. CASTIÑEIRAS, « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », art. cit.
[618] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983.
[619] *Ibid.*, p. 37, « Partis décoratifs et thèmes iconographiques associés ».

la période médiévale[620]. Les intitulés des rubriques permettant d'indexer, puis d'interroger les items ont été modifiés à plusieurs reprises en fonction du corpus et au fil de de sa constitution. Ces rubriques présentent plusieurs formes en fonction de la nature des informations [Voir Annexe 2 – fiche type de la base de données[621]]. Les champs libres alimentent la base en données brutes, telles que la description ou bien encore la bibliographie. Les autres rubriques prennent la forme de listes déroulantes dont certaines sont des listes conditionnelles – c'est-à-dire reliées les unes aux autres, la première conditionnant la seconde, notamment pour la localisation géographique et pour la localisation dans l'édifice –, d'autres sont des jeux de listes à cocher autorisant la sélection de plusieurs propositions. Ces rubriques sont autant de modalités d'indexation auxquelles il a fallu réfléchir en fonction des contenus et en prévision de leur interrogation.

I. B. 2. Armature de la base de données

Dans les textes antiques et médiévaux, le Zodiaque est souvent désigné comme *figura*, *circulus figura*[622]. Le terme latin classique *figura* est défini tel qu'une « configuration, forme, aspect, représentation sculptée, mode d'expression (figures de style), manière, etc. »[623]. Le mot *signifer* qui est également utilisé à propos du Zodiaque évoque lui-aussi l'idée que ce dernier est littéralement porteur de signes. Le lexique environnant employé à propos du Zodiaque a notamment étudié par A. Le Boeuffle[624] (1924-2006) pour l'Antiquité, ainsi que par Weasley Stevens qui s'intéresse quant à lui au vocabulaire de l'arithmétique et de la géométrie au Haut Moyen Âge [625]. Les termes employés dans le domaine du comput et de la géométrie sont en effet étroitement liés. Comme W. Stevens l'énumère d'après les définitions de plusieurs thésaurus et dictionnaires de latin classique et médiéval, le terme *figura* recouvre ce qui est « dessiné », « voilé », « allégorique », ce qui relève du « schéma », du « diagramme », de la « configuration »[626]. La forme donnée à ces constellations sert ainsi de repère dans l'organisation des astres. Évoqués notamment par Cassiodore (485 env.-580 env.) qui les met

[620] Cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.
[621] Voir *infra*, p. 908.
[622] Sur ces questions, voir *infra*, chap. 4, I. B. 1.
[623] Étymologie et définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) < http://www.cnrtl.fr>. À propos du vocabulaire employé pour désigner le zodiaque et les imbrications sémantiques entre temps et espace ainsi rendus sensible voire notamment J. CONTRENI, « Counting, calendars, and cosmology : numeracy in the Early Middle ages », in J. CONTRENI, S. CASCIANI (dir.), *Word, image, number : communication in the Middle Ages*, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzo, 2002, p. 43-83. Voir aussi *infra*, chap. 4, I. B. 1.
[624] Voir notamment A. LE BOEUFFLE, Astronomie, astrologie : lexique latin, op. cit.
[625] W. M. STEVENS, « Fields and streams : language and practice of arithmetic and geometry in early medieval schools », in J. CONTRENI, S. CASCIANI (dir.), *Word, image, number : communication in the Middle Ages, op. cit*., p. 113-204, « Figura », p. 173.
[626] *Ibid*., p. 173.

en relation avec le chiffre douze, les signes du Zodiaque ainsi que les mois entrent souvent dans un discours sur l'ordre et l'harmonie de la Création.

> *Clausimus itaque nostrum munusculum numero duodenario, qui caelos signorum diuersitate decorauit, qui annum menstruali uenustate composuit, qui uentos principales terrenae indigentiae prouida dispositione concessit, qui diei noctisque spatia horarum congrua quantitate diuisit ut merito et animae dilucidationi haec supputatio adhiberetur quae tantarum rerum aturalium dispositionibus consecratur*[627].

On peut observer que, à l'image de ce passage du *De anima* de Cassiodore, le champ lexical autour des notions de diversité, d'ornement, de composition, de disposition, d'ordre, etc., est récurrent autour du Zodiaque et des mois. On retrouve d'ailleurs des idées similaires chez le moine Théophile (1ère moitié du XIIe siècle), auteur germanique contemporain des principaux cycles étudiés[628]. Partant de ces caractéristiques décrites par bien d'autres auteurs antiques et médiévaux, nous avons construit l'armature de la base de données en prenant compte à la fois de la composition générale et des ramifications internes.

La base de données permet de manipuler un certain nombre d'indices visuels relatifs à la fois au Zodiaque, comme cycle fonctionnant comme un tout, et au Zodiaque, comme signes pourvus de caractéristiques iconographiques individuelles. De fait, comme l'a souligné Françoise Gury dans son article « Principes de composition de l'image zodiacale », la tradition iconographique du Zodiaque est plus riche que la tradition littéraire[629]. Pour l'iconographie antique du Zodiaque, F. Gury a mis en valeur divers procédés visuels rendant compte d'un réseau figuratif complexe. Ses remarques, issues de sa thèse menée sur le Zodiaque gréco-romain, nous ont été profitables pour la construction des rubriques visant l'analyse de l'iconographie zodiacale[630]. La classification des signes zodiacaux dans la littérature gréco-romaine passe par un vocabulaire cristallisant des différences mais aussi des analogies entre les signes. Ces différences et analogies ont servi de socle à une mise en réseau figurative des signes zodiacaux oscillant entre individualisation et uniformisation. Le vocabulaire relevé par F. Gury fonctionne bien souvent sur le principe d'une dualité complémentaire, comme c'est le cas avec

---

[627] CASSIODORE, *De anima*, XVII, PL 70, col. 1306. Soit « Nous avons terminé notre petit travail avec le nombre douze, qui a orné les cieux de la diversité des signes du zodiaque, qui a disposé l'année dans le charme des mois, qui a fait abandon des principaux vents aux besoins terrestres grâce à une organisation prévoyante, qui a divisé les intervalles du jour et de la nuit en un juste nombre d'heures de sorte que c'est à bon droit que l'on applique aussi pour éclaire la question de l'âme ce raisonnement fondé sur le nombre dont la valeur est consacrée par l'agencement de si grandes vérités naturelles. » Cf. A. GÉVAUDAN, *Cassiodore, De Anima : introduction, traduction et notes*, thèse soutenue en décembre 2015, sous la direction de B. Bakhouche, université Paul Valéry Montpellier III, p. 82, [En ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01304044

[628] THÉOPHILE, *De Diversis artibus*, trad. C. R. Dodwell, Paris, Thomas Nelson and sons, 1961.

[629] F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.

[630] *Id., Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*

les termes *mascula* et *femina*, ainsi que sur le principe d'une dualité de nature avec les termes *biformia* et *duplicia*. Ce vocabulaire portant sur la nature des figures zodiacales signale également des positions. L'orientation des figures les unes par rapport aux autres, leur position debout, assise, etc., ainsi que les mouvements se révèlent être des critères d'analyse probants pour l'examen d'une mise en réseau visuelle des figures zodiacales. Cette mise en réseau est ancrée dans la tradition littéraire, mais est développée et exacerbée dans la tradition iconographique. Les travaux de Meyer Shapiro (1904-1996) et de Jean-Claude Schmitt sur les postures et gestes dans l'art médiéval ont montré l'importance de ce champ dans la construction de l'image[631]. W. Hübner a lui aussi étudié les termes employés par Prudence pour décrire le ciel bouleversé par l'apparition de l'étoile signalant la naissance du Christ. On retrouve dans ce texte, malgré un point de vue chrétien sur le ciel païen, une attention portée aux positions des figures[632]. Exploitant les remarques de F. Gury, nous avons ainsi tenté d'indexer les caractéristiques récurrentes pour chaque signe zodiacal, tout en accordant aussi une grande attention à l'organisation visuelle du cycle dans son ensemble. Les rubriques relatives à chaque signe pourraient, bien entendu, être démultipliées du fait de la richesse iconographique du thème. Cependant, au vu des variations parfois infimes, nous avons fait le choix de limiter le nombre de rubriques à la fois pour des raisons pratiques et iconographiques. En effet, le phénomène de variation au sein de l'unité est essentiel dans l'iconographie zodiacale et participe au processus de mise en réseau de ces figures évoquant le cosmos, autrement dit l'ordre et l'harmonie.

Le modèle de fiche élaboré dans FileMaker Pro tente de croiser ces différents critères et ces deux points de vue essentiels, entre unité et variations, portant sur le cycle et sur les figures qui le constituent. Quatre étapes structurent ce modèle [Voir Annexe 2 – Fiche type de la base de données]. Chaque fiche correspond à une occurrence des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois, de sorte que les édifices concernés par plusieurs occurrences sont traités en autant de fiches. L'intitulé de la première étape, « Identification et localisation », parle de lui-même. Il s'agit d'identifier le cas indexé d'un point de vue géographique et chronologique. La localisation de l'élément de décor monumental ou objet/mobilier étudié est indiquée. Dans le cas du décor monumental, la localisation spatiale se fait en trois temps avec la distinction entre l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, puis deux listes déroulantes et conditionnelles

631 Voir notamment J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990 ; M. SHAPIRO, *Romanesque Architectural Sculpture : the Charles Eliot Norton Lecture*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
632 W. HÜBNER, « La constellation de la flèche chez Prudence », in *Pallas*, 66, 2004, p. 25-36.

permettent en fonction de la réponse précédente d'indiquer la zone, puis le support concerné. Cette étape est cruciale dans l'appréhension de la figuration du Zodiaque et des Occupations des Mois dans l'édifice ecclésial car elle fait apparaître des dynamiques signifiantes. De fait, la deuxième partie de cette thèse repose en grande partie sur l'analyse de la répartition spatiale de ces thèmes iconographiques dans l'édifice au fil de la période située entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle, correspondant à l'essor de leur figuration dans un contexte ecclésial.

La deuxième partie – ou étape – de la fiche est consacrée à quelques informations diverses, essentiellement d'ordre matériel, indiquant notamment le médium utilisé dans le cas considéré ainsi que son état de conservation. La troisième étape est celle de la « *Descriptio* » suivie d'une quatrième étape portant sur la « *Dispositio* », telles deux étapes complémentaires dans l'observation de l'iconographie du Zodiaque et des Occupations des Mois. Ces deux termes ont été choisis pour leur efficacité et leur présence dans le vocabulaire employé autour du Zodiaque. Le terme *descriptio* fut en effet utilisé depuis l'Antiquité pour observer l'organisation du ciel et de la terre. La *dispositio* renvoie à l'idée d'une organisation, d'un arrangement, en particulier à un arrangement divin de la Création, ce qui n'est pas anodin à propos du Zodiaque. Les étoiles formant les constellations zodiacales sont en effet disposées de manière à donner forme à des figures. Il s'agit ainsi d'analyser ces décors comme un système articulé composé d'éléments emboîtés.

Pour ce qui est de la *descriptio*, chaque cas étudié est d'abord décrit dans son ensemble à l'intérieur d'un champ libre. Les cas étudiés dans cette base de données sont aussi bien les cycles comportant les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois qu'ils soient associés ou non mais aussi des occurrences ponctuelles, telles des « citations isolées », des mentions de certains signes du Zodiaque ou Occupations des Mois[633]. Chaque signe fait ensuite l'objet d'une description dans un champ libre associé à des rubriques remplies grâce à des listes déroulantes et des tableaux à cocher, comme autant d'indices sur la nature, la position et diverses caractéristiques iconographiques. Les termes ou descripteurs[634] servant à indexer ces caractéristiques iconographiques ont été particulièrement délicats à choisir pour les figures zodiacales animales, du fait du fossé conceptuel existant entre notre manière de voir les

[633] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 23. Le terme mention nous semble aussi utilisable du fait de son origine étymologique. En effet, le terme *mentio* signifie « faire appel à la mémoire ou à la pensée » (d'après le CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

[634] À propos des descripteurs, voir notamment *Thésaurus des images médiévales, pour la constitution de bases de données iconographiques*, Groupe Images, Centre de recherches historiques, Paris, EPHE, Paris, 1993.

animaux et la manière médiévale de penser la Création. La complexité iconographique du Scorpion a été par exemple difficile à uniformiser sous la forme d'une liste de choix à cocher[635].

Ensuite la *dispositio* des signes zodiacaux et/ou des Occupations des Mois est observée en deux temps, afin de faire ressortir l'emboîtement de plusieurs maillons iconographiques. L'organisation interne du cycle est abordée avant d'examiner l'insertion des signes zodiacaux et scènes mensuelles dans un champ iconographique dominant fondé et déployé sur plusieurs strates. Le vocabulaire employé dans les manuscrits médiévaux à propos du Zodiaque insiste sur la forme et la fonction de celui-ci. Comme nous l'avons déjà signalé, les termes *circulus* et *figura* sont fréquemment utilisés pour désigner le Zodiaque et nous ont incitée à nous concentrer sur ses modalités d'organisation visuelle. La disposition générale, puis les éléments séparant chaque figure et/ou scènes des cycles zodiacaux ou mensuels sont indiqués ainsi que la disposition interne du cycle visant à caractériser l'association ou la séparation des signes zodiacaux et des scènes mensuelles. Les cycles du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois sont agencés selon des formes géométriques dont la forme principale dans la décoration monumentale ecclésiale est celle de l'arc ou demi-cercle, dérivée des schémas circulaires présents dans les manuscrits. L'organisation interne des cycles est rendue sensible par des éléments séparateurs, tels que des médaillons circulaires ou bien encore des arcatures ou plus simplement l'appareil dans le cas des claveaux[636]. Certains cycles se présentent néanmoins sous la forme d'une frise continue dans laquelle les mouvements vont induire un morcellement relatif. Dans tous les cas, un rythme visuel est créé grâce à différents moyens dans le but de mettre ces images en réseau et d'en souligner l'ordre.

En ce qui concerne les cycles associant les signes zodiacaux et les Occupations des Mois, ceux-ci peuvent être organisés de différentes manières, de sorte que signes et mois alternent de manière plus ou moins régulière, ou bien encore de sorte qu'ils soient séparés dans deux cycles distincts se faisant écho[637]. Les liens tissés entre signes et mois passent aussi par des rapports de proportions tendant bien souvent à situer le Zodiaque en marge des Mois sans pour autant que les signes zodiacaux soient véritablement mis de côté. Rythmes et variations régissent ainsi les cycles étudiés et les quelques rubriques introduisant cette partie traitant de la *dispositio* tentent d'en dessiner les méandres. Si ces effets participent à une certaine cohérence visuelle, l'ordre des signes et des mois n'est pas tout le temps respecté. Les causes peuvent

[635] Nous aurons l'occasion d'approfondir ces remarques lorsque nous reviendrons sur l'iconographie de chacun des signes du Zodiaque, voir *infra*, chap. 9, I.
[636] Sur ces points, voir *infra*, chap. 5, II., en part. II. B.
[637] À ce sujet, voire *infra*, chap. 5, II. C.

aussi bien être un manque de connaissance du sujet, une erreur lors du montage des éléments composant l'ensemble ou bien encore des remaniements ultérieurs ce qui explique qu'elles suscitent bien souvent des interprétations polémiques.

Le sens de lecture du cycle suivant le calendrier annuel est indiqué quand cela est possible, autrement dit quand l'état du décor le permet. Un autre type d'information faisant souvent l'objet de discussions est l'identification du premier mois et/ou signe débutant le cycle. Cette information va de pair avec l'éventuel repérage des solstices, voire des équinoxes. Un champ libre a ensuite été laissé afin de donner des précisions sur les Occupations des Mois.

Dans un second temps, au sein de cette partie consacrée à la *dispositio*, les thèmes et personnages en périphérie desquels le Zodiaque et les Occupations des Mois se situent sont pris en compte, afin d'apercevoir des nuances dans leur signification. De fait, les rapports entretenus entre les composantes de l'image, tout autant que les rapports entre l'image et les autres images qui l'entourent doivent être mis à contribution[638]. Après avoir indiqué le champ iconographique dominant, les scènes, puis les figures remarquables sont indexées. Une fois de plus, l'utilisation croisée de listes déroulantes et de jeux de cases à cocher permettra ensuite de tisser des parallèles et de faire apparaître aussi bien des constantes que des originalités. Dans certains cas, quelques figures sont intégrées au cycle lui-même, telles que d'autres personnifications d'unités spatio-temporelles comme l'Année/Annus, les Vents, les Saisons, etc. Deux champs libres complètent les informations. De plus, les signes et mois peuvent être légendés, voire même le cycle est parfois commenté. Enfin, la bibliographie portant sur le cas étudié est indiquée et elle est accompagnée des sources des illustrations, voire de liens Web.

I. B. 3. De l'intérêt de la base de données comme outil

Si les bases de données informatisées en histoire de l'art semblent se multiplier depuis quelques années, elles font encore l'objet de polémiques[639]. L'approche quantitative de l'art rebute car elle est bien souvent considérée comme une démarche réductrice. Par ailleurs, l'approche formelle et stylistique de l'art fut à maintes reprises critiquée pour sa subjectivité et l'histoire de l'art eut à pâtir de ces préjugés sur ses méthodes[640]. La base de données peut

[638] Pour une synthèse récente sur cette question, voir J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015 (L'Atelier du médiéviste, 14), en part. D. MÉHU « Les rapports dans l'image », p. 275-290.

[639] À ce sujet, voir notamment B. JOYEUX-PRUNEL, (dir.), *L'art et la mesure : histoire de l'art et méthodes quantitatives*, actes de colloque, ENS, Paris, 2008, Paris, éd. rue d'Ulm, 2010.

[640] À propos de l'épistémologie de l'histoire de l'art, voir notamment A. RIEBER, Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky, op. cit.

apparaître comme un outil permettant d'appréhender de manière plus rigoureuse les modalités de mise en image de la pensée médiévale[641].

Comme nous l'avons déjà signalé à propos de l'élaboration du corpus, cette base de données réunit plusieurs corpus, fruits de plusieurs travaux présentés plus haut, tout en alimentant l'ensemble d'occurrences supplémentaires, soit peu ou non connues, soit récemment découvertes. Les occurrences de ces corpus peuvent être situées les unes par rapport aux autres au sein d'un outil homogène, celui de la base de données. Il s'agit ainsi de croiser les occurrences, afin de faire apparaître un réseau de significations et d'articulations à différents niveaux qu'ils soient visuels, iconographiques, idéologiques, etc. Grâce à la base de données informatisée, l'ensemble du corpus peut être interrogé en fonction de la nature des informations recherchées. La recherche gagne à être affinée par l'interrogation simultanée de plusieurs rubriques, lorsque cela est possible. Les fiches de la base de données ont ensuite été extraites en format Excel afin de réunir les données brutes et de produire les tableaux, cartes et graphiques visant l'analyse globale du corpus. Des tableaux synthétiques réunissant les principales informations relatives à chaque occurrence ont également été réalisés, afin d'offrir un outil de repérage à différents niveaux. Ces tableaux [Tableaux 34 à 37 – Annexe 1] permettent notamment d'indiquer les numéros des fiches de la base de données renvoyant à chaque occurrence. Les fiches extraites en format PDF sont jointes à la thèse sur un CD-Rom.

En ce qui concerne les références bibliographiques intégrées à chaque fiche du corpus, il faut bien entendu prendre en considération qu'il s'agit d'indications bibliographiques non exhaustives. Les travaux référencés donnent un aperçu historiographique de l'étude du cas considéré. Il s'agit de renvoyer aux principaux travaux qui ont pris en considération la présence des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois. À la fin de chaque bibliographie, nous avons indiqué le numéro référençant l'occurrence dans les corpus de J. C. Webster et de P. Mane, le cas échéant[642]. Les corpus de Martine Jullian et Manuel Castiñeiras – consacrés respectivement aux figurations sculptées des Occupations des Mois en France dans l'art dit « roman » et aux calendriers médiévaux hispaniques – ne comportant pas de numérotation, nous avons simplement renvoyé à leur corpus sans mentionner de pagination précise[643].

---

[641] Pour réfléchir aux nouveaux outils et au renouvellement des approches de la médiévistique, voir en particulier A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle ?, op. cit.*

[642] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...,* 1983 ; J. C. WEBSTER, *The Labors of the months...,* 1938.

[643] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme* …, 1994 *;* M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano*…, 1996.

II. Répartition géographique et chronologique des figurations du Zodiaque et des Occupations des Mois

Grâce au corpus réuni et à l'outil qu'est la base de données, nous allons observer la répartition géographique et chronologique des figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, ceci en plusieurs étapes. Dans un premier temps, la répartition globale de toutes les occurrences du corpus sera présentée avant de procéder à une observation plus détaillée dans un second temps. En effet, la répartition géographique et chronologique des occurrences des signes du Zodiaque sans les Occupations des Mois, puis inversement sera abordée avant de passer aux cycles associant les deux thèmes. Le troisième temps sera celui de la synthèse et des comparaisons afin d'envisager la place du Zodiaque vis-à-vis des Occupations des Mois dans la décoration ecclésiale.

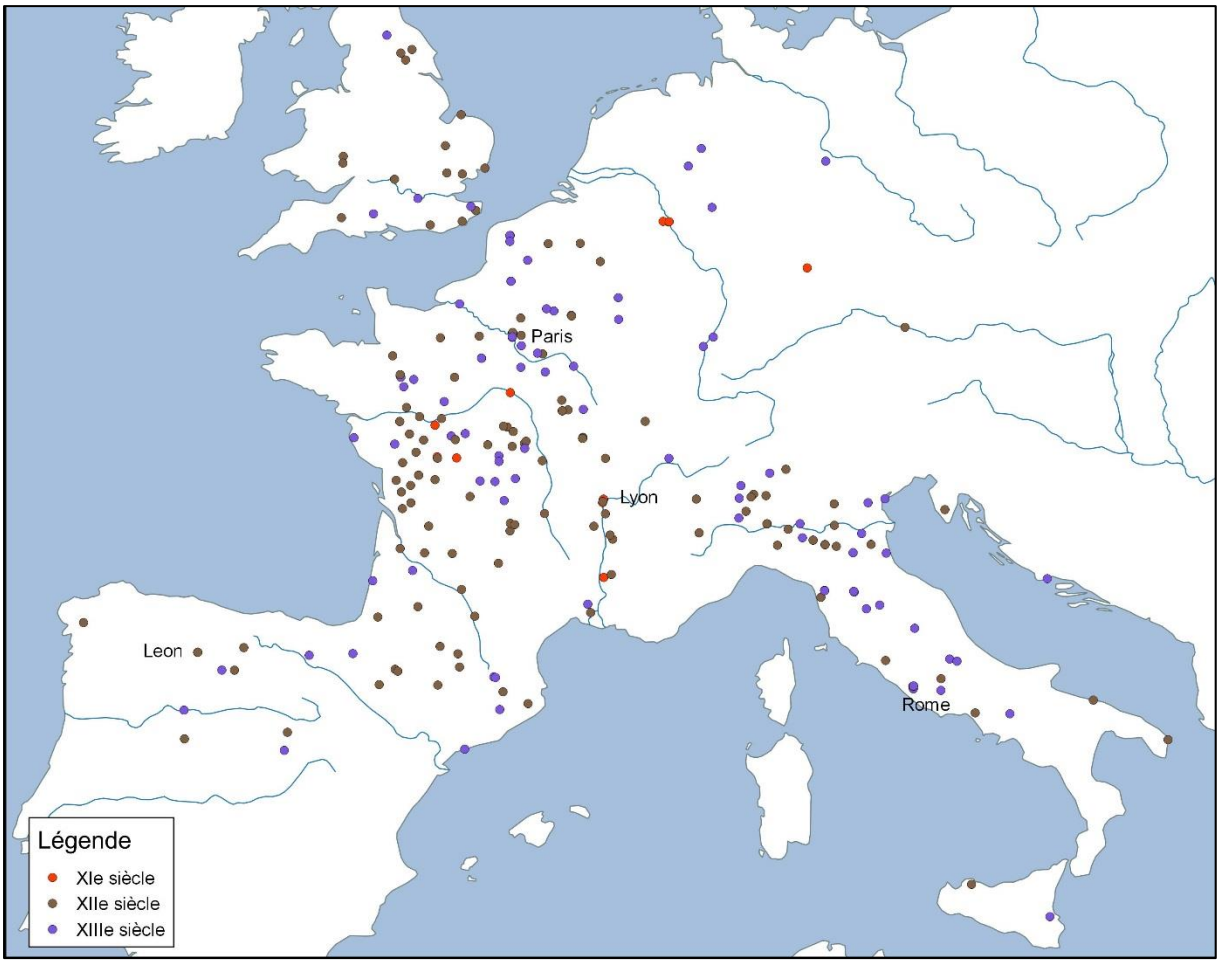
II. A. Répartition géographique et chronologique globale

II. A. 1. Remarques générales

	IX^{e} siècle	X^{e} siècle	XI^{e} siècle	XII^{e} siècle	XIII^{e} siècle	% total
Allemagne	2	0	3	3	5	5,00%
Belgique	0	0	0	3	0	1,15%
Croatie	0	0	0	1	1	0,77%
Espagne	0	0	0	14	8	8,46%
France	2	0	8	80	47	52,69%
Grèce	0	0	0	1	0	0,38%
Italie	1	0	0	33	26	23,08%
Royaume-Uni	0	0	0	15	4	7,31%
Suisse	0	0	0	0	1	0,38%
Turquie	0	0	0	1	0	0,38%
Provenance incertaine	0	1	0	0	0	0,38%
Somme	5	1	11	151	92	260

Tableau 2 : Localisation des occurrences (signes du Zodiaque et/ou Occupations des Mois tous confondus) par pays actuels et par siècles.

L'essentiel du corpus réuni dans la décoration ecclésiale entre le IX^{e} et le XIII^{e} siècle est situé en France et en Italie [Tableau 2]. Le XII^{e} siècle est une phase de floraison introduite par quelques exemples antérieurs, tandis que le XIII^{e} siècle voit le déclin de cette iconographie dans la décoration ecclésiale s'amorcer. Selon P. Mane, « la période d'or des travaux des mois pour



Carte 1 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, dans la décoration ecclésiale entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècles. (Istanbul ne figure par sur la carte.)

la décoration des églises se termine au XIV^e^ siècle, avec l'essoufflement des grandes constructions religieuses »[644]. Même si les raisons de ce déclin ne sont sans doute pas aussi simples mais nous semblent relever d'une évolution progressive des conceptions idéologiques et ontologiques, le constat est évident. Toutefois, le Zodiaque et son pendant que sont les Occupations des Mois ne disparaîtront pas complètement des thèmes iconographiques monumentaux. L'Italie va leur offrir un second souffle dans la décoration monumentale civile, tandis que l'art post-byzantin va utiliser le Zodiaque dans une véritable formule iconographique liée au Jugement Dernier[645]. Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, les thèmes étudiés ont été diffusés dans une moindre mesure au-delà des Pyrénées, outre-Manche et outre-Rhin [Carte 1]. La confrontation de ce corpus avec celui des manuscrits pourrait être source d'observations enrichissantes dans le temps et l'espace mais nous avons préféré – devant l'ampleur du corpus

[644] P. MANE, *Le travail à la campagne*, p. 42.
[645] Voir notamment I. JEVTIĆ, « Le nouvel ordre du monde ou l'image du cosmos à Lesnovo », in A. CUTLER, A. PAPACONSTANTINOU (éd.), *The Material and the ideal : essays in Medieval Art and Archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, Leiden ; Boston, Brill, 2007, p. 129-148.

manuscrit relatif à ce thème – nous en tenir à la décoration monumentale[646]. Nous avons néanmoins intégré à ce corpus des éléments de mobilier liturgique qui constituent pour certains les premières occurrences antérieures au XI^e siècle. De fait, le Zodiaque semble avoir profité du nouvel élan donné au décor ecclésial et va participer aux ornements extérieurs de l'église dès le XI^e siècle.

Ainsi que le tableau 2 le résume, la France concentre à elle seule un peu plus de la moitié des cas répertoriés soit précisément 52,69 % dans ce corpus mêlant les figurations des signes du Zodiaque à celles des Occupations des Mois qu'ils soient associés ou non [Tableau 2]. En plus de cette concentration, on peut aussi signaler une certaine permanence de ces thèmes iconographique au cours de la période considérée. L'Italie représente quant à elle presque un quart du corpus avec 23,08 %. Viennent ensuite l'Espagne, puis le Royaume-Uni et enfin l'Allemagne dont les exemples connus représentent entre 5 et 10 % du corpus. Ces thèmes ont été figurés très ponctuellement en Belgique, Croatie, Grèce, Suisse et Turquie aux XII^e et XIII^e siècles.

D'après la carte [Carte 1], si l'on considère la répartition géographique des figurations du Zodiaque associées ou non aux Occupations des Mois dans le temps, de grandes zones se dessinent telles que le sud de l'Angleterre, le nord-ouest – hormis la Bretagne – et le centre de la France, un arc de cercle entre Seine et Rhône, les deux versants des Pyrénées, le nord de l'Espagne, le nord de l'Italie, et enfin Rome et ses alentours.

En dehors de ces grandes zones, des occurrences plus ponctuelles sont disséminées. On soulignera que la dynamique de répartition des occurrences évolue dans la période considérée, surtout entre le XII^e et le XIII^e siècle, idée sur laquelle nous reviendrons au moment de la synthèse. Les découpages territoriaux étant fluctuants dans les périodes considérées, nous tenterons de nous situer davantage par rapport à des repères naturels tels que la Loire ou bien encore le Pô. Nous utiliserons ici et là quelques appellations régionales quand cela sera nécessaire, mais en nous positionnant davantage d'un point de vue culturel et non pas d'un point de vue géopolitique.

[646] Pour la tradition manuscrite autour du Zodiaque, voir en dernier lieu D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*.

II. A. 2. Des pôles de concentration

Certaines cités, voire même certains édifices comptent plusieurs occurrences des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois. Chartres[647], Lyon[648], Paris[649], Poitiers[650], Reims[651] concentrent plusieurs occurrences de même que Florence[652], Pavie[653], Plaisance[654], Reggio Emilia[655] et Rome[656] sur le versant italien. Ces cités ont joué chacune un rôle décisif dans l'évolution de ces thèmes iconographiques, ceci de différentes manières, sous différentes formes et à différents moments. Lyon et Poitiers, par exemple, sont plutôt à situer comme des prémices pour l'iconographie du Zodiaque dans la décoration ecclésiale dans la sculpture et dans la peinture murale. Un certain nombre de décors de pavement affichant le Zodiaque associé ou non aux Occupations des Mois se sont quant à eux multipliés dans l'Italie communale en plein essor[657].

À l'échelle urbaine la concentration de ces thèmes iconographiques est significative, mais elle l'est davantage dans certains édifices qui les ont figurés à plusieurs reprises. Le portail ouvrant sur la nef de la Madeleine de Vézelay est couronné d'un arc de médaillons associant signes zodiacaux et occupations mensuelles, tandis que l'un des chapiteaux de la nef réitère le motif du médaillon pour cerner deux figures réinterprétant la Balance et les Gémeaux[658], sans compter qu'un pavement aujourd'hui perdu répétait vraisemblablement les deux thèmes clés[659].

---

[647] Notre-Dame de Chartres : voussures du portail latéral nord de la façade occidentale (II) ; colonnettes des ébrasements de la façade occidentale (II) ; voussures du portail latéral ouest de la façade septentrionale (II) (bras du transept nord) ; vitrail, baie n°28, vitrail du comte Thibault (II).

[648] Lyon : Abbaye de l'Île-Barbe, église Saint-Martin-et-Saint-Loup, reliefs sculptés (Z) (conservés au Musée Gadagne) et mosaïque de pavement disparue (Z) ; autres reliefs sculptés provenant de l'abbaye de l'Île-Barbe, conservés au Musée Gadagne (Z) ; chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe, peintures murales (Z) ; Saint-Irénée, mosaïque de pavement disparue (Z) ; Sainte-Foy-lès-Lyon, reliefs sculptés (Z), conservés au Musée Gadagne.

[649] Paris : ancienne église Sainte-Geneviève, chapiteaux de la nef (Z) ; cathédrale Notre-Dame, piédroits du portail de la Vierge (II) et rose occidentale (II).

[650] Poitiers : Saint-Hilaire-le-Grand, peintures murales (Z) ; Saint-Benoît-de-Quinçay, près de Poitiers, peintures murales (II ?). On peut également joindre à ces deux cycles celui qui orne l'intrados d'un des arcs du narthex de Saint-Savin-sur-Gartempe (Z) dont les peintures sont dues au même atelier que celui de Saint-Hilaire.

[651] Reims : Saint-Rémi, chœur, mosaïque de pavement disparue (II) ; cathédrale Notre-Dame, piédroits du portail central de la façade occidentale (OM) et voussure couronnant la rose du portail septentrional (OM).

[652] Florence : San Miniato al Monte, décor de pavement (Z) ; baptistère San Giovanni, décor de pavement (Z).

[653] Pavie : San Michele Maggiore, reliefs de la façade occidentale (OM), mosaïque de pavement (OM) ; Santa Maria delle Stuoi, mosaïque de pavement lacunaire (OM).

[654] Plaisance (Piacenza) : San Savino, mosaïque de pavement (II) ; Santa Maria Assunta, arc du *protiro* central (Z).

[655] Reggio Emilia : mosaïques de pavement des églises San Prospero (II) (disparue), San Tomaso (II) et San Giacomo Maggiore (II) dont les vestiges sont conservés au Museo Civico Chierici.

[656] Rome : Santa Maria del Priorato sull'Aventino, peintures murales disparues (OM) ; San Saba, peintures murales lacunaires (II) ; abbaye Tre Fontane, peintures murales disparues (OM) ; Santi Quattro Coronati, Aula, peintures murales (II).

[657] Voir notamment A. WARBURG, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », art. cit.

[658] Chapiteau n°19, pile sud.

[659] A. RAME, *Étude sur les carrelages historiés du XII^e au XVII^e siècle, en France et en Angleterre*, Strasbourg, 1855, p. 49 ; X. BARRAL I ALTET, « Un aspect du renouveau de la mosaïque en France au XIX^e siècle : la découverte

Notre-Dame de Chartres réunit quatre occurrences telles quatre cycles associant les signes du Zodiaque aux Occupations des Mois réalisés entre le XII[e] et le XIII[e] siècle pour la façade occidentale, la façade septentrionale et pour l'une des verrières du chœur[660]. La cathédrale qui a vu l'essor de l'école de Chartres spécialisée dans les sciences du *Quadrivium*, fut en effet un véritable foyer pour le développement de ces thèmes iconographiques[661]. La basilique Saint-Denis compte pour sa part trois occurrences, à savoir le cycle des signes du Zodiaque faisant écho à celui Occupations des Mois sur les portails latéraux de la façade occidentale ainsi que deux cycles d'Occupations des Mois sur des mosaïques de pavement[662].

II. B. Objets et mobilier liturgiques

Avant de passer à l'examen des occurrences iconographiques des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois dans la décoration monumentale, il s'agit d'évoquer les objets et mobiliers servant à l'ornementation ecclésiale entre le IX[e] et le XIII[e] siècle qui ont été répertoriés dans le corpus [Voir Annexe 1, Tableau 37].

II. B. 1. Inventaire des objets et mobiliers portant les signes et/ou les mois

Parmi les vingt-et-un objets et éléments de mobilier liturgiques réunis dans le corpus, ce sont les signes du Zodiaque qui ont connu le plus de succès comme en témoignent les chiffres du tableau ci-dessous donnant le détail pour chaque siècle et en fonction de l'iconographie [Tableau 3]. Inaugurant la présence du Zodiaque en dehors de l'espace écrit du manuscrit, les ornements liturgiques vont sans doute faciliter son passage dans la décoration de l'espace construit à partir du XI[e] siècle. Le succès du Zodiaque parfois associé aux Occupations des Mois sur des objets et des éléments de mobilier liturgiques au XII[e] siècle va de pair avec leur succès dans la décoration monumentale. Ils sont en effet figurés à onze reprises, associés ou non, sur des objets datés du XII[e] siècle.

---

et la restauration des mosaïques médiévales, communication du 31 mai 1985 », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 4, 1985, p. 780-862, p. 792 *; Id.*, *Le décor de pavement, …,* 2010, p. 244.

660 Voir *supra*, n. 647.

661 À propos de la cathédrale et de l'école de Chartres, voir notamment A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1959 ; J. VAN DER MEULEN, *Chartres : sources and Literary Interpretation : a critical bibliography*, Boston, G. K. Hall, 1989 ; M. CAZEAUX, *Aristote, l'école de Chartres et la cathédrale*, actes du colloque, Chartres, Association des Amis du Centre médiéval européen, 1997.

662 Saint-Denis, façade ouest, portail nord, piédroits avec les signes du Zodiaque et portail sud, piédroits avec les Occupations des Mois ; chapelle Saint-Firmin, mosaïque de pavement lacunaire ; ancienne chapelle Sainte-Osmane, mosaïque de pavement disparue.

Datation	Nombre d'exemples	Iconographie		
		Signes du Zodiaque	Occupations des Mois	Les deux thèmes associés
IXe siècle	5	5	0	0
Xe siècle	1	1	0	0
XIe siècle	2	2	0	0
XIIe siècle	11	5	4	2
XIIIe siècle	2	0	2	0
Total	21	13	6	2

Tableau 3 : Détail du corpus d'objets et éléments de mobilier liturgiques ornés des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois.

De l'ivoire, de l'or ou bien encore de la soie ont été utilisés pour réaliser plusieurs de ces objets, ce qui témoigne de leur valeur. Les signes du Zodiaque, dont la présence prédomine avec quatorze occurrences sur les vingt-et-un items considérés, ornent ainsi des objets de prestige par leur fonction et leur réalisation. Nous allons brièvement présenter ces objets en deux temps en commençant par les objets antérieurs au XIe siècle – tels les exemples antérieurs aux occurrences dans la décoration monumentale ecclésiale – avant de passer aux objets réalisés entre le XIe et le XIIIe siècle[663]. Il faut préciser que nous n'avons retenu que des objets et éléments de mobilier issus de la sphère chrétienne et utilisés dans la liturgie. D'autres types d'objets portant les signes du Zodiaque ont été réalisés pendant les siècles considérés tels que des pions de trictrac[664]. De plus, dans la sphère islamique, certains objets décorés avec les signes zodiacaux ont notamment été étudiés par A. Caiozzo[665].

II. B. 2. Objets antérieurs au XIe siècle

Cinq objets datés du IXe siècle et portant les signes du Zodiaque nous sont parvenus. Il s'agit de deux coffrets-reliquaires composés de plaques d'ivoire sculptées similaires par leur iconographie qui proviendraient tous deux de Francie occidentale. L'un appartenait au trésor de la cathédrale de Bamberg[666] et le second appartient au trésor de l'église Saint-Servais de

[663] Nous reviendrons plus en détail sur leur iconographie et leurs fonctions, voir *infra*, Chap. 4, III.
[664] Par exemple, les pions de trictrac retrouvés au château de Gloucester, Gloucester, Museum of art an history, vers 1085-1130. Voir I. BARDIÈS-FRONTY et *al.*, *Arts du jeu, jeu dans l'art, de Babylone à l'occident médiéval*, catalogue de l'exposition, Musée de Cluny, 2012-2013, Paris, 2012. Voir aussi sur http://artefacts.mom.fr/fr/home.php
[665] A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen-Âge…, op. cit.*
[666] Les plaques sont aujourd'hui séparées et conservées dans deux musées. Une partie est à Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175. La dernière plaque est à Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche, Kat. Voege Nr 33.

Quedlinburg[667]. Les signes du Zodiaque sont sculptés dans les petits tympans des arcatures surmontant les apôtres répartis ainsi sur le pourtour des deux reliquaires. Deux autres objets en ivoire portant des signes du Zodiaque et datant du IX^e^ siècle ont également subsisté. Ces deux peignes liturgiques émanant de la cour de Charles le Chauve et sans doute réalisés à Metz, sont décorés d'un panneau semi-circulaire similaire à un tympan et encadrant un Capricorne visé par la flèche d'un petit archer identifiable comme un Sagittaire[668]. Le cinquième objet est la chaire dite de saint Pierre. Couverte de plaques d'ivoire sculptées de certains signes du Zodiaque, elle proviendrait de la cour de Charles le Chauve (843-877)[669]. Ces cinq objets en ivoire sont ainsi issus d'une même mouvance autour de la cour de ce dernier. Un autre objet en ivoire postérieur est orné des signes du Zodiaque. Ces feuillets de diptyque qui comptaient dans le trésor de la cathédrale de Beauvais sont de provenance incertaine[670]. Réalisés à la fin du X^e^ siècle, voire au début du XI^e^ siècle dans le nord de l'Italie ou en Angleterre, ces plaques d'ivoire sont sculptées de rinceaux encerclant certains signes zodiacaux.

II. B. 3. Objets réalisés entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle

Deux étoffes brodées au XI^e^ siècle et arborant le Zodiaque ont été conservées en Allemagne. Le manteau étoilé dit de l'empereur Henri II qui l'aurait donné à la cathédrale de Bamberg a fait l'objet de polémiques autour de sa provenance et même de son identification[671]. Brodé des motifs des constellations dont celles du Zodiaque, ce manteau de sacre fut retaillé en forme de chape liturgique par les chanoines de Bamberg. La seconde étoffe était destinée à un usage différent. Désignée comme la broderie ou tapisserie du reliquaire des saints Ewald conservé dans l'église Saint-Cunibert de Cologne, elle aurait pu servir de couverture d'autel ou de lutrin[672]. De forme rectangulaire, cette broderie est décorée de deux cycles du Zodiaque et aurait été réalisée à Saint-Gall dans la seconde moitié du XI^e^ siècle. Une autre étoffe, le Tapis de la Création de Gérone, fut brodée au début du XII^e^ siècle. Ce décor textile porte quant à lui les Occupations des Mois, tandis que la présence des signes du Zodiaque reste hypothétique sur son pourtour lacunaire[673]. Cette broderie ornait un autel et son décor illustre le début de la Genèse autour d'un Christ occupant le médaillon central de la composition.

---

667 Trésor de l'abbaye de Quedlinburg, reliquaire dit d'Otton I^er^ ou de saint Servais.
668 L'un est conservé à Londres au Victoria and Albert Museum, A.544-1910, et le second est conservé au muséum d'Hamburg.
669 Trésor de la basilique Saint-Pierre de Rome.
670 Paris, Musée National du Moyen Âge, Cl. 391 b.
671 Musée diocésain de Bamberg, trésor de la cathédrale.
672 Broderie du reliquaire des saints Ewald, église Sankt-Kunibert, Cologne, vers 1074.
673 Gérone, musée de la cathédrale, vers 1100.

D'autres objets de ce corpus fonctionnent étroitement avec l'autel et participent à la liturgie. Le candélabre Trivulzio, ménorah en bronze de provenance anglo-normande ou mosane, réalisé autour de 1200, déploie l'iconographie zodiacale sur son piètement[674]. Les douze signes du Zodiaque sont répartis entre les quatre pieds de ce candélabre décoré de nombreuses scènes et figures. Les Occupations des Mois sont quant à elles présentes sur le couteau eucharistique conservé à Saint-André de Vercelli[675]. Réemployant une lame d'origine anglaise, ce couteau est muni d'un manche sculpté en buis décoré des scènes des occupations mensuelles, réalisé au milieu du XIII^{e} siècle.

De fait, le consacrant ou le prédicateur ont également pu être associés à ces thèmes. Ainsi, l'iconographie complexe de la chaire de Saint-Ambroise de Milan évoque les Occupations des Mois[676]. Les cintres des arcatures qui entourent la chaire sont notamment occupés par trois figures du thème[677]. S'ajoutant à la liste des objets en ivoire déjà évoqués, deux bâtons pastoraux d'évêque en forme de tau nous sont également parvenus[678]. Probablement réalisées dans la seconde moitié du XII^{e} siècle, voire autour de 1200 dans le nord de la France, ces deux têtes de croix en tau sont sculptées en ivoire. Des croisillons couvrent les deux éléments formant l'extrémité supérieure du tau et encadrent pour l'un les signes du Zodiaque[679] et pour l'autre les Occupations des Mois.

Cinq fonts baptismaux ont également été intégrés dans notre corpus du fait de leur iconographie[680]. L'église Saint-Pierre de Hook Norton dans le sud-est de l'Angleterre a préservé ses fonts baptismaux du début du XII^{e} siècle[681]. De forme cylindrique et sculptés en pierre, ces fonts baptismaux sont circonscrits par un bandeau figuratif sur lequel on peut identifier au moins deux signes zodiacaux tels que le Verseau et le Sagittaire associés au couple originel. Deux autres fonts baptismaux ont été produits en Normandie à la fin du XII^{e} siècle, voire autour de 1200[682]. Ces deux cuves baptismales sont formées de plaques de plomb moulées, puis soudées les unes avec les autres. Le processus de réalisation basé sur des

[674] Candélabre Trivulzio, Milan, cathédrale, entre 1195-1205.
[675] Couteau eucharistique de Vercelli, Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco de Milan, milieu du XIII^{e} siècle.
[676] Milan, Sant'Ambrogio, chaire.
[677] Mars, Avril et Juin sont identifiables par leur iconographie.
[678] L'un est conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (n° 215-1865) et le second est conservé au Musée du Bargello de Florence (n°46).
[679] Il s'agit de celui conservé à Londres.
[680] D'autres fonts baptismaux dont le décor évoque les signes zodiacaux et/ou les Occupations des Mois sont mentionnés par S. Moralejo. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.
[681] Hook Norton, St. Peter, fonts baptismaux, vers 1120-1130.
[682] Saint-Evroult-de-Montfort, église Saint-Evroult, fonts baptismaux ; Royaume-Uni, Brookland, église St. Augustin, fonts baptismaux.

moulages invite à penser que ces deux cuves n'ont pas été les seules réalisations de ce type. Les signes du Zodiaque mis en correspondance avec les Occupations des Mois grâce à des arcatures superposées ornent le pourtour de ces deux cuves baptismales. Les deux autres fonts baptismaux ne présentent que les Occupations des Mois. Toujours en Angleterre, ceux de Burnham Deepdale sont de forme quadrangulaire et sont bordés du cortège des Occupations des Mois[683]. Les scènes mensuelles sont en effet présentées sous une suite d'arcades en faible relief qui occupent les deux-tiers de trois de ses faces. Quant à ceux de Lucques, sculptés entre le milieu du XII^e^ siècle et le début du XIII^e^ siècle par trois mains différentes, ils sont ornés des Occupations des Mois associées aux apôtres. Les figures des Mois se suivent en frise sur la partie supérieure de la seconde vasque similaire à un ciboire et surmonte une vasque circulaire plus large[684]. Par ailleurs, un chapiteau provenant de l'abbaye Santa Maria di Roccadia fut réemployé pour servir de fonts baptismaux à l'église Santa Maria delle Fontana de Lentini[685]. Ce chapiteau fut sculpté vers 1200 d'une succession de petits frontons surmontant les Occupations des Mois.

Renouvelant l'association des signes du Zodiaque et des apôtres sur un reliquaire, un coffret de ce type, provenant sans doute de l'abbaye de Sayn (Allemagne), fut réalisé dans la seconde moitié du XII^e^ siècle[686]. De forme basilicale, le toit de ce reliquaire en ivoire est orné des signes du Zodiaque, tandis que les faces latérales ont été sculptées d'arcatures sous lesquelles se tiennent les apôtres. Enfin, un dernier exemple doit être mentionné malgré son caractère hypothétique. Il s'agit du sarcophage d'Aegidius ou saint Gilles décrit dans le *Codex Calixtinus*[687]. Aujourd'hui perdu, ce sarcophage du XII^e^ siècle aurait été admiré par l'auteur du *Livre de saint Jacques* qui mentionne la présence de chacun des douze signes zodiacaux associés notamment aux apôtres et aux Vieillards de l'Apocalypse.

En outre, un autre objet peut être signalé. Nous avons choisi de ne pas l'adjoindre dans notre corpus du fait au vu de la maigreur des informations disponibles et du manque de précision des sources. Il s'agit de la fontaine claustrale de Godescalc mentionnée par le cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer[688]. Commandée par l'abbé Godescalc (1171-1176) vers 1171, elle aurait été installée peu après 1176 vers l'entrée du réfectoire. Cette fontaine en

[683] Burnham Deepdale, St. Mary, fonts baptismaux, milieu du XII^e^ siècle.
[684] Lucca, église San Frediano, fonts baptismaux (Fonte Lustrale).
[685] Lentini, Santa Maria della Fontana, vers 1200, chapiteau réemployé, marbre de Carrare.
[686] Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH), 0001.C.
[687] *Liber de Miraculis S. Jacobi. Livre IV*, F. FITA, J. VINSON (éd.), Paris, Maisonneuve, 1882, p. 23-24, [En ligne] http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36028222d
[688] *Chartularium Sithiense*, III, n° XVIII, B. GUÉRARD (éd*.), Cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin*, Paris, 1840, p. LXXI, 340. Voir P. GABET, « L'image équestre dans le Nord de la France au Moyen Âge », in *CCM*, n°124, 1988. p. 347-360.

bronze, disparue en 1771, est notamment connue par cette mention écrite ainsi que par un dessin datant des XV^e-XVI^e siècles[689]. Un personnage vidant une urne est figuré parmi les personnages décorant le pourtour de la vasque a été interprété comme le Verseau accompagné sans doute des autres signes zodiacaux. Le dessin qui manque de subtilité est focalisé sur l'abbé et le saint figuré à droite. Il ne permet pas d'affirmer avec sûreté la présence du cycle zodiacal, voire des Occupations des Mois. Le personnage versant une urne pourrait tout aussi bien être une figuration d'un des Fleuves du Paradis. Cependant, le fait que les pavements de Saint-Bertin et de Notre-Dame de Saint-Omer étaient décorés des signes du Zodiaque dans les deux cas et des signes du Zodiaque dans le second édifice nous invite à relever l'existence d'une telle fontaine[690].

II. C. Les cycles avec les signes du Zodiaque seuls

Les signes du Zodiaque ont été figurés seuls dès le XI^e siècle dans la décoration ecclésiale et même dès le IX^e siècle dans la décoration de mobilier liturgique [Voir Annexe 1 – Tableau 35 ; Tableau 37]. Ainsi le thème iconographique du Zodiaque semble avoir attiré davantage et avoir tracé le sillon du succès de ces thèmes aux destins parallèles. Cependant, le succès du Zodiaque comme thème iconographique autonome vis-à-vis des Occupations des Mois dans la décoration ecclésiale a été fulgurant comme en témoigne le graphique que nous produirons plus bas en synthèse [Graphique 1]. De vingt-sept occurrences du Zodiaque dans le décor monumental ecclésial au cours de la première moitié du XII^e siècle, on passe à dix occurrences dès la seconde moitié du XII^e siècle, le déclin amorcé se confirmant au siècle suivant[691]. Il ne s'agit pas des seules occurrences du Zodiaque, puisqu'il apparaît également à cinquante-cinq reprises dans la décoration monumentale ecclésiale au XII^e siècle et à trente-trois reprises au siècle suivant mais associé aux Occupations des Mois dans des cycles que nous aborderons plus loin[692]. Le thème iconographique du Zodiaque survécut néanmoins en Italie essentiellement grâce à son succès dans le champ des arts civiques[693], au sein de bâtiments ecclésiaux, puis civils[694]. De fait, si on dénombre quelques occurrences du thème dans la décoration ecclésiale après le XIII^e siècle, le Zodiaque va trouver un nouveau souffle dans la décoration d'espaces

[689] *Series Abbatum Bertianorum*, dessin n°47, B.M. Saint-Omer, ms. 755, XV^e-XVI^e siècle.
[690] Église abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer, ancien décor de mosaïque de pavement du chœur, conservé au Musée de l'hôtel Sandelin, vers 1120 ; ancienne cathédrale Notre-Dame, Saint-Omer, ancien décor de pavement, dalles à incrustations déplacées au XVII^e (chapelle Saint-Omer, mur du transept, musée de l'hôtel Sandelin), première moitié du XIII^e siècle.
[691] Voir *infra*, dans ce chapitre, II. C. 3.
[692] Voir *infra*, dans ce chapitre, II. E.
[693] Pour la définition de cette expression, voir D. RUSSO, *s. v.* « Arts civiques, arts communaux », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 85-87.
[694] Voir *infra*, chap. 8.

civiques au nord de l'Italie et dans la sphère romaine entre le XIII[e] et le XV[e] siècle et même après.

	XI[e]	XII[e]	XIII[e]	Soit
Décor de pavement	0	5	2	**13,5%**
Peinture murale	2	6	3	**21,2%**
Sculpture	6	26	2	**65,4%**

Tableau 4: Répartition des médiums utilisés pour les occurrences zodiacales (sans les Occupations des mois) entre le XI[e] et le XIII[e] siècle.

En ce qui concerne les médiums utilisés, la sculpture a été largement privilégiée même si les décors peints et mosaïqués ne doivent pas être négligés, puisque beaucoup ont pu disparaître. Le tableau ci-dessus récapitule les cycles en question en fonction des médiums et des siècles.

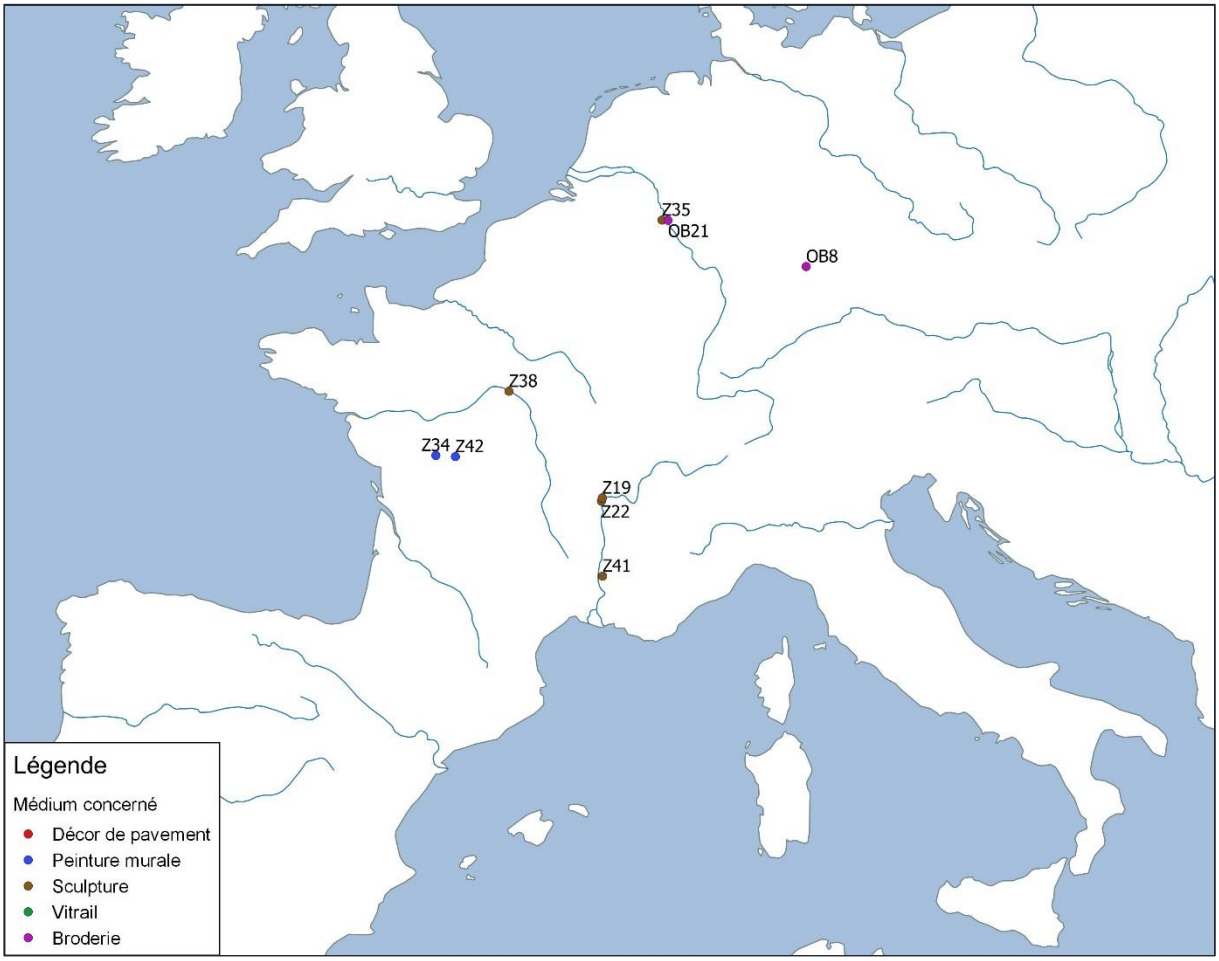
II. C. 1. Insertion des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale au XI[e] siècle : des manuscrits vers l'édifice ecclésial

Pour le XI[e] siècle, on conserve huit figurations des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale ecclésiale. Sept d'entre elles sont situées dans des églises abbatiales de sorte que le thème semble avoir joui d'une certaine faveur dans les milieux monastiques sans doute par l'intermédiaire des manuscrits.

De fait, à l'abbaye de Fleury, les panneaux de la tour-porche sculptés des figures zodiacales sont les témoignages visuels de l'intérêt pour l'astronomie dans ce monastère, intérêt qui fut impulsé par la figure d'Abbon de Fleury (vers 950-1004)[695]. Lyon – avec l'abbaye de l'Île-Barbe notamment – ainsi que Poitiers – avec Saint-Hilaire-le-Grand et Saint-Savin-sur-Gartempe – se présentent également comme des foyers de développement de cette iconographie dans la décoration monumentale, le tout dans un environnement monastique. L'abbaye Saint-Nicolas de Brauweiler et ses reliefs sculptés dans la seconde moitié du XI[e] siècle sont à situer dans l'ambiance de Cologne[696]. Les signes du Zodiaque ont été figurés dans des panneaux quadrangulaires qui furent placés successivement sur la tour ouest, puis sur la tour nord au

[695] Cf. P. RICHÉ, *Abbon de Fleury, Un moine savant et combatif, vers 950-1004*, Turnhout, Brepols, 2004. Voir aussi B. OBRIST (éd.), *Abbon de Fleury : Philosophie, science et comput autour de l'an mil*, *Oriens-Occidens. Sciences, mathématiques et philosophie de l'Antiquité à l'Âge classique*, 6, 2004, p. 141-186 ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. 1, p. 83 et suiv.

[696] Brauweiler, Sankt-Nikolaus, reliefs de la tour ouest (vers 1065-1084), déplacés avant 1141 sur la tour nord. Aujourd'hui conservés au Landesmuseum de Bonn et au Schnütgen-Museum de Cologne.



Carte 2 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale au XIe siècle.

début du XIIe siècle même s'il est difficile de juger de leur destination initiale du fait de ces déplacements. Les reliefs sculptés au XIe siècle à Fleury et à Saint-Restitut[697] ont en commun d'avoir été placés sur des tours tout comme à Brauweiler. Quant aux trois cycles zodiacaux dispersés à Lyon, présentant de nouveau les signes dans des panneaux quadrangulaires sculptés en bas-relief, il est tentant de penser par cette mise en série qu'ils pouvaient former des frises similaires à celles de ces autres édifices[698].

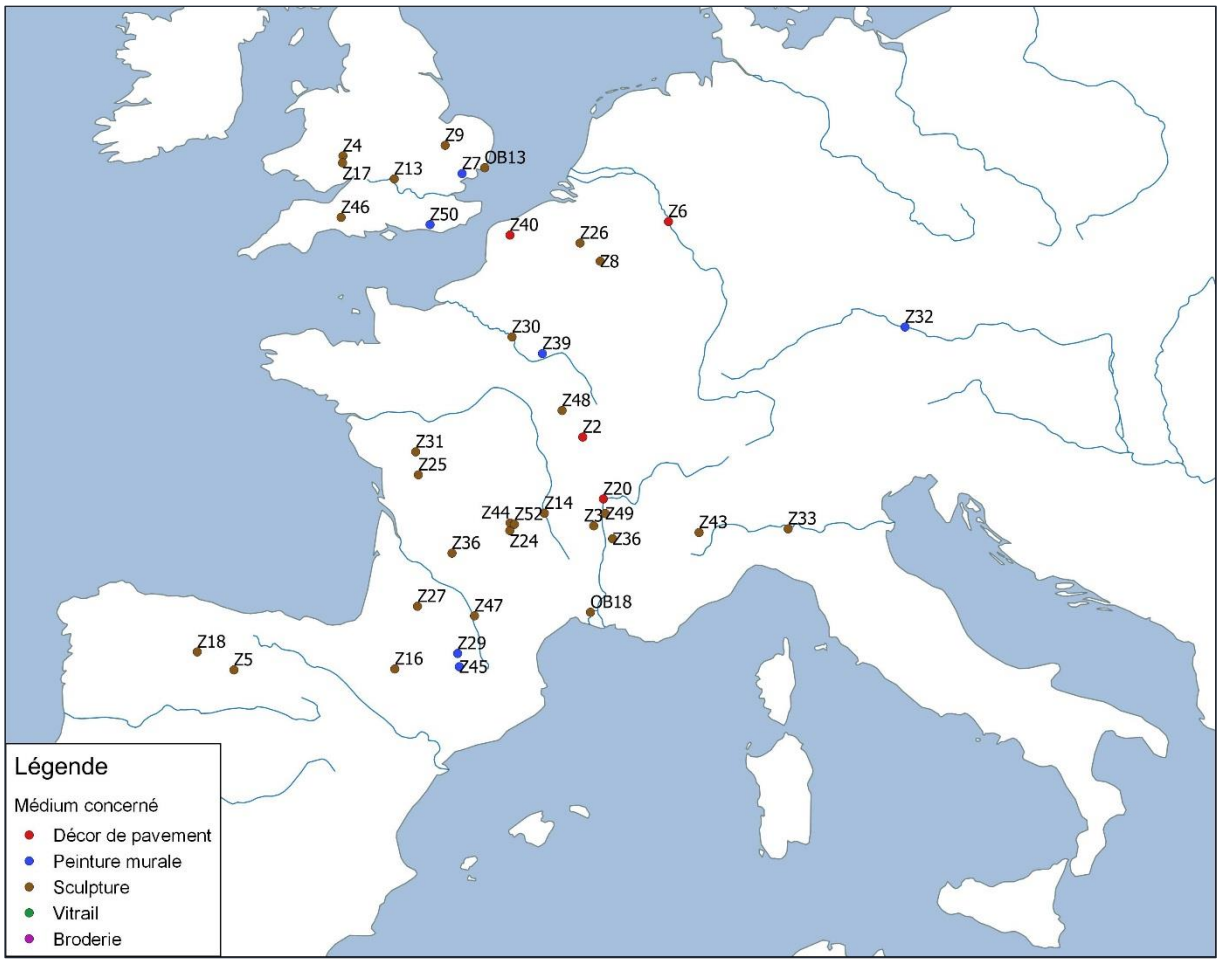
À Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, sur l'intrados de l'arc triomphal, les signes du Zodiaque sont légendés non seulement de leur nom mais aussi du nom du mois auquel ils sont associés. Ils sont peints dans des médaillons alternant avec une frise grecque de sorte que l'espace aurait été suffisant pour disposer les scènes des Mois correspondants. Figurés à la fin du XIe siècle sur cet arc, les signes du Zodiaque ont donc été choisis comme thème iconographique principal, tandis que les mois sont simplement évoqués. Les peintures de l'intrados de l'arc du chœur de l'édifice pictavien annoncent ainsi, en quelque sorte, les cycles

[697] Saint-Restitut, tour funéraire, frise de panneaux sculptés en bas-relief, fin du XIe siècle.
[698] Cycles provenant de l'Île-Barbe et de Sainte-Foy-lès-Lyon, vestiges conservés au musée Gadagne de Lyon.

associant les deux thèmes quelques décennies plus tard. Peints par le même atelier, les signes du Zodiaque ornent l'intrados du premier arc du narthex de Saint-Savin-sur-Gartempe et introduisent d'une certaine manière les scènes de l'Apocalypse peintes dans cet espace, mais aussi tout le cycle de peintures murales déployées dans cet édifice.

II. C. 2. Essor des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale au XII[e] siècle

Au XII[e] siècle, les occurrences du Zodiaque – qu'il soit d'ailleurs associé ou non aux Occupations des Mois – sont situées en majorité en France. Les signes zodiacaux se sont également diffusés dans le sud de l'Angleterre, dans le nord de la péninsule ibérique ainsi que dans le nord de l'Italie. La fréquence du thème isolé des Occupations des Mois au début du XII[e] siècle montre une certaine continuité avec les premières occurrences zodiacales du XI[e] siècle dans la décoration monumentale ecclésiale, en particulier le long du Rhône et au nord de la Loire. Il s'agit dans les lignes qui suivent d'observer la répartition géographique et chronologique des signes zodiacaux figurés sans les Occupations des Mois en tissant



Carte 3 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale au XII[e] siècle.

progressivement des liens entre ces exemples, du début du XII^e siècle jusqu'à la fin du XIII^e siècle.

Au sud des Pyrénées, le module quadrangulaire sculpté portant les signes du Zodiaque cher au XI^e siècle va perdurer. Ces petits panneaux sculptés tels des métopes ornent trois édifices, à savoir San Isidoro de León et San Pedro de Jaca au début du XII^e siècle, mais aussi Santa Maria del Camino de Carrión de los Condes peu avant le milieu du XII^e siècle. Si les bas-reliefs de León et Jaca composaient des cycles zodiacaux complets, ceux de Carrión de los Condes relèvent plutôt du principe de la citation isolée et sont plus tardifs[699]. Ils sont sans doute à mettre en rapport avec les reliefs sculptés sur les modillons et métopes du portail de Saint-Pierre de Melle de par leurs similitudes de composition et de traitement. Pour ce qui est des panneaux de Jaca, ils ont été bûchés et réemployés pour reconstruire le chevet mais leurs similitudes avec León invitent à penser qu'ils composaient un cycle cohérent[700]. Leur récente redécouverte en 2012 par A. García Omedes devrait mener à une meilleure connaissance du décor de cet édifice[701]. Quant aux métopes de León, elles ont également été déplacées pour orner le portail de l'Agneau de la basilique Saint-Isidore. Il reste donc difficile d'analyser clairement ces occurrences mais il ressort que les signes du Zodiaque sont alors utilisés pour former une frise continue ou non ornant la paroi extérieure de l'édifice ceci dès le tout début du XII^e siècle et dans le sillage des occurrences du XI^e siècle semblerait-il.

Au cœur des Pyrénées, deux exemples peints avec les signes du Zodiaque ont été conservés, l'un sur le versant nord et l'autre sur le versant sud. Les peintures murales récemment découvertes de Saint-Germier d'Ourjout pourraient avoir été réalisées au début du XII^e siècle, tandis que celles de Sant Pere de Sorpe seraient quelque peu postérieures. Elles ont en commun de figurer certains signes du Zodiaque dans des compositions les associant aux apôtres ou à des saints, dans l'abside ou à proximité du chœur. De plus, dans les deux cas, les signes du Zodiaque sont traités de manière originale par rapport au reste du corpus. Cette originalité est soit le signe d'une appropriation du thème visant notamment à le moraliser soit une méconnaissance de l'iconographie zodiacale sans qu'il soit possible de trancher.

Si peu d'occurrences des signes du Zodiaque non associés aux Occupations des Mois sont présentes en Italie au XII^e et XIII^e siècle, un sculpteur semble néanmoins avoir eu une certaine prédilection pour les figures zodiacales ainsi que pour leur pendant terrestre. On doit en effet à

[699] Voir M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posibble zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit.
[700] Jaca, San Pedro, chevet, panneaux/métopes sculptées, signes du Zodiaque, début du XII^e siècle (?).
[701] Voir A. GARCIA OMEDES, « El zodíaco de la catedral de Jaca », in *Romanico*, n°16, 2013, p. 32-39.

Niccolò (Nicholaus)[702] deux cycles zodiacaux sculptés dans le nord de l'Italie. Actif pendant le second quart du XII^e^ siècle, celui-ci orna deux entrées ecclésiales des signes du Zodiaque. L'accès à la Sacra di San Michele se fait par la *Porta dello Zodiaco* qui se dresse au terme d'une ascension depuis la vallée de la Suse. Cette porte est ornée comme son nom l'indique des signes du Zodiaque et d'autres constellations. Le second cycle est celui de l'arc du *protiro* devançant la cathédrale de Plaisance[703]. Les figures des Vents, d'étoiles ainsi que du Soleil et de la Lune accompagnent les signes du Zodiaque dans une composition semi-circulaire témoignant d'un certain intérêt pour l'astronomie à l'instar des vers accompagnant les reliefs sculptés de la *Porta dello Zodiaco* aux pieds des Alpes.

Au niveau de la répartition générale des occurrences des signes du Zodiaque non associés aux Occupations des Mois sur le territoire de la France actuelle, plusieurs zones sont repérables dont certaines sont communes aux autres siècles et aux autres types d'occurrences étudiées[704]. Le long d'un arc de cercle reliant la Seine au Rhône, on trouve ainsi huit occurrences[705]. Parmi elles se trouvent des chapiteaux sculptés des signes du Zodiaque. Les chapiteaux de la nef de de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris formaient un cycle zodiacal complet malgré les lacunes dues à la destruction de l'édifice au XIX^e^ siècle. Le chapiteau de la nef de Vézelay présentant la Balance et les Gémeaux a semble-t-il été repris à Romans-sur-Isère. Il s'agit là de citations isolées dans le second quart du XII^e^ siècle, offrant une relecture biblique de certains signes zodiacaux mentionnés et réappropriés. Dans le même temps, concernant d'autres chapiteaux, on peut signaler qu'à Saint-Pierre de Parthenay, deux chapiteaux pourraient être des citations isolées des signes zodiacaux. Surmontés d'une inscription les désignant – *LEONES* et *CAPRICORNIVS* – le Capricorne et le Lion sont figurés doublés sur deux chapiteaux du chœur[706]. Toujours le long de cet arc de cercle entre Seine et Rhône, deux décors de pavement en mosaïque aujourd'hui disparus à Saint-Martin d'Autun et à Saint-Martin-et-Saint-Loup de

[702] Il existe différentes graphies pour son nom. Pour sa personnalité, voir notamment A.M. ROMANINI (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del Seminario in memoria di C. Gnudi [Ferrare, 1981], 3 vol., Ferrare, Corbo, 1985 ; C. BORNSTEIN (VERZAR), « The Artist's Vision: Inscriptions and the Audience: Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture », art. cit. ; *Id.*, « Nicolò (o Niccolò, Nicolao) », in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, 1997, vol. 8, p. 699-703.

[703] Voir notamment S. LOMARTIRE, « Appunti su alcune componenti Nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza », in *Bollettino Storico Piacentino*, 86, 1991, p. 197-122.

[704] À savoir les occurrences des Occupations des Mois seules et celles associant ces dernières aux signes du Zodiaque que nous aborderons successivement.

[705] Du nord au sud, on peut ainsi relever les décors conservés ou perdus de Sainte-Geneviève de Paris, Saint-Loup de Saint-Loup-de-Naud, Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (chapiteau de la nef), Saint-Martin d'Autun, Saint-Martin-et-Saint-Loup de Lyon, Saint-André de Bourg-Argental, Saint-Maurice de Vienne, Saint-Barnard de Romans-sur-Isère.

[706] De plus, dans la même région, à Saint-Pierre de Melle, les signes zodiacaux font également l'objet de citations isolées sur des métopes du portail. Voir *supra*. D'autre part, un certains nombres de cycles du Zodiaque associé aux Occupations des Mois ont été sculptés sur des voussures. Voir *infra*.

Lyon[707], auxquels s'ajoute celui de Saint-Bertin de Saint-Omer, doivent se comprendre avec d'autres décors de pavement ornés des Occupations des Mois associés ou non aux signes zodiacaux au XII^e^ siècle. Ces décors concernent un large quart nord-est entre Seine et Rhône ainsi que le nord-ouest de l'Italie, en particulier dans la plaine du Pô. Une occurrence outre-Rhin peut leur être adjointe, à savoir le décor de pavement de Saint-Géréon de Cologne comportant les signes du Zodiaque. Enfin, deux décors réalisés vers le milieu du XII^e^ siècle dans la vallée du Rhône sont originaux de par leur traitement et leur composition. La voussure du portail de Saint-André de Bourg-Argental est ornée des signes du Zodiaque disposés de manière très différente des autres occurrences sculptées sur des portails, tandis que Saint-Maurice de Vienne conserve une frise sculptée des signes du Zodiaque dont la localisation originelle n'est malheureusement pas connue.

Un second arc de cercle se dessine entre la rive ouest du Rhône et les Pyrénées dans un espace caractérisé par une forte empreinte antique et par un environnement aquitain. On peut notamment distinguer une zone pivot entre un axe nord-sud et un axe est-ouest et polarisée par la sphère aquitaine. En Auvergne, quatre exemples sont conservés sans qu'il n'y ait d'autres occurrences connues à la même période avec les Occupations des Mois[708]. Cette concentration témoigne d'un certain attrait pour le Zodiaque dans cette région. Il est tentant d'avancer que les médaillons sculptés de l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire pourraient être les marques de la diffusion du thème du Zodiaque depuis la vallée rhodanienne. Disposés autour du chevet de l'édifice – même si leur emplacement originel est sujet à polémique –, ces médaillons du Zodiaque rappellent les panneaux ou métopes qui furent sculptés au XI^e^ siècle à Lyon et à Saint-Restitut[709]. Les trois autres exemples sont très différents du décor d'Issoire. Il s'agit de trois cordons moulurés sculptés des signes zodiacaux à Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, Sainte-Radegonde de Sérandon, et Saint-Georges d'Ydes. Ces deux derniers édifices sont deux commanderies templières et le Zodiaque orne l'arc mouluré extérieur de la tour-porche dans les deux cas.

---

[707] Le décor de pavement de Saint-Irénée de Lyon avec lequel il est comparé dans les textes du XIX^e^ siècle décrivant ces pavements disparus, comportait lui aussi les signes du Zodiaque, accompagnés ou non des Occupations des Mois. Au vu de la composition – avec une iconographie encyclopédique et le recours à des motifs d'arcatures –, nous avons préféré supposer l'association des signes du Zodiaque avec les Occupations des Mois à Saint-Irénée et placer ce décor dans ce groupe. Voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 269-278.

[708] Au sujet de la situation de l'Auvergne, voir notamment J.-L. FRAY, « L'échec des principautés : tableau des pouvoirs à la fin du XII^e^ siècle », in D. MARTIN (dir.), *L'identité de l'Auvergne : mythe ou réalité historique : essai sur une histoire de l'Auvergne des origines à nos jours*, éd. Créer, Nonette, 2002, p. 233-237.

[709] Voir fiches Z19, Z22, Z23, Z41. Voir aussi *supra*, dans ce chapitre, II. C. 1.

Dans la sphère aquitaine, de part et d'autre de la Garonne et à proximité de Toulouse, trois occurrences sculptées datant du second quart du XII^e siècle sont liées les unes aux autres. Le panneau sculpté dit « Relief prophétique du signe du Lion et du signe du Bélier » ou « des deux vierges » provenant de Saint-Sernin de Toulouse[710] – même si son emplacement originel est incertain – trouve un écho dans le panneau sculpté provenant de Saint-Nicolas de Nogaro[711]. Sur ces deux panneaux sculptés, on retrouve un personnage féminin – semblerait-il pour celui de Nogaro qui est lacunaire – assis, jambes croisées, tenant sur ses genoux un animal ou plus précisément un signe zodiacal[712]. Pour le relief de Toulouse, ce sont deux personnages côte à côte, l'un avec le Lion, l'un avec le Bélier. Or un troisième cas peut être apparenté à cette iconographie si particulière. Il s'agit des piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur sur les faces desquels on retrouve des personnages assis présentant chacun un signe zodiacal sur ses genoux. Même si le traitement est différent et que la composition varie quelque peu, ces trois occurrences pour lesquelles les signes du Zodiaque sont présentés par des personnages assis forment un ensemble particulier au sein du corpus[713].

Outre-Manche, si deux cycles peints sont connus dans le sud-est, les occurrences sculptées sont plutôt des mentions ou citations isolées des signes du Zodiaque à l'image du décor des fonts baptismaux de Hook Norton déjà évoqués. Plutôt placés sur des voussures, ces décors sculptés mêlent certains signes du Zodiaque à un riche bestiaire ainsi qu'à des *beakheads* selon des dispositions évoquant les voussures de Saintonge[714]. Ces occurrences outre-Manche concernent des réalisations autour du milieu du XII^e siècle. Les deux cycles peints à Westmeston[715] – aujourd'hui disparu – et à Copford[716] ont été réalisés peu avant le milieu du XII^e siècle de même que les occurrences sculptées. Dans l'église de Copford initialement dédiée à la Vierge, les signes du Zodiaque ont été peints sur l'intrados de l'arc triomphal et associés à une *Maiestas Domini* et au cortège des apôtres dans l'abside. Un tel décor évoquant l'Apocalypse et la Jérusalem céleste n'est pas sans rappeler les cycles de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et de Saint-Savin tout en étant similaires aux cycles peints au XII^e siècle dans des

[710] Conservé au Musée des Augustins de Toulouse.
[711] Ce relief découvert en 1955 est maintenant conservé au Musée d'Auch.
[712] En outre, ces panneaux ont souvent été mis en relation avec relief présentant un personnage féminin similaire à Saint-Jacques de Compostelle sur le portail des Orfèvres.
[713] Pour les liens iconographiques qui unissent ces décors sculptés, voir notamment J. GARDELLES, « La sculpture figurative du cloître de Saint-Avit-Sénieur », in *BM*, 143-1, 1985, p. 11-34 ; B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*. Signes zodiacaux ? À propos du bas-relief toulousain des "deux vierges" », in *Annales du Midi*, 103/196, 1991, p. 483-489.
[714] Les églises présentant ce type de décor sont celles d'Ely, de Brinsop ou bien encore celle de Kilpeck.
[715] Wesmeston, église St. Martin, peintures murales disparues, arc triomphal.
[716] Copford, église St. Michael and all Angels (anc. St. Mary the Virgin), peintures murales (restaurées au XIX^e siècle), arc triomphal.

édifices situés le long de la Loire autour de Bourges et d'Angers ainsi qu'au nord de la Loire à Laval[717].

La Belgique conserve elle aussi deux occurrences des signes du Zodiaque datant du XII^e^ siècle et situés dans la vallée mosane. Il s'agit d'éléments sculptés lacunaires et plutôt de citations de certains signes. Le portail de Sainte-Gertrude de Nivelles réalisé dans le troisième quart du XII^e^ siècle rappelle l'un des portails latéraux de la façade de Saint-Denis. Certains signes du Zodiaque se mêlent aux rinceaux qui sont également habités de scènes liées au travail de la vigne, proches de certaines occupations des Mois. Le portail très lacunaire du bras nord de Notre-Dame de Dinant était aussi, semble-t-il, orné des signes du Zodiaque sur l'une de ses voussures, tandis que les piédroits internes présentaient les apôtres. Réalisé dans la même période que celui de Nivelles, son état actuel rend son étude difficile.

En territoire germanique, un cycle peint – malheureusement lacunaire – semble avoir profité d'une influence venue de l'Italie ou de l'ouest de la France. Les vestiges de peintures murales qui décorent le narthex de l'église dédiée à Marie à Niedernburg (Passau) au sud-est de l'actuelle Allemagne, comportent des médaillons circulaires cernant les signes du Zodiaque[718]. Daté de la fin du XII^e^ siècle, voire des alentours de 1200, ce décor est original par sa localisation. Il trouve un écho dans un décor germanique postérieur, celui de Wormbach[719] mais aussi dans des décors peints plus éloignés tels que les médaillons peints de la tour de San Saba de Rome[720].

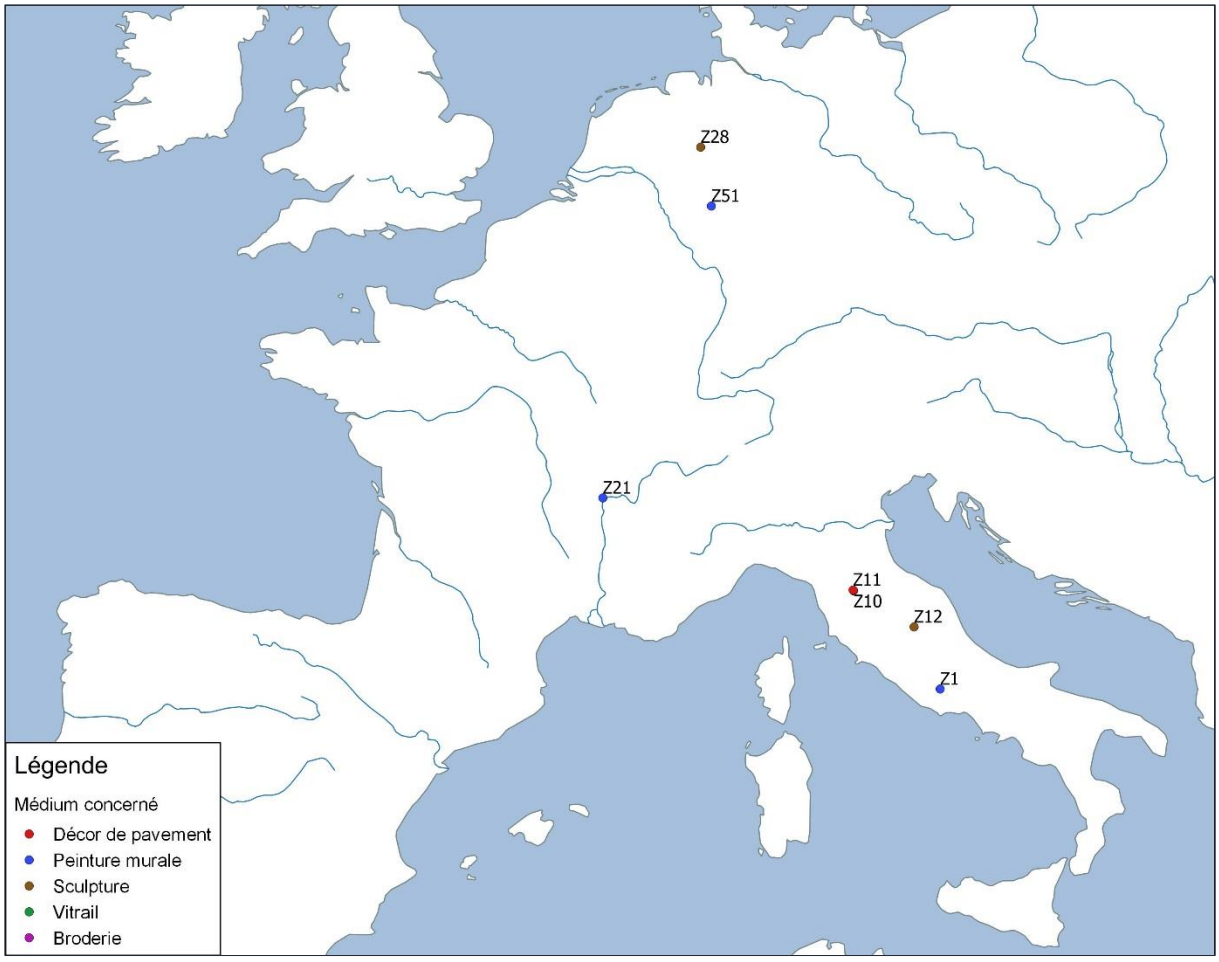
Au-delà des limites de la carte présentée, une autre occurrence du Zodiaque dans un contexte ecclésial se situe sur les marges orientales de la Méditerranée. L'ancien monastère du Pantocrator de Constantinople a été orné au cours du second quart du XII^e^ siècle d'un décor de pavement au décor complexe dont l'un des cercles concentriques est habité des signes du Zodiaque[721]. Le contexte byzantin de ce décor le place en marge du reste de notre corpus mais ne peut être écarté du fait de ses similitudes et de sa contemporanéité avec d'autres décors de pavement ecclésiaux occidentaux sur lesquels figurent les signes du Zodiaque dans des

[717] On peut citer en particulier les cycles peints de Pritz (Laval) (II) et Laval (OM) mais aussi ceux d'Allouis et Brinay (OM).
[718] La présentation du Zodiaque dans des médaillons circulaires rappelle également les cycles peints à Poitiers et Saint-Savin au XI^e^ siècle.
[719] Wormbach, Saint-Pierre-et-Saint-Paul, voûte de la nef, médaillons avec les signes du Zodiaque répartis sur trois travées, milieu du XIII^e^ siècle.
[720] Rome, San Saba, peintures murales lacunaires de la tour abbatiale avec les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque (?), XII^e^ siècle.
[721] Istanbul, Zeireck Camii – église du Pantocrator, église transformée en mosquée, décor de pavement de l'église sud du monastère, fondée par Jean II Comnène (1136), partie ouest du pavement à l'entrée du naos.

compositions géométriques[722]. Ce décor témoigne sans doute d'une longue tradition héritée de la fin de l'Antiquité qui inscrit le Zodiaque comme attribut de souveraineté du Soleil et par extension de l'empereur et du Christ. Il nous semble donc intéressant de situer ce décor dans notre corpus afin de cerner au mieux les dynamiques de transferts de l'iconographie zodiacale dans le temps et dans l'espace[723].

II. C. 3. La situation des signes du Zodiaque dans le décor monumental au XIII^e siècle : contrecoup d'un succès.

Au XIII^e siècle [Carte 4], le nombre d'occurrences du Zodiaque figuré séparément des Occupations des Mois chute avec seulement sept décors connus. L'exemple limite de Niedernburg (Passau), évoqué plus haut, fait la transition avec un autre décor peint en territoire germanique. Les signes du Zodiaque se partagent de manière ordonnée la voûte de la nef de de



Carte 4 : Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque (sans les Occupations des Mois) dans la décoration monumentale au XIII^e siècle.

[722] De plus, ce décor de pavement n'est pas sans rappeler les mosaïques ornant les sols de plusieurs synagogues en Israël, réalisées entre le IV^e et le VI^e siècles. Dans ces décors de pavement figurent le Zodiaque et les mois, présentés dans des cercles concentriques autour d'une personnification du Soleil. Voir *infra*, chap. 3, III. B. 2.
[723] Nous aurons l'occasion d'approfondir ces questions qui sont au cœur de notre propos.

l'église Saint-Pierre-et-Paul de Wormbach dans un décor peint composé de médaillons circulaires reliés en croix[724]. La poutre sculptée d'Osnabrück relève d'un but analogue, celui d'enceindre l'espace ecclésial du cycle zodiacal ainsi placé en surplomb[725]. Un tel support décoré du Zodiaque est original dans notre corpus. Réalisé dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle, il est postérieur aux autres exemples. Peu présent en Italie au XII^e^ siècle ou du moins peu figuré sans son pendant mensuel, le Zodiaque est figuré à quatre reprises au siècle suivant. L'arc du portail occidental de la cathédrale de Foligno est cerné du cycle zodiacal à la manière du *protiro* du duomo de Plaisance évoqué plus haut[726]. Si cet arc rappelle celui de la plaine du Pô, il est en même temps à situer dans une large sphère autour de Rome. Les deux pavements à incrustations de Florence à San Miniato al Monte et sur le sol du baptistère San Giovanni ont été réalisés peu près 1200[727]. Situés dans la lignée des pavements d'Italie du nord du XII^e^ siècle associant les signes zodiacaux aux Occupations des Mois[728], les roues zodiacales de ces édifices célèbrent l'*ecclesia* en même temps que la cité. Elles annoncent ainsi les cycles développés dans les arts civiques. Peintes dans un contexte idéologique particulier, les fresques de la crypte de la cathédrale d'Anagni[729] ont été rapprochées de celles des Santi Quattro Coronati de Rome[730]. Peintes dans le second quart du XIII^e^ siècle, ces fresques placent le Zodiaque comme signes vecteurs d'une harmonie d'inspiration platonicienne. Les fresques d'Anagni, de même que celles de Rome, annoncent ainsi les cycles zodiacaux des siècles suivants réalisés en Italie. Enfin, un dernier exemple de figuration des signes du Zodiaque pour le XIII^e^ siècle est celui du décor de la chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon[731]. Découvertes en 2013, ce décor peint lacunaire est difficile à dater du fait des modifications ultérieures. Les Poissons ainsi que le Scorpion ou le Cancer sont identifiables sur l'arc triomphal mais leur emplacement témoigne d'un certain désordre du cycle dont la compréhension est entravée par son état lacunaire. La proximité avec d'autres cycles zodiacaux plus anciens[732] invite néanmoins à supposer la

[724] Wormbach, église Saint-Pierre-et-Paul, fresques, voûte de la nef, milieu du XIII^e^ siècle.
[725] Osnabrück, Diöcezanmuseum, poutre de gloire sculptée, XIII^e^ siècle, provenance Inburg.
[726] Foligno, San Feliciano, portail occidental, arc avec le Zodiaque, vers 1201 d'après l'inscription.
[727] Florence, San Miniato al Monte, nef, pavement à incrustations, vers 1207 ; baptistère San Giovanni, pavement, vers 1207.
[728] Voir *infra*.
[729] Anagni, cathédrale, crypte, fresques, voûte I, entre 1231 et 1250.
[730] Rome, Santi Quattro Coronati, *Aula Gotica*, fresques, voûte, vers 1240.
[731] Lyon, Île-Barbe, chapelle Notre-Dame, peintures murales, arc triomphal, fin du XII^e^ - début du XIII^e^ siècle.
[732] Plusieurs cycles sculptés des signes du Zodiaque ont été retrouvés à Lyon. Ils datent du XI^e^ siècle et proviennent pour deux d'entre eux de l'Île-Barbe. Cf. *supra*, dans ce chapitre, II. C. 1. Voir fiches Z19, Z22, Z23, Z41.

présence d'un tel ensemble, qui plus est, placé sur un arc triomphal comme on peut le trouver ailleurs[733].

II. C. 4. Persistance du Zodiaque après le XIII^e siècle : vers un regain italien.

Après le XIII^e siècle, les figurations du Zodiaque séparé des Occupations des Mois dans la décoration ecclésiale sont de moins en moins nombreuses sans disparaître pour autant. La localisation des cycles ainsi que les thèmes évoqués en arrière-plan évoluent par rapport aux siècles précédents. En Allemagne, le portail de l'église de la Sainte-Croix à Schwäbisch-Gmünd fait allusion à la Création au moyen d'un globe orné de la ceinture zodiacale[734]. Le thème de la Création du monde est également évoqué par l'intermédiaire du Zodiaque dans les fresques du baptistère San Giovanni de Padoue (1374-1376) par Giusto de Menabuoi ainsi que dans l'une des fresques peintes dans le cloître du Camposanto de Pise (vers 1390). Des cercles concentriques contenant notamment les signes zodiacaux illustrent la Création et son ordonnancement. À Florence subsistent deux planisphères peints en contexte ecclésial au XV^e siècle avec les signes zodiacaux, tels deux projets dus à Filippo Brunelleschi (1377-1446) pour décorer des coupoles d'absides[735]. Toujours dans un contexte ecclésial, le portail de l'église San Domenico à Casale Monferrato datant de 1505 est surmonté d'une rose sculptée sur son pourtour du cercle du Zodiaque.

Par ailleurs, les signes du Zodiaque ont été figurés à de nombreuses reprises dans les arts civiques de la péninsule italienne entre le XIII^e et le XV^e siècle et même après. Il s'agit essentiellement de fresques dans des palais ou des chapelles même si quelques décors sculptés sont également connus. Dans un contexte communal, le Zodiaque semble avoir été utilisé au sein d'une imagerie prônant un idéal de gouvernement, ce que d'autres occurrences antérieures avaient annoncé notamment sur des décors de pavement[736]. Comme l'indique Jean-Patrice Boudet, le XIV^e siècle inaugure « l'âge d'or[737] » de l'astrologie et celle-ci va atteindre selon Philippe Morel « une forme de paroxysme au XV^e siècle, dans les grandes cités et les cours d'Italie septentrionale » en tant que « point de rencontre d'une culture universitaire

[733] Les cycles peints sur l'intrados des arcs triomphaux illustrant les Occupations des Mois parfois associés aux signes du Zodiaque sont néanmoins plus fréquents dans un large quart nord-ouest de la France.
[734] Schwäbisch-Gmünd, église Heiligkreuz, voussure du portail, XIV^e siècle. Cf. C. HOURIHANE, *Time in the medieval world...*, 2007, p. 52.
[735] Florence, San Lorenzo, ancienne sacristie, voûte peinte (vers 1422) et Santa Croce, Chapelle des Pazzi, voûte peinte (XV^e siècle). Voir notamment F. CARGANI, « La cappella Pazzi a Santa Croce », in M. BELLINI, *Capelle del rinascimento a Firenze*, Florence, Becocci, 1998, p. 37-46.
[736] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 2 et voir *infra*, chap. 7, II.
[737] Cf. J.-P. BOUDET, *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle), op. cit.*, p. 283.

particulièrement sophistiquée et d'un système politique plus sensible au destin individuel[738] ». L'une des chapelles du Temple Malatesta de Rimini (vers 1450)[739] ainsi que le Tempietto de Bomarzo (vers 1556)[740] furent ornés des signes zodiacaux sculptés. La Salla di Giustizia d'Angera[741] ainsi que celle perdue du Palazzo della Ragione de Padoue[742] furent peintes des signes du Zodiaque au XIV^e^ siècle. Dans leur sillage, d'autres décors similaires dans des salles d'apparat furent réalisées à Sienne[743], à Bologne[744], à Bracciano[745], à Pitigliano[746], ou bien encore à Mantoue[747]. Deux autres décors se différencient de ces salles par leur lieu d'accueil. Il s'agit d'une part du décor réalisé pour le pape Giovanni del Monte dans le nymphée de la Villa Giulia de Rome[748] renouant directement avec l'imagerie impériale antique, et d'autre part des sculptures ornant le théâtre anatomique de l'université de Bologne afin de célébrer les sciences[749]. On peut ainsi remarquer que le Zodiaque perdure essentiellement en Italie du nord où il avait déjà connu un certain succès associé aux Occupations des Mois[750]. En sus, les mappemondes et voûtes célestes peintes au XVI^e^ confirment la persistance du Zodiaque dans les décors palatiaux italiens[751] comme par exemple au palais Farnèse de Caprarola et aux Palais du Vatican dans la *sala* Bologna[752].

En Angleterre, le succès du Zodiaque comme thème autonome vis-à-vis des Occupations des Mois va perdurer. La voûte du porche du Merton College d'Oxford construit

---

738 P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance, op. cit.*, p. 98.
739 Rimini, Tempio Malatestiano, Capella dello Zodiaco, vers 1450, plaques sculptées avec les signes du Zodiaque.
740 Bomarzo, Parco dei Monstri, Tempietto, vers 1566, éléments sculptés, signes du Zodiaque, aujourd'hui disparus mais connus grâce à un dessin de Giovanni Guerra. Voir H. BREDEKAMP, W. JANZER, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Furst als Kunstler und Anarchist*, Worms, 1985.
741 Angera, Varese Rocca Borromeo, Zodiaque peint à fresque, sala di Giustizia.
742 Padoue, Palazzo della Ragione, vers 1312, fresques, Giotto. Voir C. BELLINATI, « Il calendario liturgico negli affreschi del Palazzo della Ragione », in *Padova e il suo territorio*, vol. 21, 122, 2006, p. 12-14.
743 Sienne, Palazzo Pubblico, salle de la Paix, fresques, première moitié du XIV^e^ siècle.
744 Bologne, Palazzo Poggi, Sala dello Zodiaco, 1551, fresques, signes du Zodiaque, Saisons.
745 Bracciano, Castello Odescalchi, Camera Papalina, 1559-1560, fresques, plafond, signes du Zodiaque.
746 Pitigliano, Palazzo Orsini, salle du Zodiaque ou salle d'Armes, fresques, XV^e^ siècle.
747 Mantoue, palazzo del Te, salle ou chambre des Vents ou du Zodiaque, fresques, vers 1526 ; Mantoue, Palazzo d'Arco, palais ducal, salle verte ou salle du Zodiaque, début du XVI^e^ siècle, fresques.
748 Rome, Villa Giulia, grottino ou logetta du nymphée, XV^e^ siècle.
749 Bologne, Archiginnasio, théâtre anatomique, 1645, Antonio Levanti, décor sculpté.
750 On peut également signaler la « camera di Griselda » dans le château de Roccabianca, dont la voûte fut peinte à la fin du XV^e^ siècle, cf. K. LIPPINCOTT, « The astrological vault of the Camera di Griselda from Roccabianca », in *Journal of the Warburg and Courtault Institutes*, 48, 1985, p. 42-69 ; D. ROMAGNOLI, « La storia di Griselda nella "camera picta" di Roccabianca: un'altro autunno del medioevo? », in A. C. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo. Immagine e racconto*, 3, Milan, Electa, 2003, p. 496-506.
751 À propos du rôle de l'iconographie astrologique dans les palais au XV^e^ et au XVI^e^ siècle et pour d'autres exemples, voir notamment S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art, op. cit.*, en particulier chap. 9, « Veritas Filia Temporis : time in cinquecento propaganda ».
752 Cf. C. PAOLO, M. FIORAVENTI, « La volta celeste della sala del Mappamondo nel Palazzo Farnese di Caprarola », in *Biblioteca e società*, vol. 27, 1/2, 2008, p. 5-19. Pour ce type de décor à cette période, voir M. ROSEN, *The Mapping of Power in Renaissance Italy : painted cartographic cycles in social and intellectual context*, Cambridge University Press, 2015.

par Warden Fitzjames[753] fut ainsi ornée des signes du Zodiaque vers 1500 tout comme la tour dite de Tous les Saints à Hastings[754]. Dans ces deux lieux, les signes du Zodiaque sont arborés par des clefs de voûte sculptées tissant les lignes de la voûte céleste[755].

Dans la sphère byzantine, puis post-byzantine, le Zodiaque fut fréquemment figuré à partir du XIV^e siècle. Ces décors peints figurant le cercle du Zodiaque font référence à la Création et à l'Apocalypse. Dans l'ensemble, ils suivent une même trame, celle des Psaumes 148 et 150 mis en images par une composition ordonnée répétée dans des édifices situés aujourd'hui en Grèce, en Macédoine, en Roumanie ou bien encore en Géorgie[756].

II. D. Les cycles avec les Occupations des mois seules

On dénombre quatre-vingt-dix-neuf occurrences des Occupations des Mois figurées sans le Zodiaque dans la décoration monumentale ecclésiale entre le XI^e et le XIII^e siècle [Voir Annexe 1 – Tableau 36 ; Tableau 37]. Une seule occurrence subsiste pour le XI^e siècle – Saint-Mexme de Chinon – et son caractère lacunaire autant qu'hypothétique la rend difficile à situer par rapport aux occurrences postérieures.

	XI^e siècle	XII^e siècle	XIII^e siècle	Soit
Décor de pavement	0	6	2	**8,08%**
Peinture murale	0	23	27	**50,51%**
Sculpture	1	19	19	**39,39%**
Vitrail	0	0	2	**2,02%**

Tableau 5 : Évolution et répartition des types de médiums utilisés pour les occurrences des Occupations des mois (sans les signes du Zodiaque) entre le XI^e et le XIII^e siècle.

Les Occupations des Mois figurées sans leur pendant zodiacal ont davantage pris place dans des peintures murales soit 50,51 % des cycles en question. Le tableau ci-dessus montre la

[753] Oxforf, Merton College, Fitzjames Gateway, porche construit en 1497 par Warden Fitzjames, clefs de voûte sculptées. Cf. C. BOUTELL, « Symbols of the Seasons and Months Represented in Early Art », in *The Art Journal*, Vol. 3, 1877, p. 233-236.

[754] Hastings, Tower of All Saints, clefs de voûte sculptées, XV^e siècle. Cf. C. J. P. CAVE, *Roof bosses in medieval churches, an aspect of gothic sculpture*, Cambridge, University Press, 1948, p. 75.

[755] À Florence, le plafond du *studietto* de Pierre de Médicis fut décoré par Lucca della Robbia de médaillons circulaires en faïence figurant les Occupations des Mois et l'indication du signe zodiacal correspondant sur leur pourtour. Datant d'environ 1450-1456, ces médaillons ont pu inspirer les clés de voûte anglaises.

[756] Si les exemples connus en Grèce pourraient avoir eu des prémices aux XII^e-XIII^e siècles, la majorité des cycles connus ont été réalisés entre le XIV^e et le XVII^e siècle. On citera parmi cet ensemble relativement conséquent les décors de l'église Hagios Ioannis Prodromos à Platsa, du monastère d'Oitilo (Grèce), celui du monastère de Probota à Humor (Roumanie) ou bien encore celui de l'église Saint-Michel-Archange à Lesnovo (Macédoine). Voir notamment I. JEVTIĆ, « Le nouvel ordre du monde ou l'image du cosmos à Lesnovo », in A. CUTLER, A. PAPACONSTANTINOU (éd.), *The Material and the ideal : essays in Medieval Art and Archaeology in honour of f Jean-Michel Spieser*, Leiden ; Boston, Brill, 2007, p. 129-148 ; C. POPA, « L'iconographie de la peinture de l'exonarthex des églises brancovanes », in *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, tome XLV, 2008, p. 77.

répartition par médium et par siècle des figurations des Occupations des Mois sans les signes zodiacaux.

II. D. 1. Le décor problématique de Saint-Mexme de Chinon

Contrairement au Zodiaque, les Occupations des Mois ne semblent avoir été figurées en dehors des manuscrits qu'à partir du XII^e^ siècle. La seule occurrence connue et hypothétique de figuration des Occupations des Mois non associées au Zodiaque avant le XII^e^ siècle est celle de la façade de Saint-Mexme de Chinon, aujourd'hui très altérée et sujette à polémique[757]. Les reliefs sculptés qui couvrent la façade occidentale à la manière d'une marqueterie lapidaire pourraient être datés de la seconde moitié du XI^e^ siècle. Au sommet du pignon, surmontant toute une série de dalles sculptées lacunaires, une ligne de médaillons circulaires est encore visible. E. Lorans qui a dirigé les fouilles de l'édifice afin d'en renouveler la connaissance, précise dans l'article co-écrit avec C. Andrault-Schmitt que ces « dalles sculptées » sont « énigmatiques dans leur état actuel » et qu' « aucune proposition d'interprétation et restitution ne peut être acceptée »[758]. Le volume publié en 2006 pour synthétiser les fouilles et conclusions résultant de plusieurs années de travaux reste assez flou sur la datation de cette « seconde façade » telle qu'elle est désignée à de nombreuses reprises dans l'ouvrage en regard d'une première façade qui semble avoir focalisé l'attention des chercheurs en raison de la présence de la dalle de la Crucifixion[759]. Même si cette seconde façade semble correspondre avec la seconde phase située au milieu du XI^e^ siècle présentée par C. Andrault-Schmitt[760], rien n'est affirmé clairement et les conclusions quant à la chronologie du décor et son contenu sont données à demi-mot[761].

---

[757] À propos de ces reliefs sculptés voir notamment R. HAMANN-MCLEAN, « Les origines des portails et façades sculptés gothiques », in *CCM*, II, 1959, p. 157-175 ; C. LELONG, « L'église Saint-Mexme de Chinon », in *Bulletin archéologique du CTHS*, 1-2, 1965-1966, Paris, 1968, p. 109-133 ; C. ANDRAULT-SCHMITT, E. LORANS, « Le massif occidental de la collégiale Saint-Mexme de Chinon », in C. SAPIN (éd.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, actes du colloque international du CNRS [Auxerre, 17-20 juin 1999], Paris, 2002, p. 251-259 ; E. LORANS (dir.), *Saint-Mexme de Chinon (V^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, éd. du CTHS, 2006.

[758] C. ANDRAULT-SCHMITT, E. LORANS, « Le massif occidental de la collégiale Saint-Mexme de Chinon », art. cit., p. 256, n. 13.

[759] E. LORANS (dir.), *Saint-Mexme de Chinon, V^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 96 en part.

[760] Cf. C. ANDRAULT-SCHMITT, « La collégiale Saint-Mexme : architecture et décor », in E. LORANS (dir.), *Saint-Mexme de Chinon. V^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 24 : « Phase 2 : le massif occidental (milieu du XI^e^ siècle) ».

[761] L'ouvrage reste bien sûr de très grande qualité et riche de renseignements sur l'évolution de cet édifice. Il reste que l'on peut être déçu par les conclusions données quant au décor de la façade occidentale, tant pour son évolution que pour son iconographie. Certes, l'état lacunaire ne permet pas de statuer avec sûreté de cette dernière. C. Andrault-Schmitt emploie dans la première partie de cet ouvrage des expressions parfois vagues avec un style télégraphique qui tient davantage du rapport de fouilles que de la synthèse. Les deux phases de réalisation de la façade du point de vue architectural et du point de vue du décor sont difficilement discernables et il semble qu'il faille lire entre les lignes pour retrouver la succession entre la « première façade-écran » et la « seconde ». L'auteur parle de « massif occidental » datant du milieu du XI^e^ siècle qui « se place dans une certaine continuité […], la façade ajoutée possède une conception ornementale proche de celle de la première façade (appareil décoratif et

L'iconographie des médaillons circulaires qui nous intéressent de même que celles des panneaux environnant fut interrogée à maintes reprises dans l'historiographie. À la suite de Félix-François Leroyer de la Sauvagère (1707-1782), Gustave de Cougny (1815-1895) – alors directeur de la direction de la Société Française d'archéologie – témoigna un certain intérêt pour le décor de la façade de Saint-Mexme. Il fit part de ses remarques dans une lettre adressée à Arcisse de Caumont[762] et relaie ce que La Sauvagère avait vu en 1753 avant les outrages de la Révolution[763]. Comme c'est souvent le cas entre les XVII^e^ et XIX^e^ siècles, G. de Cougny passe de l'expression « douze mois de l'année » à celle de « douze signes du Zodiaque » comme s'il s'agissait de la même chose[764]. Relevant l'association de ces figures avec les douze apôtres qu'il identifie en-dessous, G. de Cougny reste perplexe. P. Mane ainsi que M. Jullian ont indexé Chinon parmi les occurrences des Occupations des Mois du fait du détail lacunaire d'une gerbe de blé dans le septième médaillon[765]. Mis habituellement en relation avec le mois de Juillet, cette gerbe pourrait tout autant être celle tenue bien souvent par le signe de la Vierge[766]. Ainsi, l'état lacunaire du cycle de médaillon ainsi que l'amalgame de G. de Cougny entre Occupations des Mois et signes du Zodiaque ne permettent pas de trancher même si l'historiographie a retenu les premiers et non pas les seconds.

D'autre part, ces panneaux qui figuraient soit les Occupations des Mois soit les signes zodiacaux dans des médaillons circulaires sont similaires par le module ainsi utilisé et répété pour former un décor aux métopes sculptées en bas-relief avec plusieurs signes du Zodiaque ornant la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire ou bien encore la tour funéraire de Saint-Restitut. De fait, si la présence des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale est attestée dès le XI^e^ dans plusieurs cas, il n'en va pas de même pour les Occupations des Mois

dalles sculptées formant une mosaïque). Mais il constitue par rapport à la nef une véritable évolution […]. » (*Ibid*., p. 24.) On se perd ainsi entre les deux façades dont il aurait fallu donner pour chacune une restitution, chose qui n'est pas faite pour la seconde, ce qui ne permet pas de les confronter et de repérer les changements. L'absence d'un tel document achève de perdre le lecteur entre ces première et seconde façades. De plus, l'emploi de l'expression « décor sculptés roman » pour caractériser ces décors semble discutable et nébuleux (*Ibid.*, p. 89).

[762] G. DE COUGNY, « Lettre M. de Caumont sur une excursion en Touraine – Chinon », in *BM*, 35, 1869, p. 606-649.

[763] F.-F. LE ROYER DE LA SAUVAGÈRE, « Observations historiques sur Saint-Maime de Chinon et son ancienne église », in *Journal de Verdun*, septembre 1753, p. 207-215.

[764] G. DE COUGNY, « Lettre M. de Caumont sur une excursion en Touraine – Chinon », art. cit., p. 635.

[765] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, catalogue, vol. II, p. 1111-112. P. Mane a indiqué une datation au début du XII^e^ siècle (cat. n°18) tandis que M. Jullian a indiqué « quatrième quart du XI^e^ siècle ».

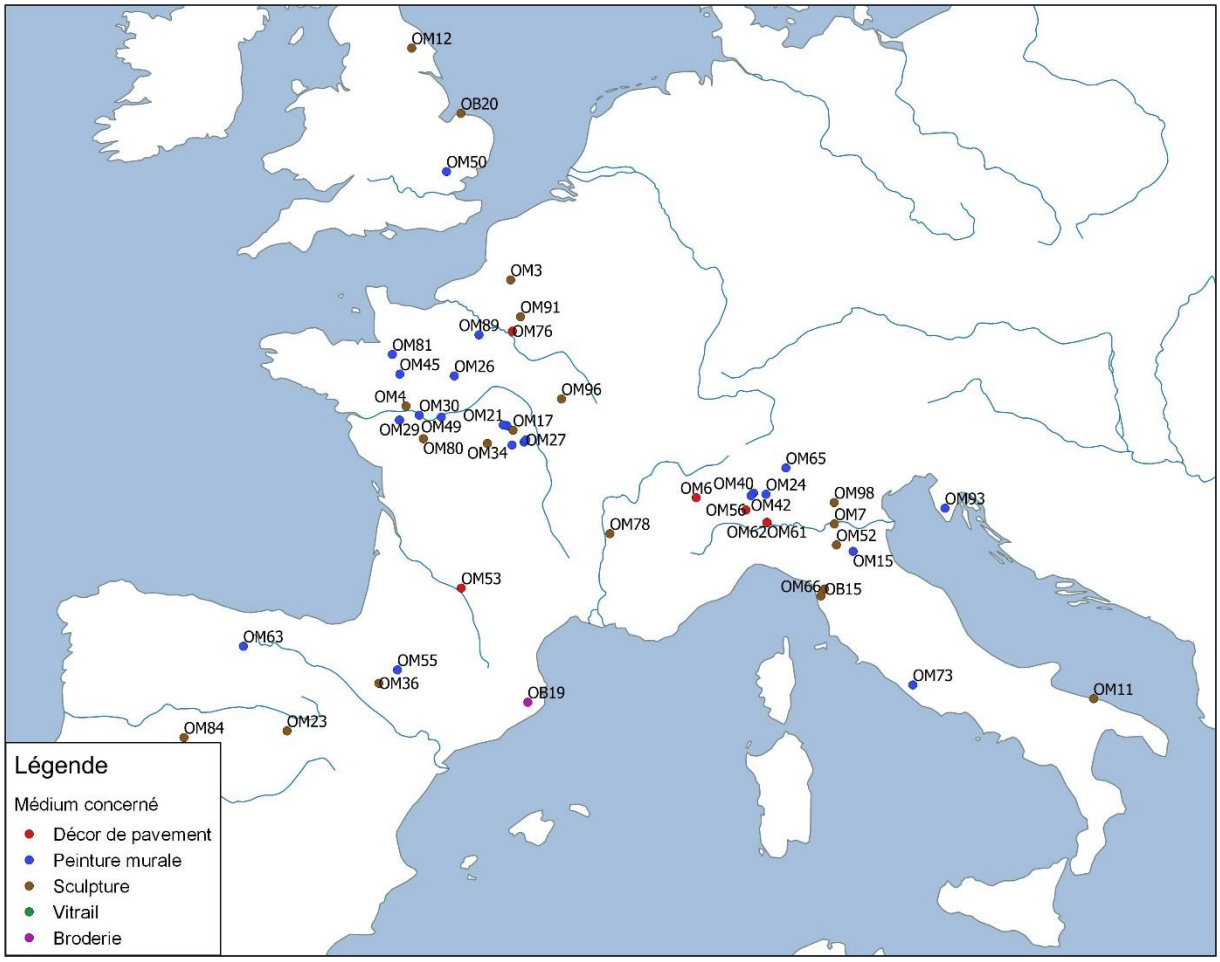
[766] Si on suit le postulat selon lequel le septième médaillon pourrait être celui de la Vierge, le premier médaillon du cycle serait celui des Poissons qui correspond soit à Février soit à Mars suivant les cas. Ajoutons au passage que le cycle des Occupations des Mois ornant l'ancien portail de Saint-Ursin de Bourges et datant du début du XII^e^ siècle commence par Février.

dont nous ne conservons pas d'autre occurrence antérieure au XII[e] siècle. En somme, le cas de Chinon reste donc problématique mais ne peut être écarté[767].

En sus de cet exemple problématique, il faut évoquer les panneaux quadrangulaires et médaillons circulaires aujourd'hui insérés dans la voûte de l'église Notre-Dame-de-Nazareth de Valréas, proche de la tour de Saint-Restitut. Ces panneaux figurent les Occupations des Mois, voire éventuellement les signes du Zodiaque. Déplacés à la fin XII[e] siècle, ils auraient pu faire partie du décor initial de l'édifice dont les bases dateraient du XI[e] siècle.

II. D. 2. Essor du thème iconographique des Occupations des Mois sans les signes du Zodiaque : le XII[e] siècle

Le thème iconographique des Occupations des Mois a déjà été bien étudié dans des études que nous avons déjà citées à plusieurs reprises. Il ne s'agit pas de revoir les conclusions de P. Mane, M. Castiñeiras, M. Jullian et d'autres mais bien de situer les signes du Zodiaque



Carte 5 : Répartition géographique des Occupations des Mois (non accompagnées des signes du Zodiaque) figurées dans la décoration ecclésiale au XII[e] siècle.

[767] Tout en évoquant l'équivocité d'une identification des Occupations des Mois ou des signes du Zodiaque, nous nous en tiendrons à l'identification la plus couramment admise, à savoir la première.

par rapport à ce thème complémentaire tout en apportant quelques exemples supplémentaires, découverts depuis la publication de ces études ou hors des bornes géographiques étudiées jusqu'alors. De plus, notre approche est différente, puisqu'il s'agit d'appréhender les figurations des Occupations des Mois en deux temps, en étudiant d'abord celles séparées du Zodiaque, puis celles qui sont associées à celui-ci ensuite afin d'envisager des dynamiques dans l'espace et dans la chronologie observée.

Au XII^e^ siècle, quatre grands groupes se détachent [Carte 5]. L'un concerne la vallée de la Loire, d'Angers à Bourges. Cet ensemble est essentiellement composé de peintures murales – au nombre de treize – même si quelques décors sculptés sont également conservés à Angers, Saint-Jouin-de-Marnes, Bourges et Déols. Un second groupe se dessine autour de l'Île-de-France et en direction de la Bourgogne avec trois cycles sculptés et un cycle mosaïqué. Un troisième groupe est focalisé sur le nord de l'Italie avec quatre décors de pavement, six décors sculptés et cinq décors peints. Enfin, un quatrième groupe concerne la péninsule ibérique avec trois occurrences sculptées et deux occurrences peintes. En sus de ces groupes, quelques occurrences surviennent en périphérie de ces derniers, voire en lien avec d'autres groupes d'occurrences dont celles qui associent les scènes des Mois aux signes zodiacaux.

Le premier groupe est formé de deux foyers de peintures murales parsemant les contours de la Loire et même dispersés au nord de celle-ci jusqu'à la Seine. Parmi ces décors peints, un premier foyer concerne le Berry, avec les cycles d'Allouis, Brinay, Vallenay, Chalivoy-Milon et Charly[768] présentant une certaine homogénéité qui perdure au XIII^e^ siècle avec les décors peints de Budelière, Clairavaux, La-Haye-Descartes, Le Bridoré, Lourouer-Saint-Laurent, Pouligny-Saint-Martin, Saint-Etienne-de-Fursac et de Sainte-Feyre[769]. Ces décors peints dialoguent avec ceux qui sont situés plus au nord, en particulier autour du bras ouest de la Loire[770], dans un second foyer allant de l'Anjou au Maine, ceci aussi bien au XII^e^ siècle – avec les cycles de Champrond, Chemillé, Chênehutte-Trêves-Cunault, Laval, Lignières-de-Touraine, Saint-Mars-sur-la-Futaie et de Saussay[771] – qu'au XIII^e^ siècle avec les cycles de Pritz,

[768] Allouis, Saint-Germain, milieu du XII^e^ siècle ; Brinay, Saint-Aignan, milieu du XII^e^ siècle ; Vallenay, Saint-Martin, fin XII^e^ siècle ; Chalivoy-Milon, Saint-Martin, 2^e^ quart du XII^e^ siècle ; Charly, Notre-Dame, milieu du XII^e^ siècle.

[769] Budelière, Saint-Martial-du-Châtelet, 2^e^ moitié du XIII^e^ siècle ; Clairavaux, église de l'Assomption-de-la-Vierge, 1^ère^ moitié du XIII^e^ siècle ; La-Haye-Descartes, Notre-Dame, milieu du XIII^e^ siècle ; Le Bridoré, Saint-Martin-d'Oizay, 1^ère^ moitié du XIII^e^ siècle ; Lourouer-Saint-Laurent, église Saint-Laurent, XIII^e^ siècle ; Pouligny-Saint-Martin, église Saint-Martin, fin du XIII^e^ siècle ; Saint-Etienne-de-Fursac, église Saint-Pierre-de-Paulhac, fin du XIII^e^-début XIV^e^ siècle ; Sainte-Feyre, Sainte-Feyre, fin du XIII^e^ siècle.

[770] À propos des peintures murales dans cette zone, voir C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1999.

[771] Champrond, Saint-Martin, fin XII^e^-début XIII^e^ siècle ; Chemillé, Saint-Pierre, avant 1170 et Notre-Dame, vers 1170-1180 ; Chênehutte-Trêves-Cunault, église Saint-Macé-et-Dismas vers 1125 ; Laval, église Saint-Martin, fin

Saint-Pierre-le-Potier, Bourgneuf-en-Fromentières, Saint-Christophe-sur-le-Nais, Sallertaine, Vieux-Pouzauges et même Yainville[772]. Cet ensemble couvre ainsi les XII^e^ et XIII^e^ siècles tel une tradition continue dans laquelle les cycles des Occupations des Mois sont en majorité peints sur l'intrados d'un arc triomphal ou d'un arc doubleau de l'abside, tandis que certains sont déployés sur les parois de la nef. Ces intrados peints reprennent le principe des arcs peints à la fin du XI^e^ siècle à Poitiers et Saint-Savin-sur-Gartempe avec les signes du Zodiaque à la différence que les Occupations des Mois ont supplanté les premiers et que les thèmes iconographiques associés ont évolué[773]. Deux cités pourraient être des points d'ancrage du thème par la présence de plusieurs cycles. Il s'agit de Laval et Chemillé. Dans le premier cas, deux occurrences sont connues à l'église Notre-Dame de Pritz près de Laval avec un premier cycle datant du XII^e^ siècle associé à un cycle des signes du Zodiaque, puis un second cycle des Occupations des Mois a recouvert le premier au XIII^e^ siècle. L'église Saint-Martin de Laval conserve un cycle des scènes mensuelles peint autour de 1200, tandis que l'église Saint-Martin de Saint-Pierre-le-Potier, en bordure de Laval, fut elle-aussi décorée autour de 1200 d'un arc peint du même thème. On peut ajouter le décor très lacunaire de Bourgneuf-en-Fromentières datant de la première moitié du XIII^e^ siècle pour ses similitudes avec le décor de Saint-Pierre-le-Potier situé à proximité[774]. Dans le cas de Chemillé, deux cycles des Occupations des Mois datant des alentours de 1170 sont répertoriés, l'un pour l'ancien décor de l'église Saint-Pierre et le second à l'église Notre-Dame. D'autre part, certains cycles présentent des similitudes qui rendent compte de nuances au sein de ce réseau de décors peints. Par exemple, les arcs peints d'Allouis et Brinay sont précédés ou cernés d'un mur diaphragme sur lequel se développe un cycle iconographique autour de la vie du Christ. À Charly[775], Lignières-de-Touraine et Chalivoy-Milon, les arcs sont insérés dans un décor déployé dans la travée du chœur et l'abside ayant pour thème principal l'Apocalypse. Dans ces trois édifices, les Occupations des Mois

XII^e^-début XIII^e^ siècle ; Lignières-de-Touraine, église Saint-Martin, milieu du XII^e^ siècle ; Saint-Mars-sur-la-Futaie, Notre-Dame, XII^e^ siècle ; Saussay (Montfort-le-Gesnois), Notre-Dame, vers 1150-1170.

[772] Pritz, Notre-Dame, arc triomphal, cycle peint dans le 1^er^ quart du XIII^e^ siècle par-dessus un autre cycle des Occupations des Mois datant du XII^e^ siècle ; Saint-Pierre-le-Potier, Saint-Pierre, vers 1200 ; Bourgneuf-en-Fromentières, Saint-Jacques, 1^ère^ moitié du XIII^e^ siècle ; Saint-Christophe-sur-le-Nais, Saint-Christophe, 2^ème^ moitié du XIII^e^ siècle ; Sallertaine, Saint-Martin, 1^er^ quart du XIII^e^ siècle ; Vieux-Pouzauges, Notre-Dame de l'Assomption, vers 1210-1225 ; Yainville, Saint-André, XIII^e^ siècle.

[773] Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et Saint-Savin-sur-Gartempe, fin XI^e^ siècle. La thématique générale des scènes qui sont associées au cycle des signes du Zodiaque est l'Apocalypse dans ces deux édifices. Si on retrouve le thème de l'Apocalypse dans les décors peints au sein desquels les cycles des Occupations des Mois sont associés, la dimension apocalyptique est traitée différemment d'un point de vue théologique et la temporalité mise en scène est nuancée. Nous aurons l'occasion d'approfondir ces questions dans la partie 2 et la partie 3.

[774] Les Occupations des Mois sont disposées en registres superposés de forme rectangulaire et sont réunies par deux – à Bourgneuf-en-Fromentières – et par trois à Saint-Pierre-le-Potier.

[775] Les peintures murales de l'ancienne église Saint-Symphorien de Charly ont été fortement restaurées au XIX^e^ siècle.

introduisent une *Maiestas Domini* trônant dans l'abside comme c'est le cas dans d'autres édifices.

Quatre décors sculptés au XII^e^ siècle sont circonscrits par ce large ensemble de décors peints[776]. Il s'agit des portails d'Angers et Saint-Jouin-de-Marnes d'une part, et de ceux de Déols et Bourges d'autre part. Si le portail de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes[777] est à situer en regard des portails sculptés du Poitou à l'Aquitaine et en particulier en Saintonge[778], le portail du cloître de l'ancienne abbaye Saint-Aubin d'Angers est original par son emplacement[779]. Cependant, il appartient à la même tradition que celle qui a notamment été amorcée par le portail de Saint-Jouin-de-Marnes[780] par le positionnement des mois claveau par claveau. L'un des portails de l'église abbatiale Notre-Dame de Déols fut quant à lui détruit au XIX^e^ siècle, ce qui entrave son étude[781]. Sculpté au milieu du XII^e^ siècle, il associait de manière originale les Occupations des Mois aux Arts Libéraux sur ses voussures. Les Arts Libéraux qui remplacent ici les Vices et Vertus ou bien encore les Vierges Sages et Folles – thèmes habituellement sculptés sur les portails de l'ouest – ne sont en effet associés au thème des Occupations des Mois sur les façades sculptées du XII^e^ siècle qu'à Chartres[782] alors qu'ils sont plus courants sur les décors de pavements au même moment. Quatrième et dernier cycle des Occupations des Mois sculpté dans la vallée de la Loire au XII^e^ siècle, l'ancien portail de Saint-Ursin de Bourges est une fois de plus particulier. En effet, les Occupations des Mois prennent place dans le registre inférieur du tympan et sont placés sous une arcature, le tout sculpté en bas-relief. Réalisé vers 1125 selon Nathalie Le Luel, ce tympan mêle fables, scènes de chasse et Occupations des Mois[783]. Le recours aux arcatures pour organiser la composition évoque les cycles des Occupations des Mois des décors de pavement et façades sculptées d'Italie septentrionale.

---

[776] D'ailleurs, il n'y a pas d'autre cycle sculpté ni au XII^e^ siècle ni au siècle suivant dans ces zones ni avec les Occupations des Mois seules ni en association avec les signes du Zodiaque, les régions concernées étant situées davantage à l'ouestt. Les autres cycles sculptés sont situés en périphérie des cycles peints à partir de Limoges et d'Argenton-Château.

[777] Saint-Jouin-de-Marnes, église abbatiale Saint-Jouin, façade occidentale, portail central, vers 1125.

[778] Ces portails, tels que celui de Saint-Pierre d'Aulnay, associent les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque sur leurs voussures au XII^e^ siècle. Cf. *infra*, dans ce chapitre, II. E. 1. a. ; chap. 6, II. B. ; chap. 10, II. A.

[779] Angers, ancienne abbaye Saint-Aubin, cloître, galerie est, portail ouvrant sur la salle du chapitre, vers 1130-1150, aujourd'hui porche de la préfecture.

[780] A. TCHERIKOVER, « La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes », in *CCM*, n°112, 1985, p. 361-383.

[781] Portail nord, vers 1140-1160. À propos de cet édifice, voir notamment P. DURET, *La sculpture romane de l'abbaye de Déols*, Issoudun, 1987.

[782] Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, deux cycles associant les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque, sculptés sur les voussures de la baie gauche et sur les colonnettes des ébrasements de la baie droite dont les voussures sont occupées par les Arts Libéraux, vers 1145-1155.

[783] N. LE LUEL, *Le portail Saint-Ursin de Bourges : recherches sur l'iconographie profane en façade des églises romanes*, *op. cit.*

Le second groupe identifiable est composé de trois décors sculptés sur des portails à Senlis, Amiens et Vermenton ainsi que d'un décor de pavement à Saint-Denis. Les panneaux sculptés sur les soubassements du portail de la cathédrale de Senlis précèdent de quelques décennies ceux qui sont sculptés au-devant de la cathédrale de Sens autour de 1200-1210[784]. La voussure des Occupations des Mois du portail de Saint-Marcellin d'Amiens datant de la seconde moitié du XII^e siècle n'est aujourd'hui connue que par des descriptions[785]. Quant au portail de Notre-Dame de Vermenton, il est à situer dans le sillage de Saint-Lazare d'Avallon, dont le portail sculpté peu de temps avant présente les Occupations des Mois sur l'un des versants de son archivolte, tandis que le versant opposé est consacré notamment aux signes du Zodiaque[786]. Les statues-colonnes sur lesquelles retombe l'archivolte soulignent la position intermédiaire de Vermenton entre Bourgogne et Île-de-France. Pour sa part, Saint-Denis conserve les vestiges d'un décor de pavement décorant l'ancienne chapelle Saint-Firmin[787]. Les médaillons circulaires qui composaient ce pavement encadraient ainsi l'autel de cette chapelle tout en faisant écho au cycle sculpté sur l'un des portails[788].

Un troisième groupe ou foyer de concentration de décors monumentaux ecclésiaux avec les Occupations des Mois au XII^e siècle concerne essentiellement le nord de l'Italie. Parmi les décors situés au nord du Pô, plusieurs ne sont pas mentionnés par Perrine Mane[789]. Il s'agit des cycles peints dans les absides des églises ou chapelles-oratoires de Postalesio, Gornate Superiore, Jerago et Carugo, aujourd'hui malheureusement lacunaires[790]. Leur absence dans le catalogue de P. Mane tronque considérablement l'appréhension de la répartition de ce thème. Trois de ces quatre cycles peints partagent certaines caractéristiques, le cycle de la chapelle-oratoire de Carugo étant différent par sa disposition et par son insertion dans un ensemble de peintures murales[791]. Ils sont situés dans le soubassement ou mur hémicycle de l'abside et sont

[784] Senlis, Notre-Dame, soubassement des ébrasements du portail de la Vierge, vers 1170 ; Sens, Saint-Etienne, soubassement du portail central de la façade occidentale, vers 1200-1210.
[785] J. LE SENECAL, « Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge », art. cit. ; P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, n°40.
[786] Avallon, Saint-Lazare, portail central, voussure, vers 1160-1170 (II) ; Vermenton, Notre-Dame, portail, voussure, vers 1170 (OM).
[787] Saint-Denis, chapelle Saint-Firmin (auj. Saint-Michel), mosaïque de pavement, vers 1140-1155.
[788] Saint-Denis, façade occidentale, piédroits du portail sud avec les Occupations des Mois, piédroits du portail nord avec les signes du Zodiaque, vers 1140.
[789] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983.
[790] Postalesio, San Colombano, début du XII^e siècle ; Gornate Superiore, San Michele, XII^e siècle ; Jerago, chapelle-oratoire, San Giacomo, XII^e siècle ; Carugo, chapelle-oratoire San Martino, dernier quart du XII^e siècle. Au sujet de ces décors peints et de leurs similitudes, voir notamment M. A. FORMENTI, *I velari dipinti in Lombardia (VIII-XIII). Catalogo e indagine contestuale nelle Province di Bergamo, Brescia, Sondrio*, thèse, université de Milan, 2010 ; *Id.*, « I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », in *Porticum, Revista d'Estudis Medievals*, n° 4, 2012, p. 9-28.
[791] Sa disposition est néanmoins similaire. En effet, le cycle est disposé sur le soubassement du revers ouest de la façade et les extrémités des murs nord et sud.

associés à un fond imitant un voile ou une draperie[792]. Ces cycles peints peuvent être rapprochés d'autres cycles des Occupations des Mois datant du XIII^e siècle témoignant de la persistance de ce type de décor au nord du Pô et à l'est des Alpes. Les décors absidaux de San Remigio de Pallanza et de San Leonardo de Borgomanero réitèrent en effet ce cortège des mois[793]. De plus, un cycle peint avec les Occupations des Mois sur le mur hémicycle d'une abside est connu à Svetvinčenat en Croatie[794]. Ce décor lacunaire est difficile à dater avec précision mais s'apparente par sa disposition aux décors peints précédemment évoqués. Par ailleurs, deux autres cycles des Occupations des Mois aujourd'hui perdus ont été peints dans des édifices de la péninsule italienne au XII^e siècle, l'un sur la voûte de la cathédrale de Bologne et l'autre à Santa Marie del Priorato de Rome[795].

Ensuite, pour ce qui est des décors de pavements de ce troisième foyer, quatre cycles des Occupations des Mois sont localisés autour du bras ouest du Pô et jusqu'au pied des Alpes. Pavie conserve les vestiges de deux pavements comportant ce thème et un autre est connu à Novara[796]. Ces décors se développent ainsi dans une aire géographique commune aux décors de pavement incluant à la fois les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois au XII^e siècle[797]. A ces trois décors s'ajoute celui d'Aoste, situé à l'écart. Ces décors de pavement montrent une certaine prédilection pour les arcatures, cercles concentriques et médaillons circulaires, prédilection partagée avec les autres pavements du corpus italien[798].

Toujours en rapport avec ce troisième ensemble focalisé sur l'Italie septentrionale, cinq occurrences sculptées sont repérables à Pavie – où on trouve aussi deux autres cycles mosaïqués que nous venons d'évoquer –, Vérone, San Benedetto Po, Modène et Pise[799]. Ces ensembles sculptés peuvent être rapprochés de deux occurrences sculptées associant les Occupations des

---

[792] À ce sujet, voir M. A. FORMENTI, *I velari dipinti in Lombardia (VIII-XIII). Catalogo e indagine contestuale nelle Province di Bergamo*, *op. cit.* ; *Id.*, « I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », art. cit.

[793] On peut éventuellement leur adjoindre le décor des absidioles de la chapelle San Vincenzo à San Vincenti (Gaiole in Chianti) en Toscance, datant du XIII^e siècle (OM).

[794] Svetvinčenat (Sanvincento), Croatie (Istrie), San Vincenzo, fin XII^e-XIII^e siècle (?). Voir G. GHIRARDI, *Affreschi Istriani del Medioevo*, Stediv, 1972 ; Z. BISTROVIĆ, I. PERVAN, A. LOVRECIC CARLI, V. BRAJKOVIC, *Tracce colorite degli affreschi istriani, Colorful Trail of istrian Frescoes*, Pola, Regione Istria, 2011.

[795] Bologne, San Pietro, voûte, fresques disparues, XII^e siècle ; Rome, Santa Maria del Priorato sull'Aventino, mur du cloître, fresques disparues, 2^nde moitié du XII^e siècle.

[796] Novara, Santa Maria Assunta, nef, décor de pavement, mosaïque, cycle des Mois disparu, 1^er quart du XII^e siècle ; Pavie, San Michele Maggiore, chœur, décor de pavement, mosaïque, milieu du XII^e siècle ; Pavie, Santa Maria delle Stuoie, nef, décor de pavement conservé au Museo Civico de Pavie, milieu du XII^e siècle.

[797] À savoir les décors de pavement de Plaisance, Bobbio et Reggio Emilia (II), datant du XII^e siècle. *Cf. infra.*

[798] Nous approfondirons ces questions dans le chapitre 5, II.

[799] Pavie, San Michele Maggiore, façade occidentale, frise, panneaux sculptés, 1^ère moitié du XII^e siècle ; Modène, cathédrale Santa Maria Assunta, Porta della Pescheria, piédroits, 1^er quart du XII^e siècle ; Vérone, San Zeno, architrave du *protiro*, vers 1138 ; San Benedetto Po, San Benedetto in Polirone, piédroits de la façade occidentale, conservés au Musée Civico, 2^nde moitié du XII^e siècle ; Pise, baptistère San Giovanni, portail de la façade occidentale faisant face à la cathédrale, piédroits, 2^nde moitié du XII^e siècle.

Mois et les signes du Zodiaque à Parme et à Argenta[800]. Comme nous le verrons plus loin, dans cette région du Pô au XIII^e siècle, les cycles sculptés associant les deux thèmes vont connaître un certain succès. À Vérone, San Benedetto Po et Modène, les Occupations des Mois sont disposées sous des arcatures remplacées par des bordures moulurées à Pise. Enfin, un dernier exemple sculpté au XII^e siècle évoque le thème des Occupations des Mois. Les deux chapiteaux du portail de Saint-Nicolas de Bari sont comme des mentions isolées du thème tissant un lien avec l'eucharistie[801]. On peut également adjoindre à ces cycles liés à la décoration monumentale les fonts baptismaux de Lucques dont la partie supérieure, similaire au couvercle d'un ciboire, figure les Mois et les Apôtres[802].

Le quatrième foyer est plutôt diffus par rapport aux autres ensembles décelables et il est à situer dans l'orbite si l'on peut dire des décors sculptés au sud de la Loire[803] ainsi que des décors peints dans la vallée de ce fleuve ou au nord de l'Italie[804]. Relevant de la sphère ibérique, il compte trois occurrences sculptées à El Frago, Campisábalos et Salamanque[805] ainsi que deux occurrences peintes à Navasa et à Perazancas[806].

En marge de ces ensembles, quelques occurrences isolées sont à noter. Moissac conserve ainsi les vestiges de l'ancien pavement en mosaïque de l'abbatiale Saint-Pierre[807]. Datant du début du XII^e siècle, il est difficile de le situer par rapport à d'autres cycles des Occupations des Mois au vu du peu d'éléments dont nous disposons aujourd'hui. À Saint-Donat-sur-l'Herbasse au sud de Lyon, Martine Jullian a proposé de voir dans l'un des médaillons sculptés dans le cloître la trace d'un cycle des Occupations des Mois[808]. La vallée rhodanienne est parsemée de plusieurs occurrences des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois entre le XI^e et le XIII^e siècle même s'il faut noter que les premiers sont

[800] Parme, Baptistère San Giovanni, bas-reliefs, vers 1196 (II) ; Argenta, San Giorgio, portail, vers 1121-1122 (II).
[801] Bari, San Nicola, chapiteau du portail nord, vers 1123 (?), évocation de deux Occupations des Mois.
[802] Cf. fiche OB(15).
[803] À savoir les portails associant les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois en Saintonge et autour au XII^e siècle. Cf. dans ce chapitre, II. E. 1. ; cf. *infra*, chap. 6, II. B. ; chap. 10, II. A.
[804] Il s'agit de décors peints sur les murs hémicycles d'abside avec les Occupations des Mois, cf. *supra*, p. 187 et suiv.
[805] El Frago, San Nicolas, portail sud, archivolte, vers 1170-1180 ; Campisábalos, San Bartholomeo, frise sur le mur extérieur de la chapelle San Galindo, vers 1182-1200 ; Salamanque, San Martin, ancien portail, archivolte, fin du XII^e siècle.
[806] Perazancas, chapelle San Pelayo, 3^e quart du XII^e siècle (OM) ; Navasa, église de l'Asunción, fin XII^e siècle, cons. Musée de Jaca (OM).
[807] Moissac, Saint-Pierre, ancien décor de pavement, réemploi d'un Mois conservé sous la chaire de l'église, 1^er tiers du XII^e siècle (?). Voir X. BARRAL I ALTET, « La mosaïque de pavement médiéval de l'église de Moissac », in *BSNAF*, 1975, p. 72-73 ; *Id., Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 253-257, voir bibliographie n. 208.
[808] Saint-Donat-sur-l'Herbasse, cloître, médaillon du mois de mars avec inscription, 1^ère moitié du XII^e siècle. Cf. M. JULLIAN, « Un calendrier sculpté dans le cloître de Saint-Donat-sur-l'Herbasse (Drôme) », art. cit.

plus courants[809]. Du fait de la disposition de ce mois dans un médaillon circulaire placé dans un cloître, on peut proposer un rapprochement avec la Bourgogne[810]. Enfin, deux occurrences sont présentes en Angleterre. Les peintures murales de Little Easton ont sans doute été réalisées à la fin du XII^{e}, voire au début du XIII^{e} siècle[811]. L'état lacunaire de ce décor ne permet pas d'affirmer s'il s'agissait d'un cycle ou d'une mention isolée d'une des Occupations des Mois. Quant à l'église de Barton-le-Street située plus au nord, les médaillons portant les Occupations des Mois ont été réemployés lors de la réfection de l'église au XIX^{e} siècle[812]. Leur déplacement et leur état lacunaire rend leur étude difficile même si on peut proposer un rapprochement avec les décors d'York et Alne situés à proximité ainsi qu'avec les décors d'Iffley, Barfreston et Kilpeck[813].

II. D. 3. Continuité du succès des Occupations des Mois au XIII^{e} siècle

Au XIII^{e} siècle, comme on peut le constater sur la carte qui suit, deux grands ensembles se détachent dans la moitié nord – l'un autour de la Loire et l'autre autour et au nord de la Seine –, tandis que trois groupements plus diffus sont identifiables autour des Pyrénées et au sud de ces derniers, dans la plaine du Pô ainsi qu'en Italie centrale [Carte 6]. Quelques occurrences se greffent en périphérie de ces ensembles, du côté de l'Angleterre et de la sphère germanique ou bien encore en Sicile.

Au XIII^{e} siècle, les cycles des Occupations des Mois continuent de se multiplier dans un large quart nord-ouest de la France – hormis la pointe de la Bretagne –, de part et d'autre de la Loire dans le Maine et l'Anjou. Si quelques témoignages sculptés se mêlaient aux témoignages peints dans cette région au XII^{e} siècle, ce n'est plus le cas au XIII^{e} siècle. Les cycles sculptés se propagent quant à eux dans une large Île-de-France et en direction de la vallée mosane[814]. Ces régions septentrionales situées entre Seine et Rhin se différencient ainsi

[809] En sus des cycles du Zodiaque du XI^{e} siècle à Lyon et à Saint-Restitut, deux autres cycles des signes zodiacaux du XII^{e} siècle sont connus à Saint-André de Bourg-Argental et Saint-Maurice de Vienne auxquels on peut ajouter une mention zodiacale isolée à Saint-Romans-sur-Isère. Un cycle des Occupations des Mois éventuellement associées aux signes zodiacaux subsiste également à Valréas.

[810] Les cycles des voussures de La Madeleine de Vézelay et de Saint-Lazare d'Autun sont disposés dans des médaillons circulaires. Ces médaillons circulaires sont répétés dans le décor de la salle capitulaire de Vézelay ainsi que sur certains chapiteaux de la nef.

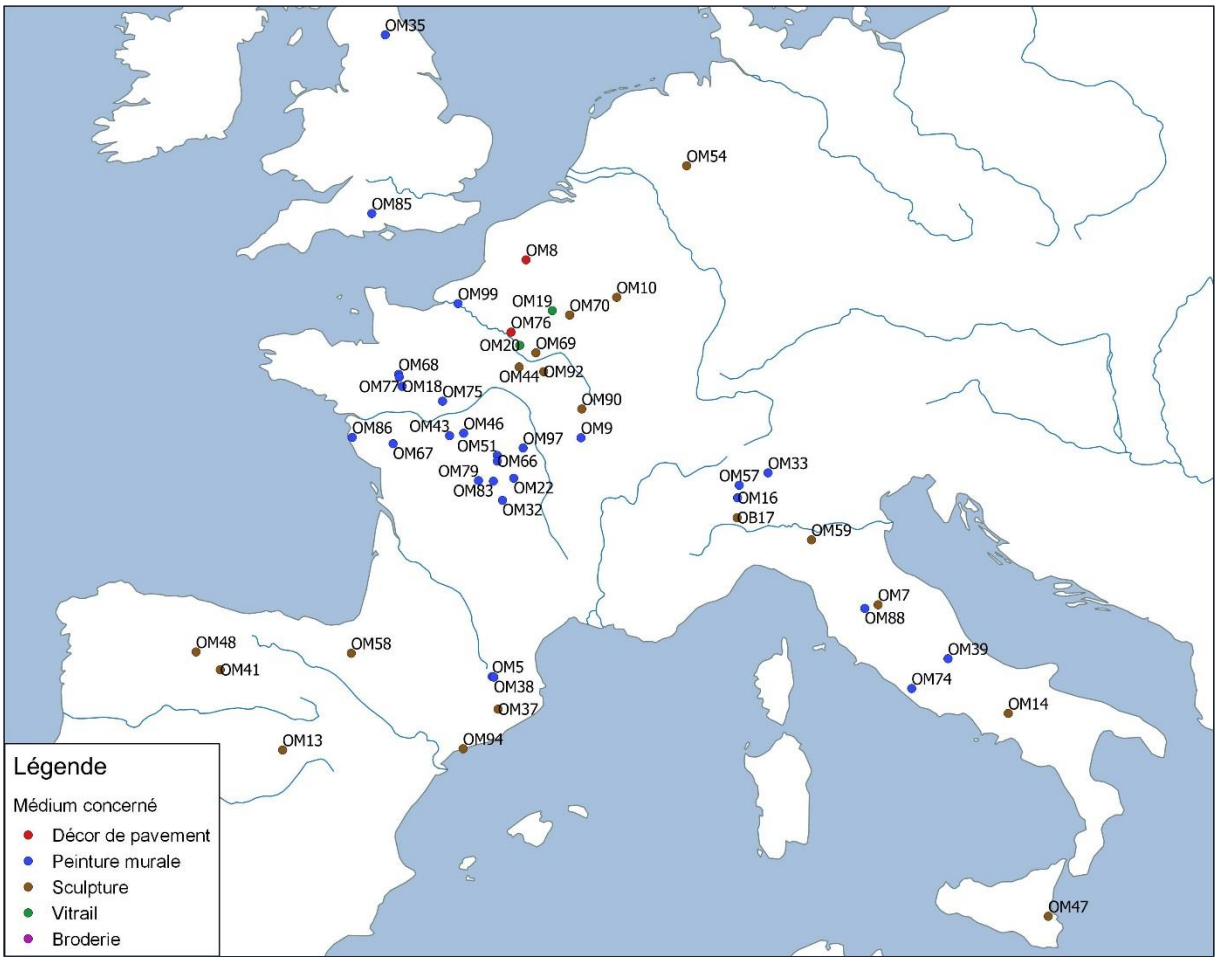
[811] Little Easton, St. Mary the Virgin, mur nord de la nef, fin XII^{e}-début XIII^{e} siècle.

[812] Barton-le-Street, St. Michel and All Angels, vers 1160, médaillons aujourd'hui placés au-dessus du portail.

[813] Des médaillons sur les portails de ces édifices cernent des mentions isolées des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois.

[814] En ce qui concerne la notion d'art mosan, un récent colloque propose de parler d'art entre Seine et Rhin : *L'Art Mosan (1000-1250) : Un art entre Seine et Rhin ? Réflexions, bilans, perspectives*, Colloque international Bruxelles-Liège-Namur, 7, 8 et 9 octobre 2015. Pour l'historiographie autour de cette question, voir S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, thèse, Université de Liège, 2009, [résumé en ligne] http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/

nettement des réalisations autour de la Loire et il en va d'ailleurs de même pour les cycles associant les Occupations des Mois et le Zodiaque.



Carte 6 : Répartition géographique des figurations des Occupations des Mois sans les signes du Zodiaque au XIII^e siècle.

En ce qui concerne les cycles peints du XIII^e siècle, ils se développent dans la lignée de ceux qui ont été peints au XII^e siècle aussi bien par leur localisation dans l'édifice que d'un point de vue géographique, tissant ainsi un maillage de décors peints des Occupations des Mois dans un large sillon autour de la Loire. Seize cycles peints sont ainsi référencés sur la carte même s'il n'y a pas de rupture avec le XII^e siècle et que certains cycles font la transition. Vallenay, Lourouer-Saint-Laurent et le Vieux-Pouzauges[815], datant de la fin du XII^e au milieu du XIII^e siècle, ont comme singularité de présenter les Occupations des Mois sur les murs de la nef dont les décors sont organisés au moyen de frises de médaillons circulaires et de panneaux

[815] Dans les peintures murales de la nef de l'église du Vieux-Pouzauges, on notera que certains signes du Zodiaque semblent évoqués dans la frise médiane alternant des motifs géométriques (frise type grecque) et de petits panneaux quadrangulaires. Le signes des Poissons, reconnaissable à ses deux poissons têtes bêches et liés par une corde est notamment figuré.

quadrangulaires[816]. On retrouve l'emploi de médaillons circulaires à Sallertaine ainsi qu'à Saint-Benoît-de-Quinçay près de Poitiers[817]. Datant de la fin du XIII^e siècle, le cycle peint dans le mur hémicycle de l'abside de l'église Notre-Dame de Vernais est organisé par des arcatures[818]. Ce dispositif visuel est utilisé dans le décor du mur hémicycle de l'abside de Saint-André d'Angoustrine datant du début du XIII^e siècle ainsi que pour d'autres décors peints figurant habituellement les apôtres[819]. Les Occupations des Mois peintes sur des murs hémicycles d'abside sont d'ailleurs plus souvent cernées d'un encadrement quadrangulaire comme à Perazancas et à Navasa[820]. Réalisés entre le milieu du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle, certains cycles témoignent de la persistance du thème des Occupations des Mois dans un foyer qui se décale légèrement vers le sud-ouest en direction de Limoges. En effet, quatre cycles peints sur des intrados d'arcs forment un groupe cohérent dans la Creuse. Les églises de Clairavaux, Pouligny-Saint-Martin, Saint-Etienne-de-Fursac et de Sainte-Feyre sont ornées de cycles compartimentés par des bordures ocrées, jaunes et rouges. Quant au cycle peint dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais, il ouvre le chapitre de la persistance du thème au XIV^e siècle. En Bourgogne, un cycle peint semble quelque peu à l'écart même s'il témoigne sans doute d'une influence venue de l'ouest de la Loire. L'église Saint-André d'Autun conserve en effet sur l'intrados de son arc triomphal un cycle des Occupations des Mois peint à la fin du XIII^e siècle. Chaque mois est cerné d'un cadre hexagonal formé par deux rubans s'entrecroisant, tandis que le fond de chaque scène fait alterner l'ocre rouge et une teinte gris foncé.

Un deuxième grand ensemble se dessine entre Île-de-France et Bourgogne avec sept cycles sculptés, deux décors de pavement et deux vitraux. Les soubassements des ébrasements, les piédroits, mais aussi les voussures sont les supports choisis sur les portails de Sens, Reims, Semur-en-Auxois, Rampillon, Larchant et Avioth pour sculpter les Occupations des Mois[821]. Ces cycles sculptés succèdent notamment aux piédroits du portail de la Vierge de Notre-Dame

[816] Vallenay, Saint-Martin, fin XII^e siècle (le cycle est notifié sur la carte précédente concernant les figurations des Occupations des Mois au XII^e siècle) ; Lourouer-Saint-Laurent, église Saint-Laurent, XIII^e siècle.
[817] Saint-Martin, 1^er quart du XIII^e siècle ; Saint-Benoît, Saint-Benoît-de-Quinçay, fin XII^e-début XIII^e siècle (II ?).
[818] Vernais, Notre-Dame, abside, mur hémicycle, XIII^e siècle.
[819] On retrouve ce dispositif visuel dans des décors peints d'Italie centrale du XIII^e siècle tels que celui des Santi Quattro Coronati de Rome (vers 1240) et celui de Santa Maria ad Cryptas à Fossa, (1263-1283).
[820] Perazancas, chapelle San Pelayo, 3^e quart du XII^e siècle (OM) ; Navasa, église de l'Asunción, fin XII^e siècle, cons. Musée de Jaca (OM). Nous discuterons de cette question des arcades comme encadrement dans les chapitres 3 et 5.
[821] Avioth, Notre-Dame, portail, voussure, fin XIII^e-début XIV^e siècle ; Larchant, Saint-Mathurin, clocher-porche, piédroits, fin du XIII^e siècle ; Rampillon, Saint-Eliphe, portail occidental, soubassement des ébrasements, vers 1240-1250 ; Reims, Notre-Dame, portail central de la façade occidentale, piédroits, vers 1230 ; Reims, Notre-Dame, portail du transept nord, voussure couronnant la rose, vers 1241 ; Semur-en-Auxois, Notre-Dame, portail du transept nord (Porte des Bleds), voussure, vers 1240-1250 ; Sens, Saint-Etienne, façade occidentale, soubassement des ébrasements, vers 1200-1210.

de Paris réalisés autour de 1200 et associant les signes du Zodiaque aux Occupations des Mois. Notre-Dame de Reims est ornée de deux cycles des Occupations des Mois, l'un sur les piédroits de son portail occidental et un second disposé sur une voussure surmontant la rose du transept nord, seule occurrence de ce type connue[822]. L'originalité de la voussure de Notre-Dame de Semur-en-Auxois est de séparer et couronner les Occupations des Mois de dais semi-circulaires bordés d'arcatures trilobées à clés pendantes. Ce principe des dais est repris à la fin du XIII^e^ siècle sur l'une des voussures du portail de Notre-Dame d'Avioth. Dans l'ensemble, les décors sculptés en façade avec les Occupations des Mois sont à confronter avec les autres cycles sculptés les associant aux signes du Zodiaque que nous évoquerons plus loin, le tout dans une même large zone géographique située entre Seine et Rhin. D'ailleurs, on retrouve les Occupations des Mois sculptées dans le narthex de la cathédrale de Münster[823]. Ces scènes habitent en effet la frise de rinceaux sculptée sous les apôtres, saints et autres personnages du décor dominant.

Les vitraux de Braine et Brie-Comte-Robert[824] doivent aussi être mis en perspective avec ceux de Chartres, Paris et Soissons[825]. Il en va de même pour les décors de pavement de l'ancienne abbatiale Saint-Vaast d'Arras et de l'une des chapelles de la basilique Saint-Denis[826]. Dans ce dernier cas, il faut souligner que la réalisation de ce décor autour de 1200 avait été précédée d'un autre décor de pavement avec les Occupations des Mois dans la chapelle Saint-Firmin du même édifice[827]. Dans ces deux pavements, les scènes mensuelles étaient cernées de médaillons circulaires inscrits dans une composition quadrangulaire.

Pour ce qui est de la péninsule italienne, six occurrences peintes et cinq occurrences sculptées sont répertoriées[828]. Leur localisation dans la plaine du Pô et au nord de celle-ci, en Toscane et autour de Rome semble correspondre à une dynamique générale de diffusion de ces thèmes iconographiques à l'intérieur des terres en direction de l'Italie centrale. Trois cycles peints concernent des murs hémicycles d'abside à Pallanza et Borgomanero dans le Piémont

[822] À Reims, on conserve également des chapiteaux de provenance inconnue avec les Occupations des mois qui devaient sans doute orner un cloître (XII^e^ siècle, musée de Reims), ainsi que la trace d'un pavement figurant les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois qui ornait le chœur de Saint-Rémi (1134-1150).
[823] Münster, cathédrale Sankt-Paulus, narthex, frise du mur sud, vers 1235-1240.
[824] Braine, Saint-Yved, auj. Notre-Dame, rose du croisillon sud, 1^ère^ moitié du XIII^e^ siècle ; Brie-Comte-Robert, Saint-Etienne, rose orientale, vers 1225-1235.
[825] Cf. *infra*, dans ce chapitre, II. E.
[826] Arras, ancienne abbaye Saint-Vaast, vestiges des dalles de pavement à incrustation, conservés au musée d'Arras, vers 1200 ; Saint-Denis, ancienne chapelle Sainte-Osmane, décor de pavement en mosaïque détruit, vers 1243.
[827] Saint-Denis, ancienne chapelle Saint-Firmin, décor de pavement lacunaire, vers 1140-1155.
[828] Le chapiteau conservé à Berlin (Staatliche Museum, I. 2926) serait de provenance italienne. Il n'est pas mentionné sur la carte puisque sa provenance exacte nous est inconnue.

mais aussi à San Vincenti (Gaiole in Chianti)[829] en Toscane de même que les cycles peints à Gornate Superiore et Postalesio au XII^e siècle[830]. À l'abbaye Tre Fontane de Rome et à Colico, le cycle des Occupations des Mois a été peint sur les murs intérieurs ou extérieurs du cloître au milieu du XIII^e siècle[831] de même que dans l'ancien décor du cloître de Santa Maria del Priorato de Rome datant du milieu du XII^e siècle. Le décor peint de l'église de Fossa dans lequel les Occupations des Mois sont disposées sous des arcatures peintes, est similaire à celui de l'oratoire de Bominaco qui serait antérieur de quelques années[832]. Pour ce qui est des occurrences sculptées, l'arc soulignant le *protiro* de la cathédrale de Parme[833] est contemporain de l'arc couronnant la baie ouest du portail du transept nord de la cathédrale de Chartres. Il semble en avoir repris la disposition des figures de manière longitudinale tout en étant proche des panneaux sculptés de la cathédrale de Ferrare et en suivant une iconographie proche des bas-reliefs du cycle des mois et des signes zodiacaux du baptistère tout proche réalisés peu de temps avant. Une autre occurrence contemporaine est celle de la voûte du porche de l'église d'Arezzo[834]. Les mois sont divisés en quatre registres répartis de part et d'autre de la voûte ou intrados du porche. Ils témoignent ainsi de la manière dont devaient être disposés les bas-reliefs de la cathédrale de Ferrare présentant les mois et les signes du Zodiaque. Enfin, les trois dernières occurrences italiennes qui nous restent à évoquer ont comme support des chapiteaux de cloître. L'un d'eux est un chapiteau dont la provenance exacte nous est inconnue[835]. À l'abbaye Sainte-Sophie de Bénévent, les Occupations mensuelles sont disposées les unes à la suite des autres sur les faces du tailloir trapézoïdal ou chapiteau supérieur de plusieurs colonnes[836]. Le dernier cas provient de Sicile. Il s'agit en fait d'un chapiteau réemployé à Lentini en guise de fonts baptismaux[837]. Huit mois sont figurés sur son pourtour cerné d'une petite corniche à pans triangulaires.

Dans les Pyrénées, les absides des églises d'Angoustrine et Estavar affichent des décors peints des Occupations des Mois datant du début du XIII^e siècle[838]. Ces deux cycles peuvent

[829] San Vincenti (Gaiole in Chianti), Pieve di San Vincenzo, XIII^e siècle ; Borgomanero, San Leonardo, XIII^e siècle ; Pallanza, San Remigio, fin du XIII^e siècle.
[830] Postalesio, San Colombano, début du XII^e siècle (OM) ; Gornate Superiore, San Michele, XII^e siècle (OM).
[831] Rome, Tre Fontane, abbaye, mur extérieur du cloître/ancienne façade, milieu du XIII^e siècle, décor détruit ; Colico, Prieuré de Piona, San Nicola, cloître, mur, vers 1257.
[832] Fossa, Santa Maria ad Cryptas, paroi sud de la nef, entre 1263-1283.
[833] Parme, cathédrale Santa Maria Assunta, arc du *protiro*, vers 1220-1240.
[834] Arezzo, Santa Maria delle Pieve, porche central de la façade occidentale, voûte, vers 1220-1235.
[835] Chapiteau de provenance inconnue, Italie (?), Berlin, Staatliche Museum, I. 2926, milieu du XIII^e siècle.
[836] Bénévent, Santa Sofia, cloître, chapiteaux, 2^e quart du XIII^e siècle.
[837] Lentini, chapiteau provenant de l'abbaye Santa Maria di Roccadia, réemployé en fonts baptismaux, début du XIII^e siècle.
[838] Angoustrine, Saint-André, abside, fresques, début du XIII^e siècle ; Estavar, Saint-Julien, abside, fresques lacunaires, début du XIII^e siècle

être mis en corrélation avec deux autres décors peints à proximité au XII^e siècle à Ourjout et Sorpe où seuls certains signes du Zodiaque sont figurés[839]. Hormis ces décors peints en bordure des Pyrénées, les occurrences des Occupations des Mois au XIII^e siècle dans la sphère ibérique sont six décors sculptés. Ces cycles mensuels occupent d'une part des voussures sur les portails d'Hormaza et Beleña de Sorbe dans la lignée des occurrences du XII^e siècle, situées au sud comme au nord des Pyrénées[840]. D'autre part, les Occupations des Mois atteignent les chapiteaux de trois cloîtres à Tarragone, León et à l'Estany même si dans les deux derniers cas, il s'agit davantage de mentions ou évocations des mois[841]. Une dernière occurrence, originale dans le corpus est celle des clefs de voûte du cloître de Pampelune datant de la fin du XIII^e siècle, voire du début du XIV^e siècle[842]. Les Occupations des Mois sont sculptées dans des médaillons circulaires peints dont le pourtour porte une inscription légendant chaque mois[843].

En Angleterre, pour le XIII^e siècle, deux cycles peints des Occupations des Mois sont connus. Le décor de l'église abbatiale d'Easby[844] est géographiquement proche de celui de Little Easton[845] que nous avons signalé plus haut. Contrairement à Little Easton où les Occupations des Mois formaient sans doute une petite frise servant de support visuel à des personnages aux dimensions plus conséquentes, une plus grande place a été accordée aux scènes mensuelles à Easby et leur localisation dans l'abside témoigne d'une insertion réfléchie. De surcroît, on retrouve dans cet édifice l'illustration de la Crucifixion comme à Little Easton dont les décors lacunaires ne permettent pas de tisser davantage de liens de comparaisons avec Easby.

II. D. 4. Persistance des Occupations des Mois après le XIII^e siècle

Avant le XIV^e siècle, les Occupations des Mois sont peu présentes dans l'iconographie hors de la sphère ecclésiale. L'une des salles du château des comtes de Ceccano[846] dans le

[839] Sant Pere de Sorpe, nef, intrados des arcs ouvrant sur les bas-côtés, fresques, XII^e siècle ; Ourjout, Saint-Germier, abside, fresques, XII^e siècle.
[840] Hormaza, San Esteban Protomartir, portail sud, vers 1200 ; Beleña de Sorbe, San Miguel, portail sud, début du XIII^e siècle.
[841] Tarragone, cloître de la cathédrale Sant Maria, chapiteaux, 1^ère moitié du XIII^e siècle ; León, San Isidoro, cloître, chapiteaux, fin du XIII^e siècle ; L'Estany, Santa Maria, cloître, chapiteaux, fin du XIII^e siècle.
[842] Pampelune, Santa Maria la Real, cloître, 1277-1340.
[843] On ne retrouve les Occupations des Mois et/ou les signes du Zodiaque sur des clés de voûte qu'en Angleterre au XV^e, cf. *infra*, dans ce chapitre, II. E. 3.
[844] Easby, St. Agatha, abside, fin du XIII^e siècle.
[845] Little Easton, St. Mary the Virgin, mur nord de la nef, fin XII^e-début XIII^e siècle.
[846] Ceccano, Latium, castello dei conti, turris picta, fresques, parois, XIII^e siècle. Voir A. C. MORO, *Storia ed iconografia dei calendari figurati medievali. Una proposta di lettura per l'affresco del castello di Ceccano*, thèse, Accademia di Belle Arti di Frosinone, 2008 ; K. PICANO, *Affreschi medievali a Ceccano: una ricognizione*, thèse, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 2007.

Latium fut peinte au XIII^e siècle d'un cycle des Occupations des Mois similaire à ceux de l'oratoire de Bominaco et de l'église de Fossa. Après le XIII^e siècle, le thème iconographique des Occupations des Mois est loin de disparaître. En Espagne, il va perdurer dans l'iconographie ecclésiale comme l'a montré notamment M. Castiñeiras[847]. Les chapiteaux de la cathédrale d'Oviedo[848], de Santa Maria do Azougue à Betanzos[849] ou bien encore du cloître de Santa Maria la Real de Nieva[850] en sont des exemples sculptés. En Espagne, les Occupations des Mois ont aussi investi d'autres supports tels un devant d'autel peint à Arteta ou bien encore les décors peints d'un plafond à caissons pour la cathédrale de Teruel[851]. Le thème fut également diffusé en dehors de l'espace ecclésial comme par exemple au château d'Alcañiz qui conserve un arc dont l'intrados est peint de ces scènes[852]. En Angleterre, ces dernières vont notamment trouver une place de choix dans le décor sculpté de miséricordes au XIV^e siècle – dont celles des cathédrales de Gloucester et Worcester[853] – tout en subsistant dans la décoration ecclésiale monumentale avec l'exemple des chapiteaux de la cathédrale de Carlisle[854]. Elles vont aussi connaître un certain succès dans la décoration palatiale et publique à la suite des décors de Clarendon[855], Kennington[856] et de la *Painted Chamber* de Wesminster[857]. La région entre Tessin et Lombardie a, pour sa part, hérité de la tradition des calendriers peints dans le nord de l'Italie aux XII^e et XIII^e siècle comme celles du cloître de l'abbaye Saint-Nicolas de Piona à

[847] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996. Pour un catalogue détaillé des occurrences de ce thème au Moyen Âge, se reporter à cet ouvrage.
[848] Cf. *ibid*., Oviedo, cathédrale, cloître, chapiteaux sculptés, premier tiers du XIV^e siècle.
[849] Cf. *ibid*., Santa Maria do Azougue, Betanzos, vers 1380-1400, chapiteaux sculptés, abside de l'*Epístola*.
[850] Cf. *ibid*., Santa Maria la Real de la Nieva, vers 1414-1432, cloître, galerie est, chapiteaux.
[851] Teruel, cathédrale, plafond à caissons peint (OM), vers 1300. Voir S. SEBASTIAN, J. YARZA, *El artesonado de la cathedral de Teruel*, Zaragoza, 1981 ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.
[852] Alcañiz, torre del Homenaje, peintures murales de l'intrados de l'arc, vers 1322-1336. M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 110. Voir T. THOMSON LLISTERRI, *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*, Alcañiz-Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz / Diputación Provincial de Teruel, 2003.
[853] Stalles en bois sculptées (OM), XIV^e siècle, cathédrales de Gloucester et Worcester et prieuré Great Malvern de Worcestershire. Voir C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007, p. 30, 32. Pour d'autres occurrences de ce thème sur les miséricordes et sur ce type de décor en Angleterre, voir P. HARDWICK, *English Medieval Misericords: the Margins of Meaning*, Woodbridge, Boydell Press, 2011.
[854] Carlisle, cathédrale, chœur, chapiteaux (OM), XIV^e siècle.
[855] Clarendon, ancient palais, manteau de la cheminée du Hall de la reine, sculptures (OM), vers 1251. Voir L. LEWES GEE, *Women, Art, and Patronage from Henry III to Edward III: 1216-1377*, Woodbridge, Boydell Press, 2002, p. 57.
[856] Kennington, manoir, chambre du roi, peintures murales (OM), 1265. Voir B. TANCRED, « The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 6, 1943, p. 40-50 ; L. LEWES GEE, *Women, Art, and Patronage from Henry III to Edward III: 1216-1377*, *op. cit.*, p. 57.
[857] Westminster, palais, Painted Chamber, peintures murales (OM), entre 1263 et 1297. Voir P. BINSKI, *The painted Chamber at Westminster*, Londres, The Society of Antiquaries of London, Thames and Hudson, 1986, p. 128, n. 54 ; J. CHERRY, N. STRATFORD, *Westminster Kings and the medieval Palace of Westminster*, N. STRATFORD (éd.), Londres, 1995 ; L. LEWES GEE, *Women, Art, and Patronage from Henry III to Edward III: 1216-1377*, Woodbridge, Boydell Press, 2002, p. 57.

Colico ou bien encore des absides de Borgomanero et Pallanza par exemple[858]. En effet, plusieurs églises de cette région conservent des cycles des Occupations des Mois peints dans le chœur datant du XV^e^ siècle dont à Mesocco, Monte Carasso, Palagnedra, Ronco su Ascona, Arosio ou bien encore à Maccagno[859]. Parmi eux, le décor peint de Saint-Martin de Ronco su Ascona est daté grâce à une inscription de 1491-1492 et témoigne de l'intervention d'Antonio da Tradate dans plusieurs de ces édifices[860]. Les cycles des Occupations des Mois sont associés dans ces églises à des cycles picturaux illustrant la vie du Christ et en particulier la Crucifixion[861]. Formant un bandeau inférieur organisé, les scènes mensuelles servent de socle visuel à une iconographie biblique à dimension narrative. On peut adjoindre à ce groupe de décors muraux celui de l'église de Fara Novarese dont le cycle des Occupations des Mois occupe le mur hémicycle de l'abside[862]. À côté de ces décors peints, on notera la présence d'un cycle sculpté sur la *Porta dei Mesi* de l'église des Érémitiques de Padoue, réalisé au début du XV^e^ siècle par Niccolo Baroncelli[863]. Dans la sphère publique, la Torre dell'Aquila de Trente conserve un décor peint vers 1405 par le Maestro Venceslao et figurant ce thème iconographique[864]. Au-dessus de chaque scène dont la composition est proche des enluminures de livres d'heures de l'époque telles que celles des *Très Riches Heures du duc de Berry*[865], le signe du Zodiaque correspondant est mentionné par une inscription de part et d'autre d'un soleil.

En France, les cycles des Occupations des Mois peints sur des arcs à l'intérieur de l'édifice connurent quelques soubresauts avec les décors des églises de Bagnot en Bourgogne,

---

[858] Colico, Priorato di Piona, San Nicola, cloître, vers 1257 (OM) ; Borgomanero, San Leonardo, abside, XIII^e^ siècle (OM) ; Pallanza, San Remigio, abside, fin du XIII^e^ siècle (OM).

[859] Arosio, Alto Malcantone, Suisse, église San Michele, fresques ; Maccagno, Italie, San Stephano, fresques ; Mesocco, Suisse, Santa Maria del Castello, fresques ; Monte Carasso, Suisse, San Bernardo, fresques, fin du XV^e^ siècle ; Palagnedra, San Michele, Suisse, fresques avec les Occupations des Mois, Antonio da Tradate ; Ronco su Ascona, Suisse, église Saint Martin, fresques d'Antonio da Tradate, vers 1491-1492. Au sujet de ces décors voir notamment U. ENGELMANN, *Die Monatsbilder von Santa Maria del Castello in Mesocco*, Herder, Freiburg, 1977 ; R. DIONIGI, *Gli affreschi di Antonio da Tradate in San Michele a Palagnedra, Una Biblia pauperum tardomedievale, fra vita quotidiana, tradizioni e aspetti sociali in un villaggio ticinese*, Nomos Edizioni, 2015.

[860] Ronco su Ascona, Tessin, Suisse, église Saint Martin, peintures murales d'Antonio da Tradate, avec les Occupations des Mois, vers 1491-1492. À propos de ces décors peints dans cette région, voir E. AGUSTONI, R. CARDANI VERDANI, E. RUSCH, *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana*, actes de colloque, Lugano, 1998, Lugano, Fidia Edizioni d'Arte, 2000.

[861] Cf. G. BASERGA, « Antichi dipinti di personificazioni dei mesi in alcune chiese del Canton Ticino », in *Rivista archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como*, 123-124, 1940, n. 18, p. 105-116.

[862] Fara Novarese, église Santi Pietro e Paolo, fresques, abside, XV^e^ siècle.

[863] Padoue, église des Érémitiques, portail latéral, décor sculpté, piédroits, vers 1422. Cf. F. CESSI, « La porta dei Mesi agli Emeritani », in *Padova*, 1958, p. 4-6 ; C. PULISCI, *Il complesso degli Eremitani a Padova: l'architettura di chiesa e convento dalle origini a oggi*, Thèse de doctorat, Padoue, 2013.

[864] P. MANE, *Le travail à la campagne au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 42, fig. 76, 165.

[865] *Très Riches Heures du duc de Berry*, Chantilly, musée Condé, ms. 65, 1412-1416, 1485-1489.

de Paulnay et de Sargé-sur-Braye dans le Val de Loire datant du XIV^e siècle[866]. À La-Balme-les-Grottes[867], la composition du cycle est influencée par les formes utilisées dans les calendriers sculptés des portails de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle tels que ceux de la cathédrale Saint-Jean de Lyon situé à proximité[868]. En effet, les Occupations des Mois y sont présentées dans des médaillons quadrilobés similaires. Quant à la sphère germanique, la cathédrale de Freiburg fut parée au XV^e siècle d'un vitrail avec les douze scènes mensuelles.

II. E. Les cycles associant le Zodiaque et les Occupations des Mois

Les cycles associant le Zodiaque et les Occupations des Mois – malgré leur absence au XI^e siècle – forment l'ensemble le plus conséquent par rapport aux figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois séparés [Voir Annexe 1 –Tableau 34 ; Tableau 37]. L'association des deux thèmes est caractéristique du XII^e siècle, le XIII^e montrant d'une part un intérêt plus prononcé pour le thème des Occupations des Mois, tandis que les figurations du Zodiaque diminuent peu à peu, sauf en Italie où elles annoncent les décors postérieurs. La courbe d'évolution des occurrences liant les deux versants du calendrier – visible sur le graphique synthétique [Graphique 1] – est relativement homogène entre le début du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle avant un certain déclin. On peut comptabiliser quatre-vingt-huit occurrences dans la période considérée dont cinquante-cinq au XII^e siècle – soit la plus grande part du corpus – et trente-trois au XIII^e siècle.

Quant aux médiums utilisés, si la sculpture est toujours prépondérante, le décor de pavement est davantage utilisé que la peinture murale. Le tableau ci-dessous montre les proportions des médiums utilisés pour figurer les cycles associant le Zodiaque et les Occupations dont 66,28 % sont sculptés. Le goût pour les synthèses cosmologiques sur les décors de pavement semble avoir favorisé la représentation de ces deux thèmes qui gagnent en efficacité visuelle et idéologique lorsqu'ils sont associés. En effet, 17,44 % des cycles cumulant les deux thèmes sont des décors de pavement, alors que la proportion est plus faible pour les autres cycles étudiés.

---

[866] Bagnot, Notre-Dame-de-la-Nativité, intrados de l'arc doubleau du chœur, 1484 ; Paulnay, Saint-Etienne, intrados de l'arc triomphal ; Sargé-sur-Braye, Saint-Martin, arc du chœur.

[867] La-Balme-les-Grottes, Saint-Pierre, croisée du transept, peintures murales, 2^e moitié du XIV^e siècle. Cf. P. CATTIN (dir.), *Peintures murales médiévales lyonnaises*, Lyon, De Boccard, 1998, p. 66-68.

[868] Lyon, cathédrale Saint-Jean-Baptiste, portail central occidental, piédroits, médaillons quadrilobés, vers 1308-1332 (II).

	XI^e siècle	XII^e siècle	XIII^e siècle	Soit
Décor de pavement	0	11	4	**17,44%**
Peinture murale	0	7	3	**11,63%**
Sculpture	0	37	20	**66,28%**
Vitrail	0	0	4	**4,65%**

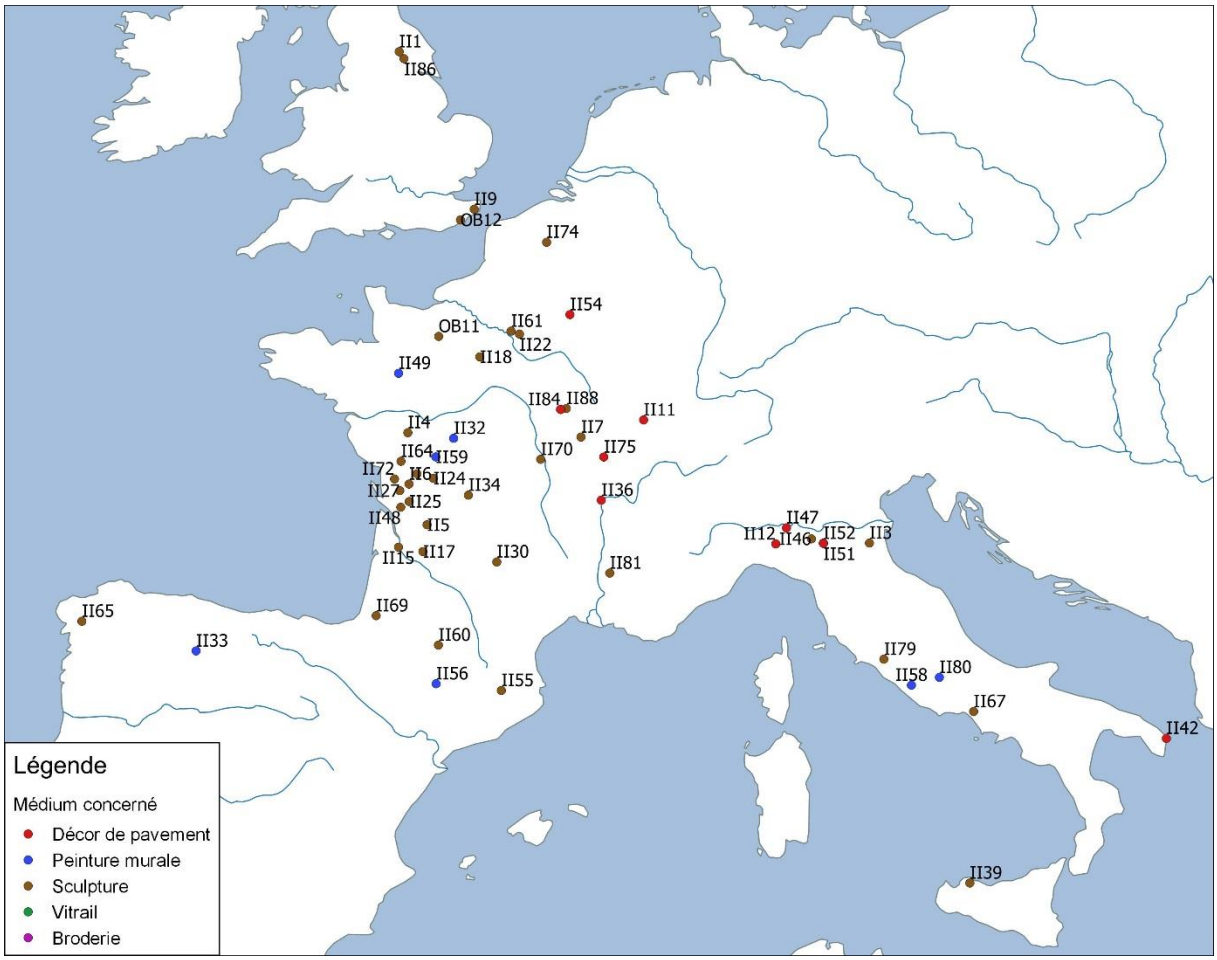
Tableau 6 : Évolution et répartition des types de médiums utilisés pour les occurrences associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois entre le XI^e et le XIII^e siècle.

En regard de ces occurrences dans la décoration monumentale ecclésiale, le poème écrit par Baudri de Bourgueil à l'orée du XII^e siècle et décrivant la chambre d'Adèle de Blois nous offre un témoignage à propos de décors à contenu cosmologique au sein desquels le Zodiaque occupait une place centrale[869]. Malgré sa dimension fantasmée, ce texte peut être fondé sur de vrais décors de palais comme l'explique notamment X. Barral I Altet[870]. Les thèmes qui composent l'iconographie du décor des tentures, du pavement ou bien encore de la voûte sont en effet présents dans des décors ecclésiaux du XII^e siècle et les détails donnés par l'abbé sont révélateurs.

II. E. 1. Le cœur du corpus : l'association des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois au XII^e siècle dans la décoration monumentale

Pour le XII^e siècle, comme indiqué plus haut, cinquante-cinq occurrences sont connues dont trente-sept sont des exemples sculptés soit 15,48 % du corpus monumental réuni. [Carte 7] Il est possible de distinguer plusieurs ensembles ainsi que des réseaux de relations notamment par le biais des médiums utilisés. Avant de détailler ces ensembles, évoquons le cas particulier mais révélateur conservé à Athènes. Il s'agit en effet d'un remploi au début du XII^e siècle pour décorer la façade de l'église byzantine Hagios Eleutherios[871]. Provenant de la frise d'un temple du II^e siècle, ce cycle des signes du Zodiaque alternant avec les personnifications du calendrier attique dont les principales festivités de l'année témoigne à la fois de l'iconographie de type

[869] Voir notamment pour le texte B. DE BOURGUEIL, *Poèmes*, J.-Y. TILLIETTE (éd.), 2 vol., Paris, Belles-Lettres, 1998-2002.
[870] Sur la description du pavement en particulier, voir X. BARRAL I ALTET, « Poésie et iconographie : Un pavement du XII^e siècle décrit par Baudri de Bourgueil », in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, 1987, p. 41-54. Voir aussi V. DEBIAIS, « The Poem of Baudri for Countess Adèle: A starting Point for a Reading of Medieval Latin Ekphrasis », in *Viator*, 44-1, 2013, p. 95-106.
[871] Athènes, Hagios Eleutherios ou Theotokos Gorgoepikoos (Γοργοεπηκοος) ou église de la Petite Métropole, frise en bas-relief datant du II^e siècle ap. J.-C., réemployée au XII^e siècle.



Carte 7 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et les Occupations des Mois associés dans la décoration ecclésiale au XII^e siècle.

calendaire à une date haute tout en manifestant un certain attrait pour ce thème au XII^e siècle avec ce remploi.

II. E. 1. a. Le succès des cycles sculptés au XII^e siècle

Si les cycles sculptés associant les signes du Zodiaque aux Occupations des Mois sont essentiellement placés sur les voussures des portails au XII^e siècle, l'exemple de Valréas semble devoir être situés par rapport aux décors du XI^e siècle. On peut suggérer que les petits panneaux et médaillons sculptés aujourd'hui insérés dans la voûte de l'église Notre-Dame-de-Nazareth à Valréas, proche de Saint-Restitut et de la vallée du Rhône, étaient placés en frise sur la façade, du moins à l'extérieur. En effet, le format des panneaux ainsi que le traitement est similaire aux panneaux de la tour de Saint-Restitut ainsi qu'à ceux de Lyon datant du XI^e siècle. Cependant, la présence des Occupations des Mois serait originale, puisque le seul exemple connu de leur figuration au XI^e serait l'exemple polémique de Saint-Mexme de Chinon. La présence du Zodiaque à Valréas reste hypothétique car seule la présence d'un caprin pouvant aussi bien être

l'Agneau que le signe zodiacal du Bélier indique leur éventuelle association avec les scènes mensuelles de ce cycle morcelé et déplacé qui reste problématique.

Trois grands ensembles sont discernables parmi les occurrences sculptées conservées en France auxquelles s'ajoutent des occurrences plus ponctuelles et clairsemées. La Bourgogne conserve les cycles sculptés de la Madeleine de Vézelay et de Saint-Lazare d'Autun appartenant à la première moitié du XII^e^ siècle suivis de celui d'Avallon dans la seconde moitié du même siècle[872]. Le pilier sculpté de Souvigny malgré un support et une localisation différents est à positionner en regard de Vézelay et Autun et dans une même ambiance clunisienne. Un second ensemble, lié au premier est composé de Saint-Denis, Chartres et Chelles[873]. La façade occidentale de Saint-Denis dispose les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois en deux cycles séparés de part et d'autre du portail central sur les piédroits des portails latéraux. La façade occidentale de Notre-Dame de Chartres développe les deux thèmes en alternance sur deux voussures du portail latéral nord et intègre de manière subtile les deux cycles complémentaires sur des colonnettes sculptées de rinceaux placées dans les ébrasements du portail sud et du portail central. Le cycle disparu qui ornait les voussures du portail Notre-Dame de Chelles devait sans doute suivre le modèle de Chartres, voire les cycles bourguignons.

Un troisième ensemble est réparti entre Loire et Garonne, dans une large région entre Poitiers et Bordeaux, soit du Poitou à l'Aquitaine où les cycles dits du Calendrier ont connu un véritable succès à partir du milieu du XII^e^ siècle en particulier en Saintonge. Suivant le modèle de Saint-Pierre d'Aulnay, précédé selon A. Tcherikover du portail de Saint-Jouin-de-Marnes[874], les voussures furent sculptées des signes zodiacaux alternant avec les scènes mensuelles ainsi que du thème de la lutte entre Vices et Vertus et de la Parabole des Vierges sages et folles. Essaimant tout autour d'Aulnay, ces voussures aux figures se pliant à la courbure de l'arc ou rayonnant sur les claveaux de ce dernier furent répétées à Fenioux, Melle, Saint-Pompain, Argenton-Château, Limoges, Pons et à Civray[875]. À ces cycles aux voussures similaires, on

[872] Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, portail central du narthex, vers 1120-1130 ; Autun, cathédrale Saint-Lazare, portail central de la façade occidentale, vers 1130-1140 ; Avallon, ancienne collégiale Saint-Lazare, vers 1160-1170 ; Souvigny, prieuré Saint-Pierre, pilier dit du Calendrier, cloître (?), vers 1130-1150.

[873] Saint-Denis, basilique, façade occidentale, piédroits des portails latéraux, vers 1140 ; Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, voussures du portail nord vers 1145-1155 ; *Id.*, colonnettes des ébrasements des portails sud et royal, vers 1145-1155 ; Chelles, église abbatiale Notre-Dame, voussures de la façade occidentale, milieu du XII^e^ siècle.

[874] A. TCHERIKOVER, « La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes », art. cit.

[875] Fenioux, Saint-Esprit, portail occidental, vers 1150 ; Melle, Saint-Hilaire, portail nord, vers 1150-1160 ; Saint-Pompain, église, portail occidental, vers 1160 ; Argenton-Château, Saint-Gilles, portail occidental, vers 1150-1160 ; Limoges, Notre-Dame-de-la-Règle, portail nord disparu, milieu du XII^e^ siècle ; Pons, Saint-Martin, portail occidental disparu, milieu du XII^e^ siècle ; Civray, Saint-Nicolas, portail central de la façade occidentale, vers 1150-1165.

ajoutera plusieurs occurrences. Le portail de Saint-Léger de Cognac marque une césure avec les autres occurrences situées plus au nord tout en étant proche de celles-ci et en particulier de Fenioux et Civray. De fait, la voussure externe du portail de Cognac est sculptée des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, les autres voussures sont ornementales. À l'écart de cet ensemble, l'église Saint-Sauveur de Figeac témoigne sans doute d'une influence venue de l'ouest, en particulier de Saintonge. Ce portail, aujourd'hui détruit était orné sur ses voussures du cycle du Zodiaque, voire des Occupations des Mois ou des Saisons[876]. Si l'on descend davantage vers la Garonne, trois édifices font écho à cet ensemble par leur iconographie. Il s'agit des portails de Sainte-Croix de Bordeaux, de Notre-Dame de Castelviel et de Saint-Jean-Baptiste de Sorde-l'Abbaye. Seul le portail de Castelviel est exploitable pour cerner l'influence venue de Saintonge. Le portail de Bordeaux n'est connu que par des descriptions d'après son état lacunaire avant d'avoir été refait au XIX^e^ siècle par Paul Abadie sur le modèle de Cognac, tandis que le portail de Sorde-l'Abbaye a été lourdement détérioré par les pillages protestants. Au cœur de cet ensemble, on peut déceler des citations isolées de signes zodiacaux et scènes mensuelles semblable à Notre-Dame de Surgères. Le décor des modillons et métopes sculptés en façade s'apparente à celui de Saint-Pierre de Melle[877]. Enfin, un dernier exemple appartenant à cet ensemble est celui d'Aubeterre-sur-Dronne. En contrepoint des cycles disposés sur des voussures aux alentours, l'église Saint-Jacques affiche le cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois sous forme d'une frise ornant les linteaux des arcatures aveugles encadrant le portail central. S'il fait écho aux voussures saintongeaises par sa disposition faisant alterner Occupations des Mois et signes zodiacaux comme s'il s'agissait de claveaux. Un dernier exemple sculpté repérable en bordure des Pyrénées est différent des autres occurrences préalablement citées. Il s'agit du chapiteau surmontant le pilier des Évangélistes du cloître de Saint-Bertrand-de-Comminges. Par son emplacement et son iconographie, ce pilier et son chapiteau peuvent être reliés aux décors sculptés de Saint-Avit-Sénieur et de Saint-Donat-sur-l'Herbasse. Son état lacunaire le rend difficile à étudier.

Du côté de la péninsule ibérique, deux exemples sculptés problématiques sont datés du XII^e^ siècle. Les Occupations des Mois sculptées sur la face interne des piédroits du portail de Santa Maria de Ripoll sont associés à un cycle dédié à Abel et Caïn, tandis que certains signes

[876] « Sur la porte du porche on avait figuré, en demi-cercle, un zodiaque », « Les douze signes [...] étaient accompagnées de six autres figures ou attributs allégoriques des travaux de la campagne correspondant à chaque saison », d'après L. CAVALIÉ, *Figeac :Monographie. Institutions civiles, administratives et religieuses avant la Révolution*, Figeac, 1914, p. 130.

[877] Melle, Saint-Pierre, portail sud, métopes alternant avec des modillons, signes du Zodiaque isolés, vers 1150-1160.

du Zodiaque pourraient être identifiés sur les faces externes des piédroits du portail. Dans le second cas, il s'agit de l'ancien décor de la *Porta Francigena* de Saint-Jacques de Compostelle. Le *Liber Sancti Iacobi* rapporte la présence d'une telle iconographie, tandis que quelques fragments de décor subsistent pour corroborer la présence des Occupations des Mois, voire des signes du Zodiaque[878]. Selon M. Castiñeiras, il s'agirait du premier calendrier médiéval monumental sur le sol ibérique qu'il propose de dater des environs de 1100-1110.

Légèrement excentré par rapport aux ensembles auxquels il se rapporte, le cycle sculpté qui ornait le portail de Notre-Dame de Tournai est positionné au carrefour de plusieurs territoires et influences[879]. Si l'état lacunaire des sculptures ne permet pas de statuer de manière certaine sur la disposition des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, la présence d'une Psychomachie sur la porte Mantille de la cathédrale suggère le croisement de plusieurs traditions telles qu'anglo-normande, rhénane et d'Île-de-France dans la seconde partie du XII^{e} siècle pour ce décor.

En Italie, les cycles sculptés associant les signes zodiacaux aux Occupations des Mois conservés sont moins nombreux avec cinq occurrences, dont deux dans l'Italie septentrionale, deux en Italie centrale, et une en Sicile. Le cloître de Santa Maria Nuova de Monreale, construit par Guillaume II de Sicile, comporte quatre chapiteaux réunis sous un même tailloir traitant du thème des Occupations des Mois[880]. La présence des signes zodiacaux dans ce cloître se résume à la mention de certains d'entre eux dans les rinceaux des colonnes à proximité du cycle des Mois. Le cycle de plaques sculptées provenant du baptistère San Giovanni de Parme est le plus homogène, comparé aux autres cycles italiens du XII^{e} siècle mêlant les deux thèmes[881]. Sur le portail de San Giorgio d'Argenta, les Mois sont disposés sur les piédroits dans des niches quadrangulaires à fond concave soulignées d'un bandeau séparateur légendant chaque mois[882]. Cette disposition est similaire à celle du pilier du Souvigny ainsi qu'à celle du cycle zodiacal de la façade de Saint-Denis. Seul le signe de la Balance est évoqué à Argenta. Le mois de Septembre porte en effet l'instrument de la pesée, attribut de ce signe zodiacal. Autre particularité iconographique pour ce portail, deux figures nues portant une coiffe ou couronne

878 Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « La Primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago », in *Compostellanum*, XIV, 1969, p. 623-668 ; *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, trad. et introd. de J. VIEILLARD, Paris, 1997 (1ère éd. 1938), p. 98-99 ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 66.

879 À propos de ce portail, voir F. DUPERROY, Y. DESMET (dir.), *Les portails romans de la cathedrale Notre-dame de Tournai : contextualisation et restauration*, actes du colloque (Tournai, 2013), Namur, 2015 (Études et Documents, Monuments et Sites, 12) dont M. ANGHEBEN, « Des portails du groupe d'Aulnay aux portails latéraux de la cathédrale de Tournai », p. 71-85.

880 Monreale, Santa Maria Nuova, cloître, chapiteaux et colonnes, vers 1172-1189.

881 Parme, baptistère San Giovanni, plaques sculptées (II), Benedetto Antelami, vers 1196.

882 Argenta, San Giorgio (Pieve di), portail, piédroits sculptés, vers 1121-1222.

rayonnante sont placées au-sommet de chaque piédroit portant les Occupations des Mois. Les inscriptions du tympan, tout en indiquant la date de 1121-1122 pour la réalisation de ce décor, enrichissent cette iconographie et témoignent d'une réflexion originale autour du thème du calendrier. Par ailleurs, le cycle sculpté sur la voussure du portail de San Pietro à Sessa Aurunca réalisé à la fin du XII^e^ siècle ne fait lui aussi qu'évoquer deux signes zodiacaux par la présence d'un pêcheur, d'un filet d'eau et d'un poisson[883]. Dans cette frise où les personnages sont juxtaposés les uns à la suite des autres, les deux signes semblent avoir été condensés avec les mois correspondants. Antérieur et très différent par son apparence, le portail de San Pietro de Tuscania cite certains signes du Zodiaque et Occupations des Mois dans une voussure sculptée en bas-relief[884]. Sans doute réalisé dans la première moitié du XII^e^ siècle, il suggère par ses procédés de figuration des relations avec l'Angleterre. Les figures humaines et animales filiformes sont sculptées en méplat dans des médaillons circulaires bordés de motifs géométriques que l'on retrouve outre-Manche.

De fait, trois édifices conservant des cycles sculptés réalisés au XII^e^ siècle et comportant des mentions des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque sont connus au Royaume-Uni. Le portail de Sainte-Marie d'Alne datant du milieu du XII^e^ siècle mentionne certains signes du Zodiaque et Occupations des Mois dans une voussure portant également des éléments de bestiaire légendés leurs noms. En outre, les demi-médaillons qui ornent la voussure externe évoquent ceux du portail de Bourg-Argental, évoqué plus haut, dans lesquels sont sculptés les signes du Zodiaque[885]. Situé dans la même région, l'ancien portail de la chapelle de l'hôpital Saint-Nicolas à York reprenait le même répertoire d'images, mêlant fables, bestiaire, constellations, etc.[886]. Le portail de l'ancienne église Sainte-Marie de Barfreston dans le sud-est du Royaume-Uni, est orné sur son archivolte de médaillons circulaires similaires à ceux des deux autres édifices[887]. Les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois – ou les métiers – sont de nouveau mentionnés accompagnés d'autres figures animales, de fables, de personnages bibliques ou bien encore d'un évêque sur ce portail dont la pierre aurait été importée de Caen. D'autre part, ces décors sont proches des sculptures de Kilpeck et Iffley évoqués plus haut ainsi que des médaillons portant les Occupations des Mois de l'église de Barton-le-Street[888].

[883] Sessa Aurunca, San Pietro, voussure de l'arc central du porche, fin du XII^e^-début XIII^e^ siècle.
[884] Tuscania, San Pietro, portail central, 1^ère^ moitié du XII^e^ siècle.
[885] Bourg-Argental, Saint-André, portail occidental (Z), milieu du XII^e^ siècle.
[886] York (Walmgate), ancienne chapelle de l'hôpital St. Nicholas, portail déplacé à St. Margaret, fin du XII^e^ siècle, très détérioré.
[887] Barfreston, St. Nicholas (anc. St. Mary), portail sud, voussures, vers 1180.
[888] Barton-le-Street, St. Michel and All Angels, vers 1160, médaillons aujourd'hui placés au-dessus du portail.

II. E. 1. b. Les arcs peints avec le Zodiaque et les Occupations des Mois au XII^e^ siècle

Les cycles peints dans les églises de Le-Grand-Pressigny et de Saint-Benoît-de-Quinçay datant de la fin du XIII^e^ siècle sont à mettre en relation avec les cycles peints figurant seulement les Occupations des Mois dans la vallée de la Loire aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Il en va de même pour le cycle de Pritz (Laval). Les signes du Zodiaque ont été peints à Notre-Dame de Pritz sur l'arc doubleau cernant l'abside principale, lui-même précédé d'un autre arc doubleau, jouant le rôle d'arc triomphal, peint du cycle des Occupations des Mois[889]. Peints au début du XII^e^ siècle, ce cycle rappelle les cycles peints à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et à Saint-Savin-sur-Gartempe à la fin du XI^e^ siècle[890]. Il est tentant de voir dans le cycle double de Notre-Dame de Pritz le noyau des cycles des Occupations peints aux alentours au XII^e^ et au XIII^e^ siècle. Le soin apporté à la réalisation des peintures de Notre-Dame de Pritz et la reprise au XIII^e^ du cycle des Occupations des Mois dénote un intérêt certain pour ces thèmes.

Le décor du Panthéon des rois de San Isidoro de León compte semble-t-il parmi les premières occurrences du thème des Occupations des Mois associé au Zodiaque. Cependant, même si les deux thèmes complémentaires sont peints à proximité l'un de l'autre, ils sont séparés tout en se faisant écho dans cette nécropole royale peinte dans les premières décennies du XII^e^ siècle. Les signes du Zodiaque cernaient le tympan surmontant l'entrée de la crypte, tandis que les Occupations des Mois sont encore visibles sur l'intrados d'un des arcs supportant les voûtes peintes traitant largement du thème de l'Apocalypse[891]. Le cycle peint dans l'abside de Roda de Isábena réalisé autour de 1170 paraît quant à lui quelque peu mal maîtrisé. Les Occupations des Mois alternent avec les signes du Zodiaque seulement au début du cycle sans doute par manque de place. En dehors du cycle des Occupations des Mois peint à Navasa[892], il semble envisageable de relier ce cycle peint à ceux conservés en Italie septentrionale mais ne figurant que les Occupations des Mois. Les cycles de Gornate superiore, Jerago et Postalesio peints au XII^e^ siècle présentent des similitudes avec le cycle pyrénéen précédent, de par leur emplacement dans l'abside et leur association à une *Maiestas Domini* [893]. Les interrelations

[889] Ce cycle des Occupations des Mois fut repeint au XIII^e^ siècle de sorte que l'on a retrouvé le cycle du XII^e^ siècle sous le cycle postérieur.
[890] Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grand, intrados de l'arc triomphal, peintures murales (Z), fin du XI^e^ siècle ; Saint-Savin-sur-Gartempe, intrados d'un des arcs doubleau du narthex, peintures murales (Z), fin du XI^e^ siècle.
[891] León, San Isidoro, panthéon des rois, peintures murales, vers 1100-1110. Voussure peinte au-dessus de l'entrée de la crypte avec les signes du Zodiaque ; intrados de l'arc séparant la *Maiestas Domini* et le Christ de l'Apocalypse à l'Épée peint des Occupations des Mois.
[892] Navasa, église de l'Assomption de la Vierge, abside, cycle peint (OM), fin du XII^e^ siècle, lacunaire. Les peintures murales de Navasa ont des thèmes iconographiques communs avec celles de Roda.
[893] Postalesio, San Colombano ; Jerago, San Giacomo ; Gornate superiore, San Michele.

entre les réalisations situées au sud des Pyrénées et celles de la péninsule italienne au XII^e siècle ont d'ailleurs déjà été démontrées dans d'autres cas. Par ailleurs, deux autres cycles peints associant les signes du Zodiaque aux Occupations des Mois sont connus pour le XII^e siècle. Il s'agit des décors lacunaires de la tour-clocher de San Saba de Rome et de Santa Trinità de Vallepietra[894]. La localisation de ce dernier dans le chœur le situe par rapport aux autres cycles peints en demi-cercle dans les absides, associant ou non les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois. Quant à San Saba, son décor correspond à un type de décor développé dans un contexte abbatial en Italie au XII^e et au XIII^e siècle comme à Santa Maria del Priorato de Rome[895] ou à Colico[896].

II. E. 1. c. Les décors de pavement du XII^e siècle associant les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois

Les décors de pavement figurant les signes du Zodiaque accompagnés des Occupations des Mois ont sans doute été plus nombreux que ceux que l'on connaît ou conserve aujourd'hui. Onze décors de pavement comportant ces thèmes sont répertoriés pour le XII^e siècle et sont composés de mosaïque. Cinq d'entre eux ornent les sols d'édifices de la plaine du Pô dont trois situés à Reggio Emilia. Les pavements de San Colombano de Bobbio, de San Savino de Plaisance, de San Giacomo Maggiore et San Tomaso de Reggio Emilia ont été réalisés dans la première moitié du XII^e siècle[897]. Qu'ils soient bichromes ou polychromes, ces pavements font appel à des motifs géométriques qui ordonnent les compositions parsemant les sols des nefs, chœur et cryptes des édifices concernés. Reggio Emilia conserve un troisième décor, celui de San Prospero, réalisé dans la seconde moitié du XII^e siècle. Il témoigne d'une permanence du thème à Reggio Emilia dans un contexte communal que les inscriptions des pavements de cette cité manifestent, tout en étant proche des pavements d'Aoste et Pavie ne comprenant que les Occupations des Mois. Les décors de pavement perdus de Saint-Rémi de Reims et de Saint-Irénée de Lyon se situent parallèlement à ces pavements de la plaine du Pô associant ou non les signes du Zodiaque aux Occupations des Mois[898]. Celui de Reims daté des alentours de 1135

[894] Rome, San Saba (sul piccole Aventino), fresques des murs de la tour abbatiale ou tour-clocher ; Vallepietra, Santra Trinità, chœur, fin du XII^e siècle.
[895] Rome, Santa Maria del Priorato sull'Aventino, cloître, peintures murales disparues, milieu du XII^e siècle (OM).
[896] Colico, Priorato di Piona, San Nicola, cloître, peintures murales, vers 1257 (OM).
[897] Bobbio San Colombano, crypte, pavement, avant 1150 ; Piacenza, San Savino, crypte, pavement, vers 1125 ; Reggio Emilia, San Tomaso, nef, vestiges du pavement conservés au Museo Civico (Chierici), vers 1110 (?) ; Reggio Emilia, San Giacomo Maggiore, nef, vestiges du pavement conserves au Museo Civico (Chierici), vers 1141-1146.
[898] Reims, Saint-Rémi, chœur, décor de pavement détruit, un fragment conservé au musée de Saint-Rémi, entre 1134-1150 ; Lyon, Saint-Irénée, chœur, détruit, milieu du XII^e siècle.

est proche de celui de Saint-Omer[899] (1er quart du XIIe siècle) par sa composition et son iconographie. Le pavement de Vézelay ne peut faire l'objet que de spéculations, puisqu'il n'est connu que par des mentions textuelles[900]. On peut imaginer que son iconographie était proche des pavements de Lyon et de Reims. Il en va de même pour le pavement de Saint-Jean de Besançon[901]. Le pavement du déambulatoire de Saint-Philibert de Tournus aurait quant à lui été réalisé autour de 1200 même si datation fait encore polémique[902]. Ses médaillons circulaires font alterner signes du Zodiaque et Occupations des Mois de manière à rayonner autour du chœur. Un dernier exemple de pavement conservé associant les deux thèmes au XIIe siècle est celui de la cathédrale d'Otrante dans les Pouilles[903]. Par ses médaillons circulaires, il rappelle les cycles de la plaine du Pô mais il s'en détache par l'originalité de son contexte culturel ainsi que par la complexité de l'iconographie de l'ensemble du pavement dans lequel ils sont insérés.

II. E. 2. Amorce d'un déclin au XIIIe siècle

Comme le montre la carte 8, la répartition géographique des cycles associant les signes du Zodiaque et les Occupations laisse apparaître quatre foyers. On observe en effet que les cycles sont d'une part concentrés entre Seine et Rhin, et d'autre part autour du Pô et de Rome. De plus, une même dynamique de répartition se fait ressentir que pour les cycles des Occupations des Mois, à savoir une dynamique septentrionale plus marquée, localisée au nord de la Loire et en direction du Rhin. Dans le cas des cycles sculptés figurant seulement les Occupations des Mois, cette dynamique est sensible au XIIIe siècle, tandis que dans le cas des cycles associant les deux thèmes, elle concerne des cycles sculptés, mosaïqués mais aussi des vitraux pour la même période et dans une zone plus étendue entre Seine et Rhin.

---

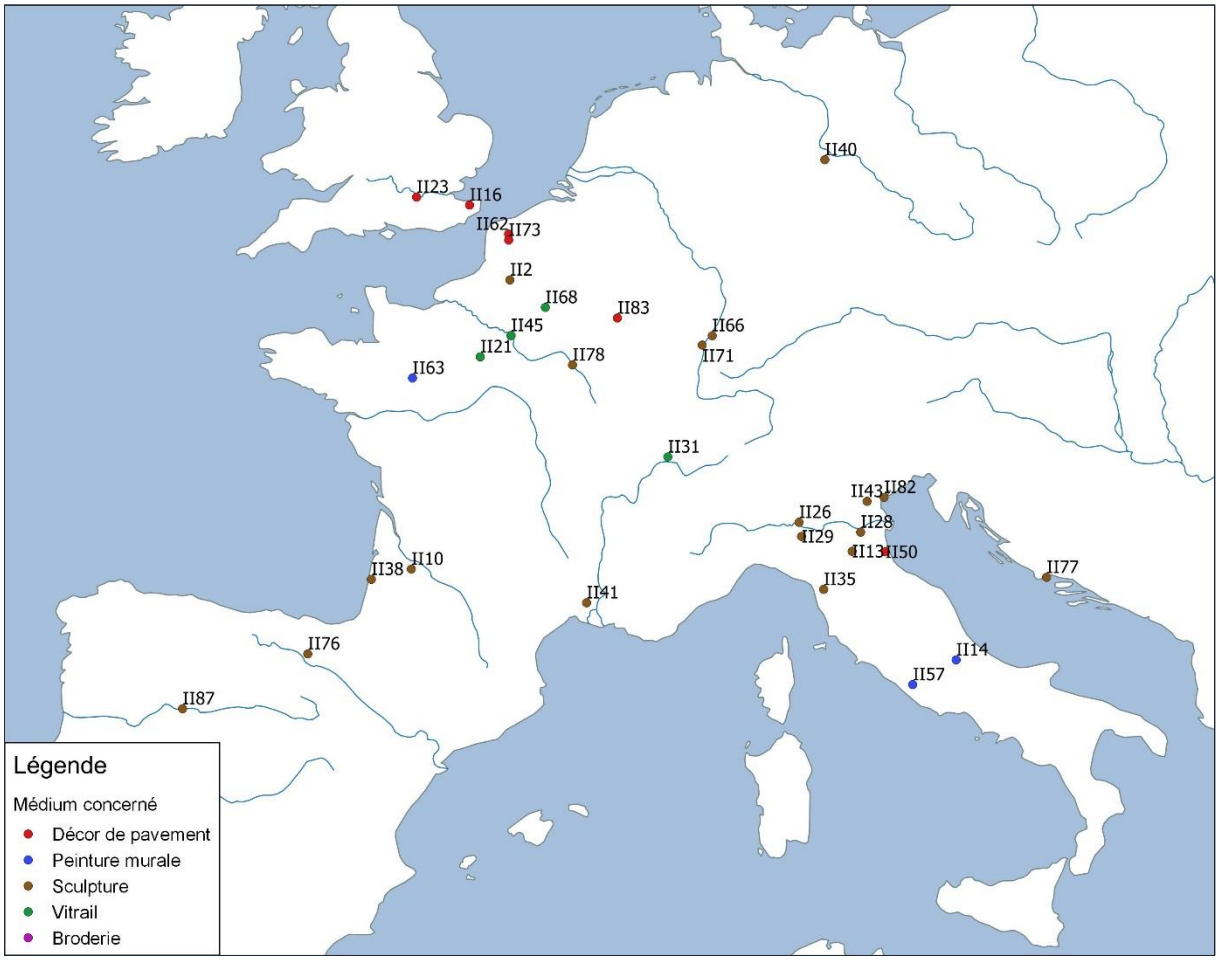
899 Saint-Omer, Saint-Bertin, décor de pavement en mosaïque (Z), 1er quart du XIIe siècle. *Cf. supra.*

900 Cf. A. RAMÉ, *Étude sur les carrelages historiés du XIIe au XVIIe siècle, en France et en Angleterre*, Strasbourg, 1855, p. 49. Cité par X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010.

901 Voir E. VERGNOLLE, *La création architecturale en Franche-Comté au XIIe siècle, du roman au gothique*, Besançon, 2001, p. 118, n. 50.

902 Tournus, Saint-Philibert, déambulatoire, mosaïque de pavement, vers 1110-1140 ou vers 1200 selon E. Vergnolle. Voir *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale*, Actes du colloque du CIER, Tournus, 18-19 septembre 2003, Mâcon, CIER, 2004 ; E. VERGNOLLE, « Sondages et fouilles archéologiques (1995 et 2001-2002). La redécouverte des mosaïques du déambulatoire », in J. HENRIET, *Saint-Philibert de Tournus. L'abbatiale du XIe siècle*, *Addenda* par E. VERGNOLLE, supplément au *BM*, n°2, Paris, Picard, 2008, p. 155-160.

903 Otrante, Italie, cathédrale Santa Maria Annunziata, nef, chœur et bras du transept, mosaïque de pavement, vers 1165-1167.



Carte 8 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et les Occupations des Mois associés dans la décoration ecclésiale au XIII^e siècle.

Un premier et plus large ensemble regroupe des cycles sculptés et des vitraux et est jumelé à un deuxième ensemble composé de pavements. Le premier concerne un large espace situé entre Loire et Rhin, tandis que le deuxième est imbriqué dans le premier, entre la vallée de la Meuse et les Flandres. Les cycles sculptés sur les portails des cathédrales Notre-Dame de Paris, de Chartres et d'Amiens ont été réalisés dans la première moitié du XIII^e siècle, voire au milieu du XIII^e siècle pour le cycle disparu d'un des portails de la cathédrale de Troyes, tandis que celui de Strasbourg est daté de la fin du siècle[904]. Joints aux cycles ne figurant que les Occupations des Mois sculptés dans cette même zone[905], ils illustrent sans doute l'évolution du positionnement des cycles figurant les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des Mois en façade, descendant progressivement des voussures aux piédroits, puis aux soubassements sans qu'il n'y ait de véritable rupture. Deux autres occurrences peuvent s'ajouter à celles-ci. Il s'agit

[904] Paris, Notre-Dame, portail de la Vierge, piédroits, vers 1200 ; Chartres, Notre-Dame, façade du transept nord, voussure de la baie ouest, vers 1220-1230 ; Amiens, Notre-Dame, soubassement du portail Saint-Firmin, vers 1220-1230 ; Troyes, Saint-Pierre-et-Saint-Paul, façade du transept nord, voussure, milieu du XIII^e siècle, disparu ; Strasbourg, Notre-Dame, soubassements des piédroits du portail sud de la façade occidentale.
[905] À savoir, ceux de Larchant, Sens, Rampillon, Reims, Avioth, Semur-en-Auxois et Münster (OM).

du cycle sculpté vers 1220-1230 sur un chapiteau double provenant de l'abbaye de Schwarzach ainsi que celui du pilier retrouvé à l'abbaye de Nienburg[906]. Ce dernier témoigne une fois de plus de l'originalité des cycles produits dans l'aire germanique avec ce groupe de personnifications des Mois disposées autour d'un pilier tout en surmontant les signes du Zodiaque leur servant de socle. Un autre pilier similaire, datant de la seconde moitié du XII^e^ siècle, est connu mais il ne figure que les Saisons, voire les Vents[907]. Parsemés dans cet ensemble, quatre vitraux figurent les Occupations des Mois associées aux signes du Zodiaque. Dans deux cas, au sein des cathédrales de Chartres et de Paris, ces vitraux font écho à d'autres cycles des mêmes thèmes figurés dans l'édifice. Le cycle de Chartres occupe l'une des baies ouvrant sur le déambulatoire, tandis que ceux de Paris et Lausanne sont des roses[908]. Quant au cycle incomplet de Soissons, il est difficile de statuer sur sa forme initiale du fait de son remaniement[909]. Il résulte en effet de déplacements au sein de l'édifice mais aussi du réemploi d'autres vitraux provenant de Braine, voire de Brie-Comte-Robert où seules les Occupations des Mois étaient figurées[910]. Le vitrail de Lausanne serait dû au maître Pierre d'Arras, originaire de Picardie et serait ainsi marqué d'une part de l'influence des vitraux du nord de la France mais aussi d'autre part de l'influence des décors de pavement septentrionaux du XII^e^ siècle et des alentours de 1200.

En effet, de même que les pavements déjà évoqués, figurant les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des Mois, d'autres décors ont été réalisés au XIII^e^ siècle en associant les deux thèmes. Ils sont composés de dalles à incrustations et de carreaux en terre cuite. Les décors résultant d'incrustations évoquent la technique employée à Florence pour les cercles du Zodiaque réalisés vers 1207 et évoqués précédemment[911]. Ces décors de pavement localisés à Saint-Omer, Verdun, Canterbury pour la première partie du XIII^e^ siècle et à Thérouanne et Chertsey pour la seconde partie du siècle ont en commun d'être bicolores ainsi que leur recours à des médaillons circulaires associés à des motifs végétalisés[912].

---

[906] Schwarzach, Sankt Peter und Sankt Paul, chapiteau double du cloître, vers 1220-1230, conservé à Karlsruhe, Badisches Museum ; Nienburg, Sankt Marien und Sankt Cyprian, pilier des mois, première moitié du XIII^e^ siècle.
[907] Socle sculpté, Saisons et Vents, Cologne, Schnütgen Museum, « Socle des quatre Saisons », prov. Brauweiler (?), vers 1160-1175.
[908] Paris, Notre-Dame, rose occidentale, vers 1200 ; Chartres, Notre-Dame, chœur, baie n°28, lancette gauche d'une des fenêtres hautes du déambulatoire sud, vitrail du comte Thibault, v. 1217-1220 ; Lausanne, Notre-Dame, transept sud, rose de la Création, entre 1205-1232.
[909] Soissons, Saint-Gervais-et-Saint-Protais, chevet, baie haute n°103 dite verrière des Patriarches.
[910] Braine, Saint-Yved, auj. Notre-Dame, rose du croisillon sud, 1^ère^ moitié du XIII^e^ siècle (OM) ; Brie-Comte-Robert, Saint-Etienne, rose orientale, v. 1225-1235 (OM).
[911] Florence, San Miniato al Monte et baptistère San Giovanni.
[912] Saint-Omer, Notre-Dame, ancien pavement du chœur, début du XIII^e^ siècle ; Verdun, Notre-Dame, ancien pavement du chœur, début du XIII^e^ siècle ; Canterbury, cathédrale, chapelle de la Trinité, v. 1216-1220 ;

Les deux autres ensembles que l'on peut déceler sont situés autour du Pô et autour de Rome. Ces deux ensembles, en particulier dans la plaine du Pô, sont à situer dans une dynamique communale déjà perceptible au XII^e^ siècle et renforcée au XIII^e^ siècle. De fait, ces deux ensembles se superposent à ceux qui ont déjà été relevés au XII^e^ et au XIII^e^ siècle, comprenant les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des Mois. Contrairement au XII^e^ siècle, les deux thèmes associés semblent absents des décors de pavement hormis les vestiges du sol mosaïqué de l'église abbatiale Saint-Jean-Évangéliste de Ravenne réalisé au début du XIII^e^ siècle[913]. Les autres cycles connus dans la plaine du Pô sont tous sculptés, soit sept occurrences auxquelles on peut ajouter le portail de la cathédrale de Trogir en Croatie pour ses similitudes avec San Marco Venise et Ferrare[914]. A Crémone, Ferrare et Fidenza, les Occupations des Mois et signes du Zodiaque sont sculptés sur des plaques assemblées pour former des frises environnant le portail ou *protiro*[915]. Ils sont marqués par la personnalité de Benedetto Antelami, en particulier à Crémone et Fidenza où il fut actif. Le Maestro dei Mesi de Ferrare semble appartenir au même milieu. Le cycle sculpté du baptistère de Parme, produit par Antelami et son atelier autour de 1196 se rattache d'ailleurs à ce groupe de cycles sculptés[916]. Les bas-reliefs formant des frises sous le porche de Saint-Martin de Lucques[917] reprennent quant à eux le principe des arcatures pour structurer le cycle et séparer les mois à la manière des mosaïques de pavement et des enluminures de manuscrit[918]. Les lacunes du portail de Sainte-Justine de Padoue ne permettent de situer avec certitude le cycle des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque qui ornait vraisemblablement les colonnes de ses piédroits par rapport aux autres occurrences[919]. Le seul autre exemple de figuration sur des colonnes est en effet celui du portail de Notre-Dame de Chartres dont les colonnettes des ébrasements datent de la première moitié du XII^e^ siècle[920]. L'insertion des scènes des Mois et des signes zodiacaux dans des losanges sur ces colonnes rappelle également les croisillons sculptés sur les bâtons

Thérouanne, Notre-Dame, transept, vers 1270, musées de Thérouanne et de Saint-Omer ; Chertsey, abbaye Saint-Pierre, 2^e^ partie du XIII^e^, vestiges conservés au Victoria and Albert Museum et British Museum de Londres.

913 Ravenne, San Giovanni Evangelista, ancien pavement du chœur, vers 1213, vestiges conservés à l'intérieur de l'édifice.

914 Trogir, cathédrale Svetog Lovre (Saint-Laurent), portail, face interne des piédroits, avant 1240, Radovan.

915 Crémone, Santa Maria Assunta, frise du portail central occidental, v. 1220-1230, Benedetto Antelami ; Ferrare, San Giorgio, portail des Mois, ancienne frise du portail, plaques sculptées conservées au musée de la cathédrale, v. 1225-1230, Maestro dei Mesi ; Fidenza (Borgo San Donnino), San Donnino, plaques sculptées aujourd'hui placées sur le chevet, 1^er^ quart du XIII^e^ siècle.

916 Parme, baptistère San Giovanni, plaques sculptées, vers 1196, Benedetto Antelami (et/ou atelier de) (II).

917 Lucques, San Martino, porche, bas-reliefs en frise, v. 1230.

918 Par exemple, les pavements de San Colombano de Bobbio (II), de San Giacomo Maggiore de Reggio Emilia (II) et de San Michele Maggiore de Pavie (OM).

919 Padoue, Santa Giustina, portail, piédroits, fragments du décor conservés dans le couvent San Simeone, v. 1228-1237.

920 Chartres, cathédrale Notre-Dame, colonnettes des ébrasements des portails sud et royal, vers 1145-1155 (II).

d'évêque en ivoire évoquées plus haut et dont un est aujourd'hui à Florence[921]. Un autre décor problématique et mal documenté est celui de l'ancien décor de la Porta dei Leoni de Saint-Pierre de Bologne[922]. La voussure, sculptée dans le deuxième quart du XIII^e^ siècle par le Maestro Ventura, portait les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque d'après Giorgio Vasari entre autres et fut commandée par la commune[923]. Le dernier exemple réalisé avant 1240 est le décor de l'archivolte du portail central de Saint-Marc de Venise[924]. Les Occupations des Mois accompagnées du signe zodiacal correspondant sont insérées dans un ensemble complexe développé sur les arcs cernant le portail central. Adam et Ève ainsi qu'Abel et Caïn sont associés aux personnifications des Vices et des Vertus, thèmes fréquents dans l'iconographie des pavements et des portails figurant le Zodiaque et les Occupations des Mois aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. L'originalité de ce cycle réside dans la construction encyclopédique de ces arcs sculptés réfléchissant sur la généalogie charnelle et spirituelle de l'homme ainsi que dans la richesse iconographique de l'ensemble. Certaines scènes des Occupations des Mois sont caractéristiques de la région vénitienne de même que les métiers figurés sur l'arc supérieur[925]. Du fait de la position de Venise, le cycle des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque est situé au carrefour de plusieurs influences, provenant d'Italie septentrionale mais aussi de la sphère byzantine[926].

Excentrées par rapport aux grands ensembles décelables, quelques occurrences supplémentaires sont connues pour le XIII^e^ siècle. Plusieurs panneaux sculptés des signes du Zodiaque et gravés des Occupations des Mois ont été dispersés mais proviendraient de Nîmes[927]. Ces bas-reliefs dont la datation est problématique rappellent les panneaux de Toulouse et Nogaro datant du début du XII^e^ siècle mais aussi des décors italiens contemporains[928]. Leur forme légèrement incurvée permet d'imaginer que ces panneaux

[921] Bâtons d'évêque en forme de tau, ivoire, conservés au Victoria and Albert Museum de Londres (n° 215-1865) et au Musée du Bargello de Florence (n°46), vers 1140-1150 ou autour de 1200, prov. nord de la France (?).
[922] Bologne, San Pietro, Porta dei Leoni, voussure, v. 1220-1230, Maestro Ventura, détruit.
[923] G. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, éd. G. MILANESI, t. 1, Florence, Sansoni, 1878, p. 277-278. Voir notamment A. THOMPSON, *The Cities of God : the religion of Italian communes, 1125-1325*, University Park, The Pennsylvania State university press, 2005, p. 21 ; G. TIGLER, « Le sculture provenienti dalla Porta dei Mesi », in B. GIOVANNUCCI VIGI, G. SASSU, *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, Ferrare, Edisai edizioni, 2010, p. 60.
[924] Venise, San Marco, portail central, intrados de l'arc supérieur de l'archivolte, avant 1240.
[925] Voir en particulier G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venise, Istituto Veneto di Science, Lettere ed Arti, 1995.
[926] *Ibid*. ; J. STRZYGOWSKI, « Die Monatscyclen der Byzantinischen Kunst », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 11, 1888, p. 23-46.
[927] Signe des Gémeaux, prov. Nîmes, conservé à Avignon, musée du Petit Palais - Musée Calvet, plaque n° 202 A ; Signe du Verseau, marbre, n° 187, Inv. H 564, Musée des Beaux-Arts de Lyon ; plaques gravées, mois de Mai et Juin, musée de Nîmes ; plaque gravée, mois de Juillet, Musée Calvet, Avignon, plaque n°120. Vers 1200 (?).
[928] Pour l'étude et le rapprochement de ces panneaux dispersés, voir R. HAMANN, *Die Abtekirche von St. Gilles, und ihre Künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955, p. 309-311, fig. 392-393-394 ; P. PRADEL, « Vestiges d'un

sculptés ornaient une vasque ou une chaire monumentale. Les inscriptions bordant les panneaux identifient avec certitude l'iconographie de ce cycle aujourd'hui lacunaire. Le portail du prieuré de Mimizan s'apparente aux voussures sculptées au XII^e siècle plus au nord comme à Castelviel et à Sorde-l'Abbaye, le tout dans la lignée des portails sculptés de la région saintongeaise et en dialogue avec les réalisations ibériques[929]. D'ailleurs, le portail de l'église de Treviño affiche des similitudes avec les cycles sculptés au nord des Pyrénées et notamment avec celui de Mimizan[930]. Sur ce dernier, le cycle désordonné des signes zodiacaux alterne sur l'une de voussures avec les Occupations des Mois, tandis que le reste de l'archivolte est occupé par les Vierges sages et folles, les prophètes, encadrant l'Agneau et la figuration de la Jérusalem céleste – ou demeure de l'Époux – surplombant l'Adoration des Mages du tympan dans une association originale par rapport aux autres occurrences[931]. Un autre portail présentant cette iconographie est conservé non loin de Mimizan, sur la façade occidentale de la cathédrale de Bazas[932]. Réalisé au cours du troisième quart du XIII^e siècle, il se détache davantage de ce qui fut réalisé au XII^e siècle au sud de Poitiers et est plutôt marqué par les réalisations septentrionales. De plus, les voussures portant les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois cernent un tympan consacré à la Vierge et non plus au Christ. Enfin, un dernier exemple témoigne des relations entre les cycles de la péninsule ibérique et ceux réalisés entre Loire et Pyrénées aux XII^e et XIII^e siècles. Les portails de l'église de Zamora, au sud-est de Saint-Jacques de Compostelle, affichent non seulement un « Zodiaque moralisé » comme c'est le cas dans d'autres occurrences ibériques[933], tout en figurant les Occupations des Mois sur une voussure, claveau par claveau à la manière des portails saintongeais[934]. Proche du portail de Saint-Martin de Salamanque[935], le

zodiaque-calendrier nîmois du XIII^e siècle », in *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, LV, 1967, p. 105-113 ; V. LASSALLE, *Les sculptures romanes du Musée archéologiques de Nîmes*, Nîmes, 1989 (Cahiers des Musées et Monuments de Nîmes, 6), n° 6-7, p. 28-31 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, Vol. 2, p. 150-154.

929 Mimizan, Sainte-Marie, portail du clocher-porche, voussures, vers 1220. Voir H. DELFOUR, « Étude comparée des portails de Sorde et de Mimizan », in *Bulletin de la Société de Borda*, 81, 1957, p. 225-234 ; J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII^e siècle », in *Revue de Pau et Béarn*, 1974, p. 35-69 ; S. THOIN, « L'ancienne église abbatiale de Mimizan, Landes : la restauration du clocher-porche et du porche occidental », in *Monumental*, 2002, p. 140-143.

930 Treviño, San Pedro Apóstol, portail, archivolte, 2^e tiers du XIII^e siècle. Voir M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996 ; G. L. DE MUNAIN ITURROSPE, « Estudio iconográfico del menologio en San Pedro de Treviño », in *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 32, 2008, p. 167-190.

931 On notera que cette association survient notamment à El Frago (Aragon), sur le portail sud de San Nicolas, datant des environs de 1170-1180.

932 Bazas, cathédrale Saint-Jean-Baptiste, façade occidental, portail sud, 3^e quart du XIII^e siècle.

933 Par exemple à Carrión de Los Condes et à Sant Pere de Sorpe. À propos de ce procédé de moralisation, voir M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posibble zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit.

934 Zamora, San Claudio de Olivares, portail nord et portail occidental, vers 1259 ou vers 1200. Voir J. L. MINGOTE CALDERÓN, « El menologio de San Claudio de Olivares », art. cit. ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.

935 Salamanque, San Martin, ancien portail, fin du XII^e siècle (OM).

portail de Zamora est à situer dans une mouvance autour de León polarisée par Saint-Jacques de Compostelle et par un large espace au nord-ouest des Pyrénées.

II. E. 3. Persistance d'une iconographie double après le XIII^e siècle

Tout comme les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois subsistèrent séparément dans l'iconographie des décors monumentaux après le XIII^e siècle, ils continuèrent à être figurés associés les uns aux autres. Dans le second quart du XIV^e siècle, les travées du cloître de l'abbaye d'Abondance, située à proximité du Lac Léman, sont ponctuées de clefs de voûte rapprochant les deux thèmes[936]. Lyon affiche de nouveau un goût certain pour le Zodiaque avec la présence des signes accompagnés des Occupations des Mois sur le portail occidental de la cathédrale Saint-Jean. Parmi plus de trois cents médaillons quadrilobés qui décorent les portails de l'édifice, les deux thèmes complémentaires ont été sculptés au début du XIV^e siècle autour du portail principal[937]. La construction de cette façade fut initiée par l'archevêque Pierre de Savoie (1308-1332), acteur des querelles de pouvoir entre le Royaume de France et un large espace s'étalant sur les deux versants des Alpes, englobant la Savoie et le Piémont[938]. De fait, les figurations des Occupations des Mois associées ou non aux signes du Zodiaque au XIV^e siècle semblent avoir profité d'un contexte historique mouvementé fait de contestation et alternance d'autorités autour des Alpes.

Dans le nord de la France, deux exemples témoignent de la persistance de ces deux thèmes iconographiques. Le chœur de l'église Saint-Pierre de Tour-en-Bessin près de Bayeux est agrémenté d'un cycle sculpté au XV^e siècle, associant les mois et les signes sous des arcatures. Le second exemple date du second quart du XV^e malgré les restaurations et déplacements ultérieurs. Les vitraux de l'une des rosaces de Saint-Maurice d'Angers comportent en effet les signes zodiacaux ainsi que les mois même si la composition et la localisation originelles sont hypothétiques.

Hors de la sphère ecclésiale et dans l'espace urbain, quelques exemples conservés dans la péninsule italienne peuvent retenir notre attention. Au début du XIII^e siècle, les deux thèmes

[936] Abondance, abbaye, cloître, clefs de voûte, 1331-1354. Les signes du Zodiaque ne sont pas systématiquement associés à chaque mois correspondant.
[937] Lyon, cathédrale Saint-Jean, façade occidentale, portail central, médaillons quadrilobés, 1308-1332. Cf. F. THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales. Les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIII^e-XIV^e siècle)*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.
[938] Le frère de l'archevêque de Pierre de Savoie, Guillaume, fut d'ailleurs abbé de la Sacra di San Michele dans le Val de Suse, dont on a déjà évoqué la Porta dello Zodiaco.

sont associés sur les chapiteaux soutenant la *loggia* du palazzo del Broletto de Brescia[939]. Toujours dans l'espace urbain et dans l'esprit des arts civiques, la fontaine de Pérouse porte les deux iconographies complémentaires à la fin du XIII^e^ siècle[940]. Ce type de décor public est repris à Ravenne au siècle suivant sur les socles des statues de la Piazza del Popolo[941]. Au XIV^e^ siècle, les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois sont de nouveau présents sur des chapiteaux. Ces derniers surmontent les colonnes du portique du Palais des Doges de Venise[942]. Les faces de ces chapiteaux de section octogonale permettent de disposer de manière régulière des groupes iconographiques aux allures cycliques et à la dimension encyclopédique dont certains thèmes sont fréquents dans les décors de pavement des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les Vices et les Vertus, les Âges de la vie, les métiers – de même que sur le portail de Saint-Marc –, ou bien encore les saints et les savants de l'Antiquité occupent les trente-six chapiteaux datant de la fin du XIV^e^ siècle, légendés d'inscriptions courant sur leur tailloir. Les douze mois sont répartis sur l'un de ces chapiteaux de sorte que certains sont regroupés par deux. Les signes du Zodiaque partagent un autre chapiteau avec les Planètes personnifiées auxquelles ils sont associés. Ce chapiteau, situé à l'un des angles du palais, est surplombé par un relief sculpté figurant le Péché originel. Au milieu du XV^e^ siècle, le plafond du *studietto* de Pierre de Médicis dans son palais florentin fut décoré de médaillons circulaires réalisés par Luca della Robbia (1399-1482) figurant les Occupations des Mois avec l'indication du signe zodiacal associé par sa figuration dans le cercle cernant la scène centrale[943]. Près de Mantoue, un décor peint mêlant les signes zodiacaux et les Mois fut réalisé à la fin du XVI^e^ siècle pour orner un palais à Bigarello[944].

---

[939] Brescia, Pallazzo del Broletto, début du XIII^e^ siècle (1220-1230), chapiteaux sculptés soutenant l'étage supérieur de la *loggia* de la Grida, conservés au Museo Civico de Brescia. Cf. G. PIOVANELLI, « I Capitelli dei Mesi nel Palazzo del Broletto in Brescia », *in Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1970*, Brescia, 1971, p. 237-250 ; P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles*..., 1983, N°87.

[940] Pérouse, Fontana Maggiore, bassin inférieur, 1278.

[941] Ravenne, Piazza del Popolo, statues de saint Apollinaire et saint Vital, 1483.

[942] À propos de l'iconographie de ces chapiteaux, cf. W. BURGES, A. DIDRON, *Iconographie des chapiteaux du palais ducal*, Paris, Librairie archéologique Victor Didron, 1857 ; G. RASETTI, *Il calendario nell'arte italiana et il calendario abruzzese*, *op. cit*., Pl. XXXV et XXXV ; M. TOMASI, « Programmes encyclopédiques dans la sculpture monumentale à Florence et à Venise au milieu du XIV^e^ siècle : possibilités et limites de l'analyse », in J.-M. GUILLOUËT, C. RABEL (dir.), *Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, Le Léopard d'or, 2011, p. 211-234.

[943] *Tondi* en majolique, provenant du *studietto* de Pierre de Médicis, Palais Médicis de Florence, Luca della Robbia, conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (Inv. : 7640-1861). Au sujet de ce type de décor, voir M. ROSEN, *The Mapping of Power in Renaissance Italy : painted cartographic cycles in social and intellectual context,* Cambridge University Press, 2015, en part. p. 114-115.

[944] Bigarello (Lombardie), Corte Bazza, sala dello Zodiaco, fresques (II), fin du XVI^e^ siècle. Cf. R. SIGNORINI, *Le sorti degli uomini : nella "camara delli pianetti et venti" della villa del Te : due zodiaci di provincia*, Mantoue, Sometti, 2012.

Hormis ces décors monumentaux, on notera que les signes du Zodiaque furent également figurés sur des objets[945]. C'est le cas d'un coffret d'ivoire réalisé au milieu du XV^e^ siècle appartenant au trésor de la cathédrale de Syracuse. Les signes zodiacaux ornent le toit de ce coffret en forme d'édifice, tandis que les côtés sont décorés des Occupations des Mois.

III. Synthèse : corrélation et indépendance entre deux thèmes iconographiques complémentaires

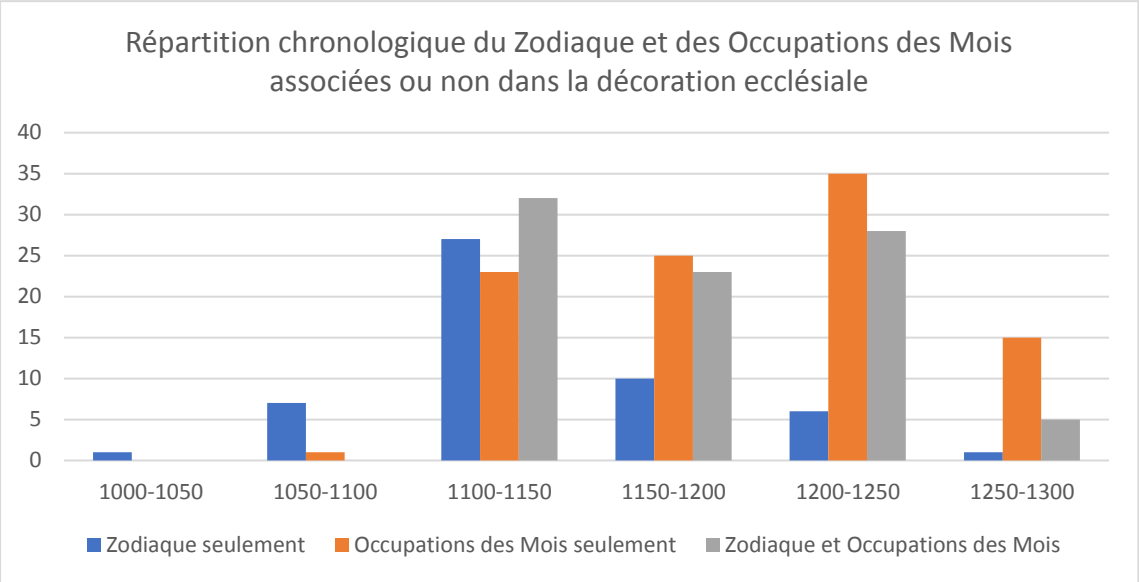
III. A. Réévaluer le thème du « calendrier » à travers le prisme d'une iconographie dédoublée ou unilatérale

Dans l'ensemble, les thèmes iconographiques du Zodiaque et des Occupations des Mois, qu'ils soient associés ou non, ont connu un véritable succès dans la première partie du XII^e^ siècle comme le montre le tableau récapitulatif ci-dessous. Soixante-dix-neuf occurrences sont relatives à ces quelques décennies. Le thème du calendrier est traité, soit comme une iconographie dédoublée avec deux cycles complémentaires, soit comme une iconographie unilatérale qui ne renvoie qu'à un seul versant soit terrestre soit céleste. Le Zodiaque en tant que thème autonome s'est développé plus tôt – avec des prémices dans la décoration d'objets et mobilier liturgique – et plus vite tout en profitant d'une association efficace avec les Occupations des Mois au cours de cette même période.

	Z	OM	II	TOTAUX
1000-1050	1	0	0	**1**
1050-1100	7	1	0	**8**
1100-1150	27	23	29	**79**
1150-1200	10	25	24	**59**
1200-1250	6	32	29	**67**
1250-1300	1	18	6	**25**
	52	99	88	239

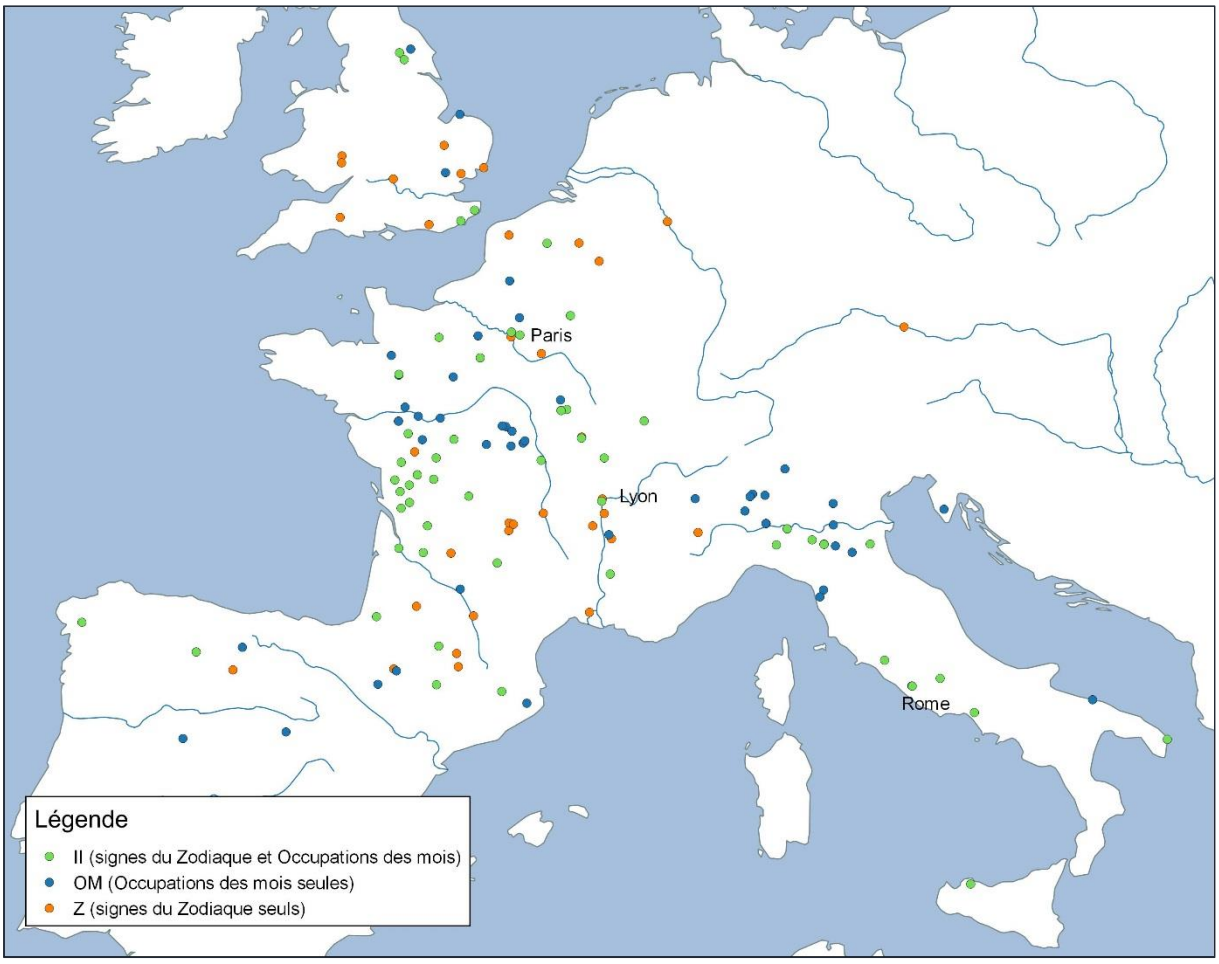
Tableau 7 : Répartition chronologique des figurations des signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des mois entre le début du XI^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle dans la décoration ecclésiale (hors objets/mobilier).

[945] Pour la sphère islamique, A. Caiozzo a répertorié des objets ornés des signes du Zodiaque, voir *Images du ciel d'Orient au Moyen-Âge…, op. cit*.



Graphique 1

Dans la seconde moitié du XII[e] siècle, les Occupations des Mois ont pris le pas sur le Zodiaque qui lui fut de moins en moins associé et qui fut même délaissé en tant que thème autonome. On peut d'ailleurs remarquer sur le graphique ci-dessus que la courbe d'évolution

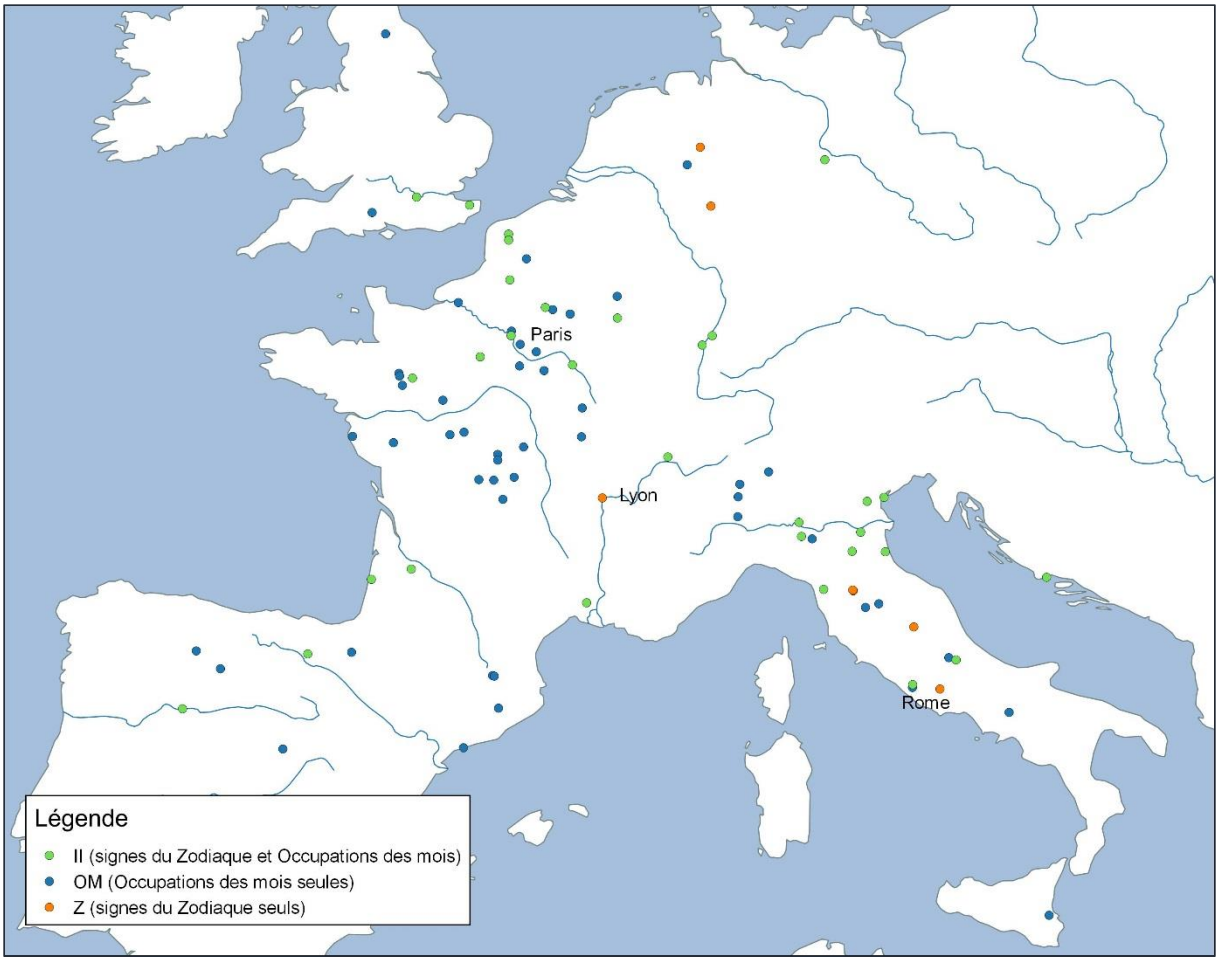


Carte 9 : Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, au XII[e] siècle dans la décoration ecclésiale.

du Zodiaque comme thème autonome est inversement proportionnelle à celle des Occupations des Mois. Les signes du Zodiaque ont précédé les Occupations des Mois comme thème iconographique dans la décoration monumentale et ont même sans doute favorisé leur essor.

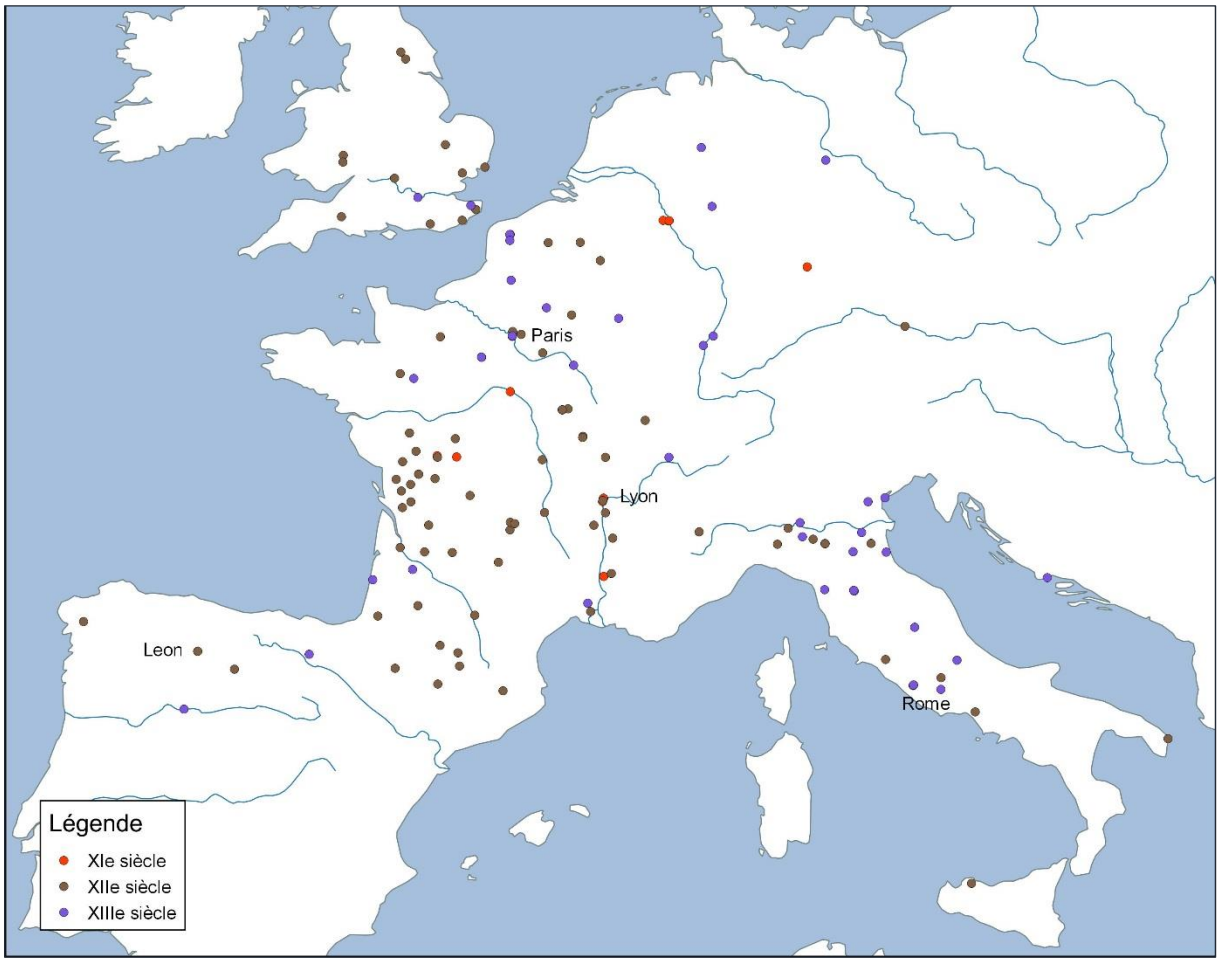
Dans certaines zones, les cycles associant les Occupations des Mois aux signes du Zodiaque semblent avoir essaimé autour d'édifices ornés de ces derniers seulement comme par exemple à Poitiers et à Lyon. Dans le même ordre d'idées, au XII^{e} siècle comme au XIII^{e} siècle, la répartition des Occupations des Mois figurées seules est caractérisée par une relative concentration dans la vallée de la Loire où les scènes mensuelles ont été peu associées aux signes zodiacaux et où on dénombre vingt-neuf cycles des Occupations des Mois peints entre le XII^{e} et le XIII^{e} siècle soit 12,13 % du corpus monumental [Carte 9, Carte 10]. Les deux thèmes ont cependant été associés en marge de cette zone à savoir dans le Poitou ou bien encore en Bourgogne.

De plus, les cycles ne figurant que les Occupations des Mois affichent une certaine préférence pour les peintures murales qui constituent 50,51 % de cet ensemble. Cette caractéristique couplée à une répartition géographique dense dans la vallée de la Loire permet



Carte 10 : Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, au XIII^{e} siècle dans la décoration ecclésiale.

d'envisager différemment la dynamique de ce thème iconographique isolé de son pendant zodiacal. Autrement dit, les régions autour de la Loire, depuis Laval jusqu'aux alentours de Bourges, sont caractérisées par un net attrait pour le thème des Occupations des Mois, particularité que l'on ne retrouve pas ailleurs. Les recherches menées jusqu'alors ont abordé le thème du « calendrier », appellation qui a tendance à tronquer l'approche, puisqu'elle désigne aussi bien des cycles associant ou non les Occupations des Mois aux signes du Zodiaque dont la présence est comme ignorée. Confrontées, ces trois entités étroitement liées telles que les cycles des Occupations des Mois seules, les cycles avec seulement les signes du Zodiaque et enfin ceux associant les deux versants font apparaître des dynamiques différentes dans le temps et l'espace. Il faut ajouter qu'un certain nombre de cycles n'ont pas été répertoriés par Perrine Mane dont la thèse constitue un des principaux travaux sur le sujet. Ces manques concernent particulièrement des décors peints dont certains ont été découverts seulement après ses synthèses[946]. Une vingtaine de cycles peints en France et en Italie ne sont pas comptabilisés



Carte 11 : Évolution chrono-géographique de la répartition des occurrences des signes du Zodiaque (associés ou non aux Occupations des Mois) dans la décoration ecclésiale monumentale.

[946] De plus, le but de Perrine Mane étant d'étudier les techniques agricoles à travers les calendriers, les cycles trop lacunaires ont été éludés.

dans le catalogue de Perrine Mane ce qui influe considérablement sur la vision globale du phénomène de diffusion de ces thèmes iconographiques[947].

Comme on peut le constater sur les deux cartes [Carte 9, Carte 10], l'expansion du thème du Zodiaque a été plus large d'un point de vue géographique malgré une plus faible représentation numérique. Il s'est en effet diffusé dans la sphère aquitaine[948] et autour des Pyrénées ainsi qu'outre-Manche et de l'autre côté du Rhin dans la sphère impériale. Les figurations des Occupations des Mois non associées aux signes du Zodiaque sont donc par comparaison davantage condensées et localisées et marquent ainsi des régions spécifiques particulières dont le Berry, le Maine et l'Anjou. Dans la péninsule italienne, on peut observer que les occurrences sont davantage dispersées malgré une relative polarisation septentrionale et romaine. Dans l'ensemble, les cartes 9 et 10 laissent apparaître une dynamique septentrionale plus marquée dans la transition entre le XII^{e} et le XIII^{e} siècle. Ce déplacement septentrional est davantage perceptible pour les occurrences des signes du Zodiaque, seuls ou associés aux Occupations des Mois. La carte 11 permet en outre de constater ce phénomène en représentant l'évolution de la répartition géographique des occurrences zodiacales, lorsqu'elles sont associées ou non entre le XI^{e} et le XIII^{e} siècle.

III. B. Du local au global, du terrestre au céleste : dynamiques et enjeux de deux thèmes iconographiques réunis ou séparés

De fait, la répartition géographique des occurrences du thème des Occupations des Mois semble cristalliser des dynamiques de domination dans l'Europe féodale que P. Mane avait déjà suggérées[949] mais aussi l'expansion de la société d'un point de vue agricole et économique comme cela a été montré sur le versant hispanique par M. Castiñeiras et d'autres[950]. En guise de contrepoint, les signes du Zodiaque peuvent mettre en valeur ces dynamiques à une autre échelle, non plus terrestre mais céleste. Il nous semble pertinent de confronter les observations

[947] Ces cycles peints sont ceux de Saint-Benoît (de Quinçay), Le-Grand-Pressigny, Chalivoy-Milon, Champrond, Chemillé, Chênehutte-Trêves-Cunault, Saint-Mars-sur-la-Futaie, Saussay, Budelière, Lourouer-Saint-Laurent, Saint-Christophe-sur-le-Nais, Saint-Etienne-de-Fursac, Sainte-Feyre, Sallertaine, et Vernais pour la France ; Carugo, Gornate Superiore, Jerago, Postalesio, Borgomanero et Colico pour l'Italie.

[948] Sur la question épineuse d'une définition de l'Aquitaine au Moyen Âge, voir notamment J. BELLARBRE, « La "nation " aquitaine dans l'historiographie monastique du sud de la Loire (VIII^{e}-XII^{e} siècles) », in *Revue de l'IFHA* [En ligne], 6, 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 23 novembre 2015. URL : http://ifha.revues.org/8049

[949] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983.

[950] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996 ; *Id.*, « El Labora : los trabajos y los días en la iconografía romanica », art. cit. ; J. L. HERNANDO GARRIDO, « Estampas del mundo rural : la imagen del campesino en el art romanico hispano », in *Poder y seducción de la imagen romanica*, Aguilar de Campoo, Fundació Santa Maria la Real, Centra di estudios del romanico, 2006, p. 158-188.

d'Alain Guerreau ainsi que d'autres médiévistes sur l'espace féodal européen avec la répartition comparée des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque[951]. Ces thèmes ne sont pas simplement liés au « temps » par l'intermédiaire du calendrier auquel ils renvoient mais ils témoignent de « relations spatiales[952] » organisées, en sachant que les concepts de « temps » et d' « espace » étaient imbriqués au Moyen Âge [953]. Le fait est que le terme *circulus*, fréquemment employé pour désigner l'ensemble du Zodiaque, recouvre à la fois l'idée de cercle, d'une forme englobante mais aussi de cyclicité[954]. L'intérêt porté au thème iconographique des Occupations des Mois semble laisser transparaître le processus d'« encellulement » décrit par Robert Fossier[955]. La localisation géographique de ces thèmes iconographiques reflète plus largement les tensions, échanges et relais d'autorité entre des grands territoires tels que ceux du royaume capétien, du royaume Plantagenêt et de l'Empire, mais aussi entre les différences instances d'une domination locale cherchant à s'imposer dans ces contextes fluctuants.

C'est le cas autour de la Loire, zone pivot entre nord et sud mais aussi entre est et ouest. Le thème iconographique des Occupations des Mois, par sa localisation ciblée fait apparaître en filigrane des zones disputées dont l'organisation sociale est complexe et que les structures locales tentent de polariser à leur avantage. Par exemple, les cycles peints à Laval et dans ses environs aux XII^{e} et XIII^{e} siècles pourraient laisser entrevoir l'emprise des prieurés dans l'organisation féodale et leur rôle dans l'assise d'une domination seigneuriale sur des terres, faits dont la logique a été notamment étudiée par S. Legros dans sa thèse[956]. Dans son étude sur

---

951 A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », art. cit. ; *Id.,* « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XI^{e}) », art. cit. ; *Id.*, « Structures et évolutions des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental » in *Uomo e spazio nell'alto medioevo,* 2002, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, 50, Spolète, 2003, p. 91-115.

952 A. GUERREAU, « Structures et évolutions des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », art. cit., p. 96. Voir aussi *Id*., « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », art. cit.

953 Pour un aperçu de ces questions, voir notamment J.-P. DEVROEY, M. LAUWERS « L'"Espace" des historiens médiévistes : quelques remarques en guise de conclusion », in LIENHARD T. (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, *op. cit*., p. 435-453. Disponible sur HAL <halshs-00275562> ; Voir également notre approche historiographique du sujet, cf. *supra,* chap. 1, III. B.

954 W. M. STEVENS, « Fields and streams: language and practice of arithmetic and geometry in early medieval schools », art. cit., p. 163.

955 R. FOSSIER, *L'Enfance de l'Europe, X^{e}-XII^{e} siècles : aspects économiques et sociaux, op. cit.* Voir aussi É. MORNET (éd.), *Campagnes médiévales : l'homme et son espace. Études offertes à Robert Fossier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995. Pour discuter la notion d'encellulement, voir notamment D. BARTHÉLÉMY, « Deux mutations du "féodalisme" (Point de vue) », in *Les pouvoirs locaux dans la France du centre et de l'ouest (VIII^{e}-XI^{e} siècles) : Implantation et moyens d'action* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 (consulté le 20 novembre 2015) http://books.openedition.org/pur/27500

956 Laval, prieurale Notre-Dame de Pritz, prieurale Saint-Martin auxquels on peut ajouter l'église de Saint-Pierre-sur-Erve. Voir S. LEGROS, *Prieurés bénédictins, aristocraties et seigneuries : une géopolitique du Bas-Maine féodal et grégorien (fin X^{e}-début XIII^{e} siècle)*, thèse, université de Rennes, 2007, disponible sur HAL < https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00268034> ; thèse publiée sous le titre *Moines et seigneurs dans le Bas-Maine. Les prieurés bénédictins du X^{e} au XIII^{e} siècle*, Rennes, PUR, 2010. Voir aussi les travaux de son directeur de thèse,

le cas du Bas-Maine, l'auteur souligne ainsi que « ceux-ci [les prieurés] trament l'espace seigneurial d'une toile qui réunit l'aristocratie locale dans une commune solidarité envers l'établissement monastique » à tel point que « le prieuré devient dès lors un centre de gravité qui […] complète la domination féodale du fondateur »[957]. Inscrits dans ces enjeux de domination articulés entre différents acteurs, seigneuriaux et monastiques, plusieurs églises prieurales de la région de Laval arborent sans doute de manière signifiante les cycles des Occupations des Mois, voire les signes du Zodiaque. Cette idée est confirmée dans le cas de Notre-Dame de Pritz (Laval), puisqu'un inventaire de 1220 établi par les moines récapitule leurs droits et leurs revenus dans l'environnement de Laval et témoigne « combien l'église constituait le vecteur essentiel par lequel les moines trouvaient leur place dans le tissu seigneurial local[958] ». Or le cycle des Occupations des Mois ornant l'arc précédant le chœur de l'église Notre-Dame de Pritz fut repeint dans le premier quart du XIII^{e} siècle au moment même de l'affirmation de ce système articulé de domination[959].

La présence de cycles des Occupations des Mois peints semble être focalisée sur des zones disputées et situées aux marges fluctuantes de grands royaumes autour de la Loire. Le Berry offre un autre exemple que celui du Bas-Maine où l'illustration peinte des Occupations des Mois est le symptôme indirect des structures mises en place progressivement pour exercer une domination locale[960]. Dans ces zones caractérisées par des disparités locales et par une divergence des pôles d'influences – tantôt vers le nord, tantôt vers le sud – l'attention se concentre sur le versant terrestre du thème général du calendrier au détriment du Zodiaque. De fait, les cycles associant les Occupations des Mois et le Zodiaque sont davantage le fait d'édifices de plus grande envergure dans des centres et non pas dans des marges comme c'est le cas pour les églises prieurales et paroissiales ornées de cycles peints des scènes mensuelles

---

D. PICHOT, *Le Bas-Maine du Xe au XIII^{e} siècle : étude d'une société*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1995 ; *Id*., « Encellulement et villages de l'Ouest français (XI^{e}-XIII^{e} siècles) », in C. LAURENT, B. MERDRIGNAC, D. PICHOT (dir.), *Mondes de l'Ouest et villes du monde*, Rennes, PUR, 2001, p. 445-456.

957 S. LEGROS, *Prieurés bénédictins, aristocraties et seigneuries : une géopolitique du Bas-Maine féodal et grégorien (fin X^{e}-début XIII^{e} siècle), op. cit*., p. 378.

958 *Ibid.*, p. 482. Voir aussi pour le cas de Saint-Martin de Laval, S. LEGROS, « Le prieuré Saint-Martin de Laval et la consolidation de la seigneurie lavalloise au XI^{e} siècle », in *La Mayenne Archéologie Histoire*, 26, 2003, p. 12-43.

959 Rappelons en effet qu'un premier cycle des Occupations des Mois avait été peint sur l'intrados de l'arc triomphal, combiné à un cycle des signes du Zodiaque sur l'intrados de l'arc d'abside au XII^{e} siècle. L'intrados du premier arc fut repeint dans le premier quart du XIII^{e} siècle d'un cycle des Occupations des Mois venant se superposer au premier mais se déroulant dans le sens inverse. Voir J. TARALON, « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, Tome 54, 1965, p. 61-116 ; C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé, op. cit*., p. 63, p. 274-282. Nous reviendrons plus loin sur les enjeux entourant la réalisation et les modifications d'un tel décor.

960 À propos du Berry, voir notamment G. DEVAILLY, *Le Berry du X^{e} au milieu du XIII^{e} siècle*, Paris, Mouton, 1974.

et concentrées autour de la Loire. La dynamique de répartition des occurrences des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque associés ou non laisse ainsi entrevoir en arrière-plan un « phénomène d'ancrage des pouvoirs » décrit par Dominique Iogna-Prat[961]. Le lien des hommes au sol décrit par Alain Guerreau[962] participe à la dynamique de la société médiévale et se ressent en particulier par l'insistance sur le thème iconographique des occupations mensuelles dans la décoration ecclésiale comme liens entre travaux agricoles, activités seigneuriales et temps liturgique[963]. Les thèmes iconographiques des occupations mensuelles et des figures zodiacales reflètent ainsi les articulations du système social féodal selon des échelles différentes. Si les Mois semblent permettre d'enraciner un système de domination à l'échelle locale et terrestre, les signes du Zodiaque renvoient davantage à une échelle globale et céleste, caractéristiques que nous chercherons à mettre en évidence tout au long des parties 2 et 3. Les médiums utilisés pour figurer les mois et signes sont révélateurs. Comme nous l'avons relevé plus haut, les cycles peints dans la vallée de la Loire tissent une sorte de maillage à l'échelle locale, tandis que les cycles sculptés se révèlent être des pôles agissant à une échelle supérieure comme par exemple à Bourges et Angers. Associé au Zodiaque, le thème des mois prend une dimension plus générale, voire universelle avec une perspective eschatologique que nous aurons soin de faire ressortir. Prenant bien souvent la forme d'un arc de cercle, voire d'un cercle marqué d'intervalles, le thème double des Occupations des Mois et du Zodiaque est à même de traduire les dynamiques sociales entre centre et périphérie et entre terrestre et céleste qui traversent le Moyen Âge [964].

Nous l'avons déjà souligné, la France et l'Italie composent la majeure partie du corpus monumental. En Italie, la situation est un peu différente en raison du contexte communal. De par la répartition générale des deux thèmes iconographiques, l'Italie septentrionale et centrale assiste à une multiplication de pôles de pouvoir qui transparaît dans la densification progressive des cycles avec les Occupations des Mois, voire avec le Zodiaque. Nous approfondirons l'analyse du rôle de ces thèmes iconographiques dans la mise en scène du pouvoir communal entre les XII[e] et XIII[e] siècle dans notre troisième partie[965]. Les occurrences placées dans les marges ou dans des zones périphériques à savoir autour des Alpes ou bien encore dans

[961] Cf. D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam*, 1000-1150, Paris, Aubier, 1998, p. 261.
[962] A. GUERREAU, *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 179-184.
[963] Nous aurons l'occasion de revenir sur ces questions et sur leur traduction visuelle dans la décoration ecclésiale.
[964] Voir A. GUERREAU, « Structures et évolutions des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », art. cit., en particulier p. 100-102.
[965] Voir *infra*, chap. 8.

l'extrémité septentrionale de l'Italie relèvent de questions différentes des cycles développées dans les centres dont à Rome et autour.

D'autre part, le succès grandissant du thème iconographique des Occupations des Mois à partir du XII^e^ siècle et tout au long du XIII^e^ siècle montre une attention portée à la terre et aux hommes comme moyen de domination. Or, au XI^e^ siècle c'est le Zodiaque qui est choisi comme vecteur d'universalité et comme lien entre ciel et terre. Alors essentiellement lié à l'Apocalypse et à l'évocation de la Jérusalem céleste dans la décoration monumentale, le Zodiaque va progressivement être lié à une temporalité présente et à une échelle locale par l'entremise des Occupations des Mois auxquelles les signes zodiacaux vont être de plus en plus associés au XII^e^ et XIII^e^ siècles. La désaffection progressive pour le Zodiaque profite aux Occupations des Mois mais le regain de succès offert au Zodiaque en Italie dès la fin du XII^e^ siècle témoigne de son rôle d'attribut de domination généralisée, voire universelle, survivance antique d'une iconographie efficace. Avant le XII^e^ siècle, l'*Ecclesia* est destinée à être une « institution totale » selon l'expression de D. Iogna-Prat, d'où l'intérêt porté au Zodiaque[966]. Entre le X^e^ et le XI^e^ siècle, un « enracinement spatial du pouvoir seigneurial » a été observé par les médiévistes et souligné notamment par Joseph Morsel[967]. Cet enracinement spatial progressif nous semble être martelé et gravé par le biais de l'essor des décors figurant le thème des Occupations des Mois au XII^e^ siècle lorsqu'il s'agit de fortifier et consolider cette emprise. De fait, l'approfondissement de l'enquête serait pertinent et la question de la répartition des cycles zodiacaux et mensuels pourrait être croisée à celle de l'organisation du système médiéval[968].

III. C. De la localisation des occurrences aux compositions

Au-delà de leur répartition géographique, les décors intégrant seulement les signes du Zodiaque présentent une plus grande variété de propositions en termes de composition et de localisation dans l'édifice. Les caractéristiques iconographiques des cycles des Occupations des Mois figurées seules sont plus homogènes et ne font pas l'objet de grandes variations contrairement au Zodiaque. On peut avancer que les cycles des Occupations des Mois figurées seules étaient répétés à la manière d'une formule iconographique. D'ailleurs, la majorité des

[966] D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu, une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006, p. 309.
[967] J. MORSEL, « Communautés d'installés », in *EspacesTemps.net*, 2014 [En ligne], mis en ligne le 11/11/2014, consulté le 18/12/2014 http://www.espacestemps.net/articles/communautes-dinstalles/
[968] Pour le croisement entre production artistique et organisation sociale au Moyen Âge, voir notamment A. SCOLBETZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, *op. cit.* Voir aussi les problématiques énoncées par A. Guerreau, A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e^ siècle*, *op. cit.*

édifices concernés, dont ceux situés le long de la Loire, sont des églises paroissiales alors que les variations autour de cette formule iconographique ainsi que la présence des signes du Zodiaque sont davantage le fait de décors issus d'un environnement monastique et de grands édifices. De fait, si la place du thème iconographique des Occupations des Mois est plus stable et continue, le Zodiaque se démarque en investissant davantage de supports et en faisant l'objet de plus de variations dans les compositions qui l'accueillent. Dans l'aire germanique, malgré un faible nombre d'occurrences, les décors comportant les signes du Zodiaque sont originaux de par leur emplacement et l'organisation des compositions concernées, ce qui semble témoigner d'une certaine maîtrise du thème. De plus, dans cet espace, le Zodiaque a été préféré aux Occupations des Mois et plusieurs objets réalisés entre le IX^e^ et le XI^e^ siècle sont ornés des signes du Zodiaque seulement[969]. Du côté de l'Angleterre, les occurrences des signes du Zodiaque – qui sont plutôt des citations ou mentions isolées du cycle – parfois accompagnés de leur pendant mensuel, témoignent de liens tissés de part et d'autre de la Manche, à l'ouest mais aussi du côté des Flandres pour ce qui est des décors de pavement. Pour ce qui est de la péninsule ibérique, seule la partie septentrionale est concernée avec une préférence pour le thème des Occupations des Mois même si quelques occurrences du Zodiaque sont connues au début du XII^e^ siècle. Il s'agit en majorité de réalisations sculptées dont la plupart sont proches des occurrences sculptées de Saintonge et alentours.

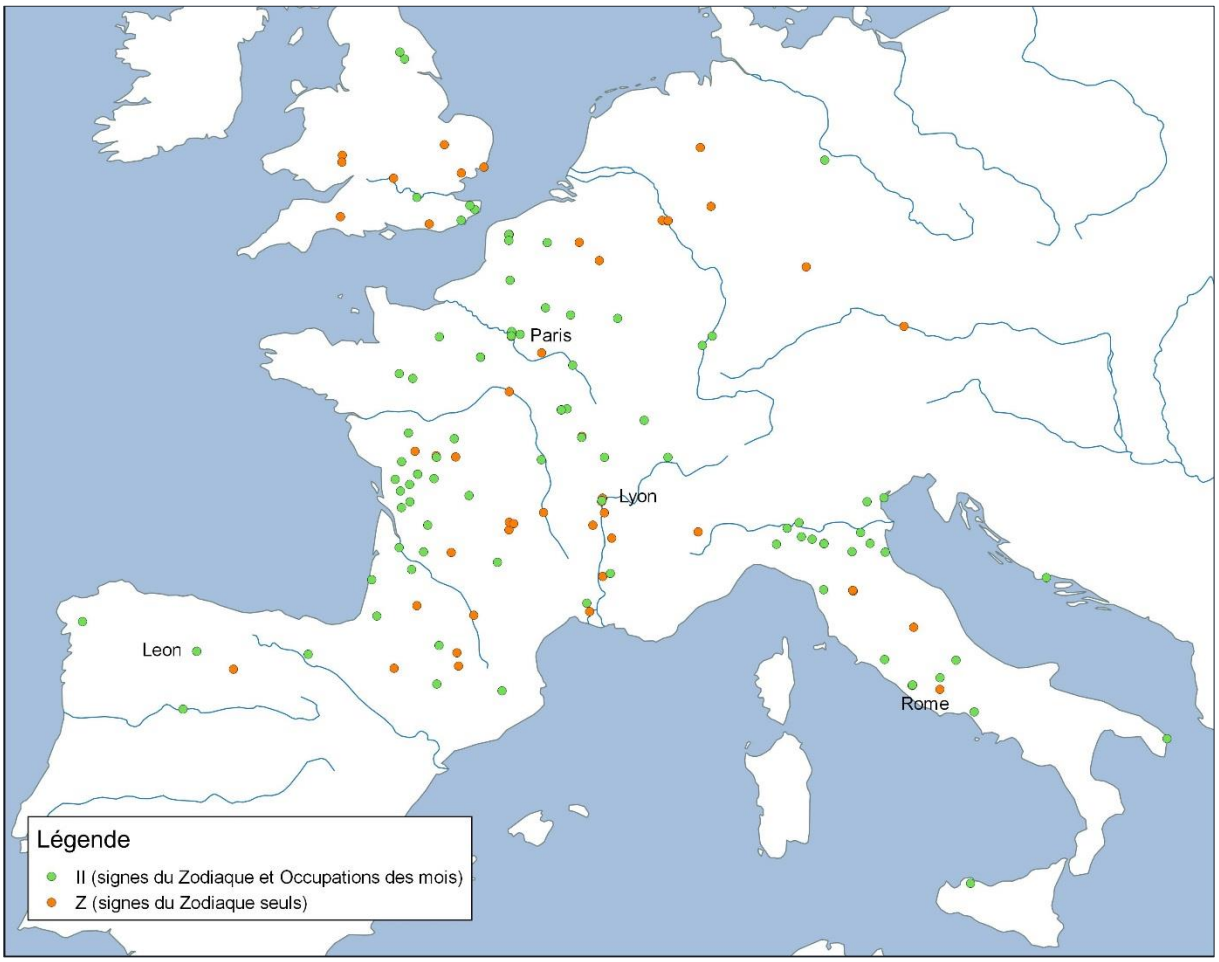
	France			Italie		
	Z	II	OM	Z	II	OM
XI^e^ siècle	7	0	1	0	0	0
XII^e^ siècle	19	32	23	2	13	16
XIII^e^ siècle	1	15	30	3	9	11
Part en % pour chaque pays	21,09%	36,72%	42,19%	9,26%	40,74%	50,00%

Tableau 8 : Répartition et comparaison des occurrences entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle en France et en Italie. (Z : signes du Zodiaque seuls ; II : signes du Zodiaque et Occupations des Mois ; OM : Occupations des Mois seules).

En Italie du nord, l'essor de ces thèmes iconographiques est marqué par plusieurs personnalités artistiques qui ont généré une ambiance particulièrement propice pour la figuration de tels sujets. P. Mane avait ainsi déjà souligné le rôle de plusieurs sculpteurs et architectes, eux-mêmes influencés par les réalisations d'Île-de-France et de Bourgogne notamment[970]. Parmi ces personnalités, Wiligelmo, Niccolò (ou Nicolaus) et Antelami ont porté un certain intérêt à ces thèmes iconographiques.

[969] Cf. *supra*, dans ce chapitre, II. B. ; *infra*, chap. 4, III.
[970] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 21.

Comme on le voit dans le tableau 8, l'Italie par rapport à la France, a préféré le thème des Occupations des Mois séparées des signes du Zodiaque avec 50 % des occurrences du corpus italien. Cette préférence pourrait notamment s'expliquer par l'essor des communes. On notera cependant que cette préférence est significative au XII^{e} siècle mais que le XIII^{e} voit déjà poindre un certain déclin. Or, en France, la situation est inversée. En effet, le XII^{e} siècle fait la part belle aux cycles associant les deux thèmes mais au XIII^{e} siècle, les signes du Zodiaque, qu'ils soient associés ou non aux Occupations des Mois, sont délaissés. En Italie, l'intérêt postérieur au XIII^{e} pour les signes zodiacaux est en revanche annoncé par une augmentation progressive – aussi faible soit elle – des occurrences.



Carte 12 : Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque (associés ou non aux Occupations des Mois) dans la décoration ecclésiale monumentale entre le XI^{e} et le XIII^{e} siècle.

En somme, les occurrences iconographiques des Occupations des Mois et des signes du Zodiaque, qu'elles soient associées ou non, doivent être analysées de manière croisée. Les signes du Zodiaque ne peuvent pas être laissés de côté alors qu'ils figurent aux côtés des Occupations des Mois à quatre-vingt-huit reprises dans le corpus monumental réuni. Nous

avons pu apercevoir que la confrontation des trois types d'occurrences distinguables peut faire ressortir des processus sous-jacents d'un point de vue social mais aussi idéologique et plus largement ontologique. Autrement dit, il ne s'agit plus d'appréhender le thème iconographique du calendrier seulement du point de vue des Occupations des Mois mais bien en abordant conjointement les deux principales instances iconographiques de ce thème. Les chapitres qui suivent seront construits à partir de ces observations liminaires et articuleront les différents éléments du corpus. La dernière carte qui suit permet de visualiser les occurrences zodiacales, associées ou non aux Occupations des mois, entre le XI^{e} et le XIII^{e} siècle, qui constitueront le cœur de notre étude.

Chapitre 3 : ÉVOLUTION(S) ET (RÉ)APPROPRIATION(S) DU ZODIAQUE

En situant le Zodiaque dans la perspective du concept de « Nachleben » développé par Aby Warburg, il s'agira d'observer succinctement les origines des signes zodiacaux, puis de suivre leur(s) développement(s) d'un point de vue iconographique[971]. Si l'histoire conjointe de l'astrologie et de l'astronomie peut se lire en filigrane, le but n'est pas de reprendre cette question. L'image donnée aux astres et, plus précisément, aux constellations zodiacales dans l'Antiquité est en effet au centre de ce chapitre afin d'en cerner les variations, réappropriations et autres enjeux idéologiques. Le Zodiaque rend compte à la fois des savoirs acquis sur les astres depuis l'Antiquité mais aussi d'un ensemble de concepts d'ordre cosmologique et ontologique qui ont évolué au fil du temps et qui ont pu être traduits visuellement[972].

Nous proposons de remonter le fil des origines des signes zodiacaux de manière synthétique. Les premiers témoignages de type zodiacal seront ainsi évoqués aussi bien d'un point de vue textuel que visuel. Maints spécialistes se sont penchés sur la tradition littéraire de type astronomico-astrologique sur les versants grecs et romains et nous désirons seulement en dresser un tableau succinct qui donnera un aperçu des intrications entre sciences et mythologie, connaissance de l'univers et divination. Notre visée est essentiellement la compréhension de la complexité de l'iconographie zodiacale étroitement liée à une tradition littéraire dense. Il s'agit également d'entrevoir le rôle de l'astrologie – alors indissociable de l'astronomie – dans le façonnage d'une ontologie particulière révélant une structure articulée entre différentes échelles micro et macrocosmiques, individuelle et collective[973].

---

[971] Cf. A. WARBURG, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », art.cit. Voir aussi *supra*, chap. 1, II. C. 1.

[972] À propos des influences antiques sur les signes du Zodiaque et l'évolution de ces derniers au Moyen Âge, cf. J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, op. cit.* ; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques: essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, *op. cit*. Nous nous permettons également de renvoyer au compte-rendu de l'une de nos interventions à ce sujet, « L'iconographie du Zodiaque, sources de développements par rapport à l'antique », séminaire *Histoire de l'art et Anthropologie 5*, 25 mars 2011, compte-rendu en ligne, E. MAGNANI et D. RUSSO, « Histoire de l'art et anthropologie 5. Actualisation, appropriation, appréhension », in *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA* [En ligne], 15, 2011, URL : http://cem.revues.org/12003

[973] À propos de ces relations et interactions entre ciel et terre, voir notamment la question des gemmes magiques : M. G. LANCELLOTTI, « Médecine et religion dans les gemmes magiques », in *Revue de l'histoire des religions*, 218-4, 2001, p. 427-456.

I. Des prémices babyloniennes aux développements gréco-romains

I. A. Origines du Zodiaque.

Les signes du Zodiaque ont suivi un long périple depuis l'Orient vers l'Occident. En effet, les figures du panthéon babylonien constituent les lointaines prémices des signes zodiacaux gréco-romains. L'astrologie partage un même berceau avec l'écriture. Néanmoins, les douze signes du Zodiaque que nous connaissons aujourd'hui ne seront réellement mis en place qu'aux alentours des V^e^-IV^e^ siècles avant notre ère et deviendront à la fois des repères dans l'espace, celui du ciel, mais aussi dans le temps, celui de l'année[974].

I. A. 1. Tradition babylonienne : la quête des signes venant des dieux

L'astrologie est littéralement la « science des astres » et la dualité entre astronomie et astrologie ne sera d'ailleurs clairement instaurée que tardivement[975]. Les traces d'une activité astrologico-astronomique en Mésopotamie peuvent remonter au III^e^ millénaire avant notre ère[976]. Les signes du Zodiaque à leur état primitif, sont nés de la volonté de traduire les signes envoyés par les dieux par l'intermédiaire des astres[977]. Les anciens Mésopotamiens et plus précisément les Babyloniens, firent des constellations des repères dans le ciel pour lire les messages ou présages envoyés par les dieux[978]. La différence fondamentale entre les pratiques astrologiques mésopotamiennes et l'astrologie telle que nous la connaissons aujourd'hui réside dans le fait que les astres ainsi que les phénomènes observés étaient considérés comme des signes et non comme des causes de ce qui pouvait advenir. D'ailleurs, les constellations sont parfois désignées dans les textes par le terme *lumashu*, traduisible par « réplique », comme si elles étaient les images ou reflets des dieux donnés à voir dans le ciel[979].

---

974 Le découpage des constellations correspondant aux douze signes du Zodiaque est un problème épineux dans l'histoire de l'astronomie. À ce sujet, voir I. LIRITZIS (éd.), *Ancient watching of cosmic space and observation of astronomical phenomena*, Rhodes, University of the Aegean, 2007.

975 Pour une synthèse historiographique de ces questions, voir G. BEZZA, *Précis d'historiographie de l'astrologie : Babylone, Égypte, Grèce*, Turnhout, Brepols, 2003.

976 Pour une synthèse de l'histoire des sciences, voir notamment R. TATON (dir.), *La science antique et médiévale*, Paris, PUF, 1957.

977 Cf. J. BOTTÉRO, *La plus vieille religion. En Mésopotamie*, Paris, 1998 (Folio Histoire, 82) ; *Id.*, « L'astrologie mésopotamienne : l'astrologie dans son plus vieil état », in B. BAKHOUCHE, A. MOREAU et J.-C. TURPIN (éd.), *Les astres*, Tome I : *Les astres et les mythes. La description du ciel*, actes du colloque international [Montpellier, 1995], Montpellier, Publications de la Recherche, Université P. Valéry, 1996, p. 159-182.

978 Voir notamment J. H. ROGERS, « Origins of the ancient constellations: I. The Mesopotamian traditions », in *Journal of the British Astronomical Association*, 108-1, 1998, p. 9-28.

979 Voir F. JOANNES (dir.), *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, Robert Laffont, Paris, 2001, notice « zodiaque ».

Comme l'a montré Jean Bottéro (1914-2007) dans maints de ses travaux, les astres occupaient une place de choix dans la religion babylonienne[980]. La cosmogonie babylonienne décrite dans l'*Enuma Elish*[981], épopée relatant la création du monde ainsi que la théogonie et l'anthropogonie, raconte d'ailleurs que Marduk, devenant ainsi le plus, puissant des dieux babyloniens, installa et organisa les astres dans le ciel après être parvenu à vaincre le Chaos. D'ailleurs, la cosmogonie babylonienne et la cosmogonie biblique présentent de nombreux points communs qui furent notamment soulevés par Salomon Reinach (1858-1932)[982].

L'activité astrologique et surtout divinatoire des Chaldéens – terme qui désigna par la suite les astrologues babyloniens – pourrait remonter au III^e^ millénaire mais les principales traces écrites auraient été rédigées aux alentours de la fin du II^e^ millénaire[983]. Une série de tablettes communément désignée sous le nom de *MOUL.APIN* ou *Constellation de la Charrue* – d'après les premiers mots du texte –, nous est parvenue et est une des principales sources écrites à propos des connaissances astrales mésopotamiennes avec une autre série, l'*Enuma Anu Enlil*[984]. La première série est un texte composite qui concerne la tradition pré-zodiacale dont la composition pourrait dater des alentours de l'an 1000 avant notre ère. Elle comporte un inventaire de soixante-six constellations et distingue dix-huit constellations situées dans l'orbite du soleil, de la lune et des planètes. Véritable traité d'astronomie, ce texte constitue ainsi la première définition de la ceinture zodiacale alors désignée comme « le chemin du Soleil ». L'une des principales copies conservées de ce texte serait datée des alentours du VII^e^ siècle avant notre ère[985]. Les appellations babyloniennes des constellations sont à l'origine des noms et de l'iconographie des futurs signes du Zodiaque. Parmi les constellations listées figurent par exemple les Petits et les Grands Gémeaux, le Lion, le Scorpion et ses pinces, etc.[986].

---

[980] Voir J. BOTTÉRO, S. KRAMER, *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.

[981] *Enuma Elish* : littéralement « Lorsque là-haut », premiers mots ouvrant l'épopée de la création du monde. Elle fut probablement écrite vers 1200 avant notre ère. C'est un poème dont une soixantaine de manuscrits ont pu être retrouvés. Voir notamment J. BOTTÉRO, « L'astrologie mésopotamienne : l'astrologie dans son plus vieil état », art. cit.

[982] Voir S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, Paris, éd. Gaston Leroux, 1906 ; rééd., H. DUCHÊNE (éd.), Paris, Robert Laffont, 1996, en part. « Les mythes babyloniens et les premiers chapitres de la Genèse » p. 691-697.

[983] Pour une vue d'ensemble des connaissances astrologico-astronomiques mésopotamiennes, voir H. HUNGER, D. PINGREE, *Astral sciences in Mesopotamia*, Leiden, Brill, 1999.

[984] À propos de ce texte, voir notamment H. HUNGER, D. PINGREE, *MUL.APIN : an astronomical compendium in cuneiform*, Horn, F. Berger, 1989.

[985] Tablette BM 86378, British Museum, prov. sud de l'Iraq.

[986] Cf. T. DE JONG, « Astronomical dating of the rising star list in MUL.APIN », in *Festschrift für Hermann Hunger, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 97, 2007, p. 107-120. Pour les noms des constellations et leur traduction, voir A. FLORISOONE, « Astres et constellations des Babyloniens », in *Ciel et Terre*, 57, 1951, p. 153-169.

L'iconographie pré-zodiacale fut inaugurée notamment par les *Kudurrus*, stèles babyloniennes notifiant une donation et semblables à des bornes cadastrales. Ces stèles sont ornées de figures animales souvent hybrides qui jouent le rôle de signes ou attributs des dieux[987]. Elles donnent à voir la pensée de l'ordre cosmique et signalent l'organisation des relations entre ciel et terre. On peut citer l'exemple du *Kudurru du Roi Meli-Shipak II*[988]. Au sommet de celui-ci sont figurés le croissant de la Lune *Sîn*, l'astre radié du soleil *Shamash*, encadrant l'étoile de Vénus *Ishtar*, tels les attributs de la triade cosmique babylonienne. Tête de bélier, poisson-chèvre, taureau, scorpion sont autant de figures ou « signes » évoquant les divinités ainsi invoquées et peuvent être figurés notamment sur ces *kudurrus*. Les signes du pré-Zodiaque, tout comme les autres astres, sont d'ailleurs désignés dans la cosmogonie babylonienne comme les images astrales des dieux et prennent part à une véritable « écriture divine »[989]. Parmi cette iconographie pré-zodiacale, on notera en particulier la présence de l'Épi de Blé formé par la partie la plus brillante de la future constellation zodiacale de la Vierge[990]. De fait, le végétal – quel qu'il soit – va perdurer dans l'iconographie de ce signe zodiacal[991].

I. A. 2. Tradition grecque : des fondements scientifiques aux ramifications littéraires latines

L'un des premiers et principaux historiens de l'astrologie, André Bouché-Leclercq (1842-1923) définit cette dernière comme « une foi qui parle le langage de la science et une science qui ne peut trouver que dans la foi la justification de ses principes »[992]. Son ambivalence fait à la fois sa richesse et sa faiblesse et a été l'une des principales causes de la troncature de son étude. Pourtant, les Grecs ont donné une dimension rigoureuse aux observations astrologico-astronomiques et ont systématisé les connaissances babyloniennes[993]. « C'est en effet la science du ciel qui permet de transformer radicalement l'héritage astrologique archaïque », comme le souligne Béatrice Bakhouche[994].

---

[987] Voir J. BOTTÉRO, *La plus vieille religion. En Mésopotamie*, *op. cit*., p. 138-139. À propos des figures hybrides comme attributs divins, voir H. B. AL-ASWAD, « Hybrid creatures (part human, part animal) in Ancient Mesopotamy », in *Animal, Gods and Men from East to West*, *BAR Int. Ser*., 2516, 2013, p. 19-25.

[988] Kudurru du Roi Meli-Shipak II, époque médio-babylonienne, dynastie kassite, règne de Meli-Shipak II (1186-1172), Musée du Louvre, stèle commémorant la donation de terres à son fils Marduk-apla-iddina, découvert à Suse (Iran), devait vraisemblablement provenir de Babylone (Irak).

[989] J. BOTTÉRO, « L'astrologie mésopotamienne : l'astrologie dans son plus vieil état », art. cit., p. 166.

[990] A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit*., p. 165.

[991] Voir *infra*, chap. 9, I. H.

[992] A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque*, *op. cit*., p. IV-V.

[993] Sur les conditions du transfert des connaissances babyloniennes vers la Grèce, voir notamment B. BAKHOUCHE, *L'astrologie à Rome*, Louvain ; Paris, Peeters, 2002, en part. p. 11-13.

[994] *Ibid*., p. 14.

Les figures zodiacales repérant les constellations parcourues par le Soleil au cours d'une année n'ont néanmoins été établies clairement qu'au V^e^ siècle avant notre ère, puis fixées au III^e^ siècle avant notre ère[995]. Ces figures zodiacales vont ensuite connaître un certain succès dans la littérature catastérismique grecque, puis romaine au fil des traductions et commentaires[996]. Le contexte culturel entre le VI^e^ et le IV^e^ siècle fut particulièrement propice au développement de l'astronomie et de l'astrologie, puisque la compréhension de l'univers fut au centre des réflexions chez Platon, Aristote et bien d'autres, et cet attrait pour les astres perdura[997]. Eudoxe de Cnide (408-355 av. J.-C.) fut le premier auteur grec à conceptualiser les connaissances sur les astres avec ses *Phénomènes*, fondant ainsi les bases de l'astronomie[998].

Aratos de Soles (315-239 av. J.-C.) reprit de manière davantage poétique les traités à caractère scientifique d'Eudoxe de Cnide. Ses écrits constituent le cœur du corpus aratéen, fondamental pour le développement de l'iconographie zodiacale[999]. En effet, le roi de Macédoine Antigonus Gonatas lui demanda de versifier les écrits d'Eudoxe dans ce qui sera désigné comme les *Aratea* ou *Phénomènes*[1000] inaugurant la mythologisation astrale ou catastérisation[1001]. Les bases de la tradition zodiacale prirent ainsi forme, reprises et développées ensuite par Ératosthène (284-204 av. J.-C.) dans ses *Catastérismes* avant que les textes grecs ne soient largement traduits et commentés par des auteurs latins tels que Cicéron (106-43 av. J.-C.), Germanicus César (15 av. J.-C. – 19 ap. J.-C.), Hygin (67 av. J.-C. – 17 ap. J.-C.) ou bien encore Avienus (305 ? -375 ?)[1002]. Les *Catastérismes* insistaient déjà sur le

---

995 Sur la définition ambivalente du terme zodiaque et sur le rôle de ce dernier dans l'astronomie grecque, voir G. AUJAC, « Le zodiaque dans l'astronomie grecque », in *Revue d'histoire des sciences*, 33-1, 1980. p. 3-32. Voir aussi B. BAKHOUCHE, *L'astrologie à Rome, op. cit.,* en part. p. 14.

996 À propos des origines grecques de l'astronomie, cf. I. LIRITZIS (ed.), *Ancient watching of cosmic space and observation of astronomical phenomena, op. cit.* À propos de la tradition aratéenne fondée notamment sur les écrits d'Eudoxe de Cnide, cf. A. ROUSSEAU, S. DIMITRAKOUDIS, « A study of catasterisms in the « Phaenomena » of Aratus », in I. LIRITZIS (ed.), *Ancient watching of cosmic…, op. cit.,* p. 111-119.

997 À propos de Pline, voir notamment A. LE BOEUFFLE, « Pline et l'astrologie », in J. PIGEAUD, J. OROZ RETA (éd.), *Pline l'Ancien, témoin de son temps, conventus Pliniani internationalis*, [Nantes, 22-26 oct. 1985], Salamanque, université de Salamanque (Bibliotheca salmanticensis. Estudios, 87), p. 173-187.

998 Cf. EUDOXE DE CNIDE, *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, F. LASSERRE (éd.), Berlin, De Gruyter, 1966 ; V. GYSEMBERGH, *Eudoxe de Cnide : une édition traduite et commentée des fragments et testimonia*, thèse sous la dir. de D. MARCOTTE, université de Reims, soutenue en 2015.

999 Voir notamment B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques*, *op. cit.* ; R. DUITS, « Celestial transmissions. An iconographical classification of constellation cycles in manuscripts (8th-15th centuries) », *Scriptorium*, LIX/2 (2005), p. 147-202.

1000 ARATOS, *Phénomènes*, Tomes I et II, J. MARTIN (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1998. À propos de la tradition aratéenne fondée notamment sur les écrits d'Eudoxe de Cnide, cf. A. ROUSSEAU, S. DIMITRAKOUDIS, « A study of catasterisms in the « Phaenomena » of Aratus », art. cit.

1001 Cf. J. MARTIN, « Sur le sens réel des mots « catastérismes » et « catastériser » », in *Palladio Magistro, Mélanges Jean Soubiran, Pallas*, 59, 2002, p. 17-26.

1002 Cf. ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2013 ; CICÉRON, *Aratéa, Fragments poétiques*, J. SOUBIRAN (éd.), Paris, Les Belles-Lettres, 1972 ; HYGIN, *L'Astronomie*, A. LE BOEUFFLE (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1983 ; AVIÉNUS, *Les Phénomènes d'Aratos*, J. SOUBIRAN (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1981.

fondement mythique des constellations comme le suggère leur titre et leurs traductions latines eurent à cœur de développer ce processus de mythologisation[1003]. Ce corpus aratéen antique plus ou moins homogène et ainsi formé se vit par la suite copié, commenté, puis transmis au Moyen Âge même s'il ne s'agit pas de la seule source pour ce qui concerne les connaissances antiques sur les astres. André Le Boeuffle ainsi que Jean Martin et plus récemment Béatrice Bakhouche, pour ne citer qu'eux, ont largement contribué à la connaissance de cette tradition littéraire autour de l'astronomie et de l'astrologie, largement dérivée d'Aratos[1004].

Ératosthène choisit pour sa part de croiser les écrits aratéens ainsi qu'une tradition archaïque incarnée par Hésiode (VIII[e] siècle av. J.-C.) et son poème *Les Travaux et les Jours*[1005]. Ses *Phénomènes* peuvent être présentés comme une « œuvre hétérogène », « mythographique, astronomique, iconographique »[1006]. Ils illustrent le processus de catastérisation et de mise en liste[1007] propres à cette tradition textuelle portant sur les constellations[1008]. Si Aratos et Ératosthène furent critiqués par Hipparque de Nicée (190-120 av. J.-C.) en raison d'erreurs et autres approximations d'un point de vue scientifique, on ne peut en revanche contester le succès de cette littérature davantage « mythastronomique »[1009]. Hipparque dénigra d'ailleurs le chevauchement conflictuel, chez Aratos tout comme chez Ératosthène, entre des données mythologiques et iconographiques et des données astronomiques[1010]. Au-delà de la large question des ramifications littéraires de la tradition astrologico-astronomique, ce sont les moyens et les enjeux de la catastérisation qui peuvent être soulignés. Jean Martin, ainsi que Jordi Pamias I Massanas et Arnaud Zucker ont réfléchi sur le

---

[1003] À propos des modulations latines autour du texte d'Aratos, voir notamment P.-J. DEHON, « Aratos et ses traducteurs latins : de la simple transposition à l'adaptation inventive », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81-1, *Antiquité - Oudheid*, 2003, p. 93-115. Plus largement, pour ce qui est de la tradition astronomique latine, voir B. BAKHOUCHE, *Les textes latins d'astronomie, un maillon dans la chaîne du savoir*, Louvain ; Paris, Peeters, 1996.

[1004] J. MARTIN, *Histoire du texte des "Phénomènes" d'Aratos*, Paris, C. Klincksiek, 1955 ; A. LE BOEUFFLE, *Astronomie, astrologie : lexique latin*, *op. cit.* ; *Id.*, *Le ciel des Romains*, Paris, De Boccard, 1989 ; ARATOS, *Phénomènes*, *op. cit.*. ; B. BAKHOUCHE, *Les textes latins d'astronomie. Un maillon de la chaîne du savoir*, *op. cit.* ; *Id.*, *L'astrologie à Rome, op. cit.*

[1005] HÉSIODE, *Théogonie ; Les travaux et les jours ; Le bouclier*, P. MAZON (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1928.

[1006] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. liv.

[1007] Pour cette idée de processus de mise en liste, voir les travaux de J. Goody : J. GOODY, *The domestication of the savage mind*, *op. cit.* ; *Id.*, *The power of the written tradition*, *op. cit.*

[1008] Sur cet auteur et sa place dans l'accumulation des savoirs, voir C. JACOB, « De l'art de compiler à la fabrication du merveilleux. Sur la paradoxographie grecque », in *Lalies*, 2, 1983, p. 121-140 ; *Id.*, « Un athlète du savoir : Ératosthène », in *Id.*, F. DE POLIGNAC (dir.), *Alexandrie III[e] siècle av. J.-C. : tous les savoirs du monde ou le rêve d'universalité des Ptolémées*, Paris, éd. Autrement, 1992, p. 113-127.

[1009] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. xvii.

[1010] Pour cette question, voir notamment A. ZUCKER, « La fonction de l'image dans l'astronomie grecque (Ératosthène, Hipparque, Ptolémée) », in C. CUSSET, H. FRANGOULIS (dir.), *Ératosthène, un athlète du savoir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008, p. 33-66, en part. p. 35.

sens du verbe catastériser (καταστερίζω) et de son champ lexical[1011]. Le dernier indique que « si le sens linguistique du terme grec est malaisé à établir, le sens anthropologique de l'opération est clair : les figures des constellations sont celles de personnages mythologiques transportés de la terre au ciel par la volonté divine »[1012]. De fait, les termes employés sous-entendent à la fois une métamorphose astrale et le fait de commenter ou légender une image du fait d'un « amalgame étymologique entre deux significations " fixer définitivement " et " transformer en étoile " »[1013]. Ainsi, les descriptions des constellations dans les textes antiques naviguent entre deux registres, celui de la description matérielle des étoiles considérées et celui de la description de leur référent mythologique et par extension iconographique[1014]. Plusieurs critères peuvent entrer en jeu dans la catastérisation ou mythologisation des constellations, tels que celui de la ressemblance entre la disposition des principales étoiles de la constellation ; un lien de cause à effet entre le lever d'une étoile et un phénomène particulier ; celui d'un mythe lié à une métamorphose, propice à la catastérisation. Le critère fondamental reste didactique et mnémotechnique car il s'agit bien de repérer et mémoriser ces étoiles[1015]. Quelle que soit la définition exacte des termes catastériser et catastérisme, il reste que les positions des constellations ainsi que celles des étoiles qui les composent sont des éléments essentiels. J. Martin a en effet insisté sur le fait que le verbe grec signifie « représenter sous la forme d'une constellation », tandis que le terme catastérisme désigne « le dessin formé par les étoiles, la disposition des étoiles dans une constellation »[1016].

Ainsi, la tradition textuelle astronomique et astrologique cherche à « faire voir » pour reprendre l'expression de Jean Soubiran et c'est ce soin apporté au « faire voir » qui fait toute la richesse de l'iconographie zodiacale[1017]. La forme attribuée aux constellations est au cœur des problématiques relatives à l'astronomie et à l'astrologie de sorte que l'iconographie zodiacale ne peut pas être considérée comme une simple problème ou une fantaisie décorative. Si l'on observe les étoiles formant les constellations relevées dans le ciel, on remarque que

[1011] *Ibid*., p. LXX-LXXV ; J. MARTIN, « Sur le sens réel des mots « catastérismes » et « catastériser » », art. cit. ; A. ZUCKER, « Les catastérismes », in C. JACOB (éd.), *Lieux de savoir II. Les Gestes de l'intelligence, l'intelligence des gestes*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 603-622, en part. p. 594-596.
[1012] A. ZUCKER, « Les catastérismes », art. cit., p. 595.
[1013] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. lxxv.
[1014] Pour une approche épistémologique de la question, voir E. J. POLIQUIN, *Les textes astronomiques latins : un univers de mots. Enquête épistémologique, logique et rhétorique*, thèse, université Laval, université de Toulouse – Jean Jaurès, soutenue en 2015.
[1015] Voir les remarques de J. Martin dans J. MARTIN, *Histoire du texte des "Phénomènes" d'Aratos*, *op. cit.*, p. 75 ; ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.,* p. LXXV.
[1016] J. MARTIN, « Sur le sens réel des mots « catastérismes » et « catastériser » », art. cit., p. 20.
[1017] J. SOUBIRAN, « Voir et faire voir les constellations », in *Pallas*, 69, 2005, p. 223-232.

nombre d'étoiles sont laissées de côté. Cette sélection souligne le but de cette entreprise, à savoir un « repérage spatial et temporel [1018]» et non pas un inventaire systématique.

I. A. 3. Développements gréco-romains : des repères célestes aux repères terrestres

I. A. 3. a. La géographie astrologique : entre rationalisation de l'espace et mise en réseau des connaissances.

Les catastérismes ont été développés comme outils mnémotechniques dans divers domaines liés à l'orientation et à l'agriculture. Que ce soit dans le calendrier des activités agricoles ou dans la navigation, les mentions astronomiques soutenues par un discours catastérismique sont récurrentes[1019]. De fait, les catastérismes soutiennent l'identification de la constellation avec tel ou tel personnage mythologique mais ils véhiculent en outre des informations de localisation et de type calendaire. Fondé sur un système analogique, une véritable géographie astrologique a ainsi été mise en place et a notamment été soulevée par A. Bouché-Leclercq et F. Cumont[1020]. Les signes du Zodiaque se trouvent ainsi associés à des régions de sorte que tout un système de correspondances entre le ciel et la terre peut être observé. De plus, la rose des Vents a également été mise en correspondance avec le cercle du Zodiaque[1021]. Ces correspondances laissent transparaître un glissement idéologique ou du moins des imbrications entre astrologie/astronomie et géographie selon un système ontologique très différent du nôtre. Ce système de correspondances répond à un processus de rationalisation de l'espace au sein duquel géographie et astronomie sont étroitement associées, la première empruntant ses principes à la seconde. Cette tradition analogique entre régions terrestres et régions célestes zodiacales a été transmise entre différents auteurs tels que Manilius (I^{er} siècle), Ptolémée (vers 90-168) ou bien encore Ampélius (II^{e}-III^{e} siècle)[1022]. La géographie astrologique n'a en fait pas de fondement purement astrologique mais utilise le procédé astrologico-

[1018] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. XXV.
[1019] Voir notamment A. ROUSSEAU, S. DIMITRAKOUDIS, « A study of catasterisms in the « Phaenomena » of Aratus », art. cit.
[1020] A. BOUCHÉ-LECLERCQ, « Chronographie astrologique », in *Mélanges Graux, Recueil de travaux d'érudition classique*, Paris, Thorin, 1884, p. 343 ; F. CUMONT, « La plus ancienne géographie astrologique », in *Klio*, IX, 1909, p. 263-273 ; G. DE CALLATAY, « Οἰκουμένη ὑπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », art. cit. ; *Id.*, « Géographies astrologiques et roses des vents », in L. DEITZ (éd.), *Tempus edax rerum: le bicentenaire de la Bibliothèque Nationale de Luxembourg (1798-1998*), Bibliothèque Nationale du Luxembourg, 2001, p. 131-142.
[1021] Voir G. AUJAC, « La rose des vents, de Timosthène à Ptolémée », in *Aufstieg und Niedergang der romischen Welt*, II, 37-5, 1994 ; B. OBRIST, « Wind diagrams and medieval cosmology », in *Speculum*, LXXII, 1997, p. 33-84.
[1022] Voir G. DE CALLATAY, « Οἰκουμένη ὑπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », art. cit.

astronomique de mise en liste[1023] conjointe à une pensée analogique pour établir un système d'orientation fondé sur des relations.

I. A. 3. b. Des globes célestes aux commentaires astrologico-astronomiques : de l'image au texte et du texte à l'image

Des globes illustrés tels que l'Atlas Farnèse vont servir de supports d'observation pour le développement de la tradition aratéenne dont les textes, riches en descriptions, vont être illustrés[1024]. Ainsi, une sorte de boucle est nouée autour des globes, des textes et de leurs illustrations pour la tradition figurative. Un certain nombre d'indices dans les textes de la tradition astrologico-astronomique laissent deviner l'utilisation de ces sphères et autres globes comme supports imagés pour enrichir les descriptions de détails visuels et mythologisés destinés à attirer l'attention et à stimuler la mémoire. Arnaud Zucker précise ainsi que « après le conteur et l'astronome, le peintre est le troisième acteur majeur de la catastérisation »[1025]. Entre la mise en images des récits mythastronomiques et l'observation des globes imagés, l'iconographie des constellations reste relativement ouverte aux variations. De plus, la superposition de la volonté de considérer et décrire précisément la configuration astrale avec la volonté d'identifier la figure catastérisée fait toute la complexité de l'iconographie des constellations[1026].

Malgré l'absence de témoignage matériel conservé de cette époque, la sphère aurait été un instrument courant dès les V^e^ et IV^e^ siècles avant J.-C. L'Atlas Farnèse est une copie romaine d'un modèle hellénistique qui témoigne de ce genre d'objet dont il existait différents types[1027]. Sur la sphère céleste portée par Atlas, les constellations ont été sculptées en relief[1028]. D'après les expressions employées dans les descriptions des constellations, notamment par Ératosthène, des supports imagés semblent avoir été employés pour faciliter et enrichir le texte[1029]. Malgré

[1023] Voir *supra*, n. 1007.
[1024] Pour ce qui est de l'illustration de cette littérature, voir notamment E. DEKKER, *Illustrating the phaenomena : celestial cartography in antiquity and the Middle Ages*, Oxford, University Press, 2013.
[1025] A. ZUCKER, « Les catastérismes », art. cit., p. 596.
[1026] Voir *ibid*., p. 596-597.
[1027] Atlas Farnèse, II^e^ siècle, copie d'un original d'époque hellénistique, Musée National de Naples. Voir notamment G. THIELE, *Antike Himmelsbilder: mit forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels*, *op. cit.* À propos des différents types de sphères, voir G. AUJAC, *Geminos, Introduction aux Phénomènes,* Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. LXVII-LXIX.
[1028] Pour d'autres exemples, voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, en part. le catalogue, « A. Zodiaque sur une sphère », p. I-II. À propos de la figuration de la sphère céleste par des globes dans l'Antiquité, voir P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », in *Mélanges de l'ÉFR, Antiquité*, 96, 1984, p. 53-116. Pour d'autres globes présentant un essai de cartographie céleste, voir E. DEKKER, *Illustrating the phaenomena : celestial cartography in antiquity and the Middle Ages*, *op. cit*., p. 49-102.
[1029] Voir notamment A. STÜCKELBERGER, « Sterngloben und Sternkarten. Zur wissenschaftlichen Bedeutung des Leidener Aratus », in *Museum Helveticum*, 47, 1990, p. 70-81.

le conflit entre la rigueur des positions astronomiques et la variabilité de l'iconographie, l'image a joué un rôle important dans l'astronomie grecque, puis romaine[1030]. Comme l'ont montré A. Zucker et J. Pamias i Massana, Ératosthène qualifie la configuration des constellations de termes éclairants tels que ceux « d'image (ε΄ίδωλον), d'imitation (μίμημα), de copie (τύπος), de dessin (εσχημάτισται) ou représentation (εικονίσας) d'un personnage ou d'un objet mythologique »[1031]. Georg Thiele (1866-1917) avait lui-même soulevé la question du rapport entre images des constellations et texte chez Aratos[1032]. Béatrice Bakhouche évoque elle-aussi le vocabulaire employé chez plusieurs auteurs antiques traitant des constellations tels que Vitruve et Germanicus chez lesquels les termes « *simulacrum, facies, species* ou *effigies* », sont récurrents et dénotent une approche visuelle[1033]. Les positions des figures zodiacales sont décrites avec soin notamment dans le cas des Gémeaux et les parties du corps permettent bien souvent de marquer l'emplacement d'une ou de plusieurs étoiles même si la précision astronomique fait parfois défaut au grand regret d'Hipparque[1034].

Les nombreux instruments de mesure employés dans l'Antiquité pour observer les astres et par là même mesurer le temps, ont notamment été étudiés par Jérôme Bonnin dans une thèse récemment publiée[1035]. Les signes du Zodiaque sont plus fréquemment nommés que figurés sur ces instruments de mesure temporelle et spatiale. Nous passerons outre ces diverses évocations zodiacales renvoyant à des pratiques astrologico-astronomiques pour nous concentrer sur la figuration des signes zodiacaux d'un point de vue davantage symbolique.

I. A. 3. c. Vers une émancipation figurative du Zodiaque ?

Si l'ancienneté des textes traitant du Zodiaque n'est plus à prouver, le problème de la figuration des signes zodiacaux reste épineux du fait de la faible quantité de témoignages anciens conservés. La datation des premières figurations connues du Zodiaque pour la sphère gréco-romaine demeure un sujet polémique. Les copies romaines d'objets et décors hellénistiques participe à rendre la question complexe, comme c'est le cas du disque de Brindisi initialement identifié comme un objet hellénistique avant que l'on envisage son décor comme

[1030] Au sujet du rôle de l'image, voir B. BAKHOUCHE, « La peinture des constellations dans la littérature aratéenne latine. Le problème de la droite et de la gauche », in *L'antiquité classique*, 66, 1997, p. 145-168 ; A. ZUCKER, « La fonction de l'image dans l'astronomie grecque (Ératosthène, Hipparque, Ptolémée) », art. cit.
[1031] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. XCV.
[1032] G. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, *op. cit.*
[1033] B. BAKHOUCHE, « La peinture des constellations dans la littérature aratéenne latine. Le problème de la droite et de la gauche », art. cit., p. 147.
[1034] *Ibid.*, p. 150.
[1035] J. BONNIN, *La mesure du temps dans l'antiquité*, Paris, Les Belles-Lettres, 2015.

une image cosmique d'époque impériale[1036]. Récemment, le décor d'un vase grec a relancé le débat. Trouvé sur le site d'Halai dans l'ancienne Locride orientale, ce skyphos datant de la fin du VII^e siècle avant notre ère présente sur son pourtour lacunaire une frise d'animaux[1037]. Ces derniers s'apparentent à des figurations astrales dont une pourrait être celle du Taureau et une autre celle du Scorpion, le tout sur un fond constellé de croix. Si l'interprétation astrale de cette frise animalière semble fondée, il reste que ce décor est trop lacunaire pour nous apporter assez d'informations sur la précision de ce ciel figuratif. Hormis quelques évocations littéraires telle que celle de la chlamyde de Démétrios Poliorcétès, il y a en fait peu de traces de figuration astrale, voire zodiacale avant le I^er siècle de notre ère. Le manteau cosmique étoilé de Démétrios fut admiré par plusieurs auteurs antiques tels que Plutarque (45-120) et Athénée (v. 170-III^e siècle), évoquant eux-mêmes des témoignages antérieurs[1038]. Ce type de manteau cosmique semble avoir connu un certain succès à l'époque hellénistique, tandis que ces étoffes à décor astral ont pu être transmises par l'Orient[1039]. « Au cours de l'époque hellénistique, le Zodiaque, qui n'était à l'origine qu'un élément remarquable de la topographie céleste, va être détaché de la sphère, figuré pour lui-même et devenir une représentation symbolique du cosmos », indique F. Gury[1040]. Cette dernière choisit de voir dans les étoffes venues d'Orient un jalon déterminant dans l'évolution de la figuration du Zodiaque comme élément synthétique d'un symbolisme cosmique amené à se développer à l'époque impériale. F. Gury mentionne seulement deux témoignages figuratifs du Zodiaque antérieurs au I^er siècle de notre ère. Il s'agit de deux exemples datant du milieu du II^e siècle avant J.-C., à savoir des fragments de la frise de Pergame sur lesquels se suivent plusieurs signes zodiacaux ainsi que l'arc zodiacal qui orne la poitrine d'une Artémis éphésienne provenant d'Asie Mineure[1041]. Cette statue est intéressante par son iconographie et sa signification mais sa datation reste problématique. D'autre part, c'est bien souvent la frise dite du Calendrier d'Athènes qui est présentée comme le plus ancien témoignage d'une figuration calendaire associant les signes zodiacaux aux mois personnifiés.

[1036] F. GURY, « La datation du disque de Brindisi », art. cit.

[1037] J. T. BARNES, « Asteras Eipein: An Archaic View of the Constellations from Halai », in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 83-2, 2014, p. 257-276.

[1038] Cf. R. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, Münich, C. H. Beck, 1910, p. 99 ; M.-TH. PICARD-SCHMITTER, « Sur la chlamyde de Démétrios Poliorcétès », in *RA*, 46, 1955, p. 17–26.

[1039] Pour cette idée, voir notamment F. GURY, « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », in *Mélanges de l'ÉFR, Antiquité*, 98-2, 1986, p. 427-489, p. 474-475.

[1040] *Ibid.*, p. 474 ; *Id., Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit*.

[1041] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, p. 128-131, catalogue n°181 et n° 222 ; *Id.*, « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », art. cit., p. 475. Deux fragments conservés à Berlin, Pergamonmuseum. Pour la représentation d'Artémis d'Éphèse, voir notamment R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leyde, Brill, 1973, (*EPRO*, XXXV).

Or, cette frise réemployée dans la façade de l'église de la Petite Métropole (Hagios Eleutherios ou Theotokos Gorgoepikoos) à Athènes au XII^e siècle, voire au XIII^e siècle, est toute aussi délicate à dater que les exemples évoqués précédemment. Auparavant datée du II^e siècle avant J.-C., sa datation fut discutée par F. Gury qui la présente comme un décor du IV^e siècle après J.-C.[1042]. Plus récemment, Olga Palagia a proposé de la dater de la première moitié du II^e siècle après J.-C. en la raccordant au patronage d'Hérode Atticus (101-177) pour les Panathénées de 142-143[1043].

Malgré ces difficultés pour statuer de manière certaine sur les premières occurrences figuratives du Zodiaque, à partir du I^er et surtout à partir du II^e siècle après J.-C., la figuration du Zodiaque va prendre un élan décisif. Le contexte impérial est étroitement lié au développement autonome de l'iconographie zodiacale sur des objets et dans des décors monumentaux que nous évoquerons dans les pages qui suivent. Nous ne reprendrons pas intégralement les occurrences zodiacales gréco-romaines conservées car les études de F. Gury et H. G. Gundel ont largement couvert la documentation, l'analyse globale du phénomène étant quant à elle encore liminaire[1044].

I. B. Traditions iconographiques du Zodiaque

I. B. 1. Le « cercle des figures » : outils narratifs du « faire voir »

Le caractère transcendant des étoiles, nourri par le mystère qui les entoure et leur situation ascendante dans le ciel, en ont souvent fait des messagers des dieux ou en ont même fait des divinités. Aratos présente ainsi le « cercle des figures » :

> *On l'appelle le cercle des figures. Sur lui se trouve le Cancer, puis le Lion, et ensuite la Vierge ;, puis les Pinces et le Scorpion lui-même, et le Sagittaire, et le Capricorne ; et à la suite du Capricorne, le Verseau, puis les deux Poissons étoilés, et à leur suite le Bélier, puis le Taureau et les Gémeaux. Le soleil parcourt ces douze figures en conduisant la marche de l'année entière, et selon sa progression autour de ce cercle se développent toutes les saisons, maîtresses des récoltes.*[1045]

[1042] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.*, p. 141-143 ; H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum…, op. cit*., n°22.
[1043] O. PALAGIA, « The Date and Iconography of the Calendar Frieze on the Little Metropolis, Athens », in *JDAI, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 123, 2008, p. 215-237.
[1044] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.* ; H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum..., op. cit.*
[1045] ARATOS, *Phénomènes*, Tomes I et II, J. MARTIN (éd.), *op. cit.*, v. 545-553.

André Le Boeuffle a largement contribué à l'étude des noms donnés aux astres dans l'Antiquité et en particulier aux signes du Zodiaque pour ce qui nous intéresse[1046]. Plus récemment, sous la direction d'Arnaud Zucker, une *Encyclopédie du ciel* a été publiée et réunit en particulier les traditions antiques littéraires et scientifiques des signes zodiacaux et des constellations de manière générale[1047]. Les identifications et appellations données laissent deviner les origines babyloniennes de ces figures. Le cycle zodiacal est une séquence de douze figures humaines et animales – hormis la Balance, objet bien souvent tenu par une figure féminine ou par la Vierge qui précède ce signe – faisant sens par leur réunion[1048]. En effet, les signes isolés sont difficilement identifiables comme tels car similaires à d'autres types iconographiques qu'ils ont influencés ou par lesquels ils ont été influencés. C'est notamment le cas du Verseau, proche des personnifications fluviales et plus largement aquatiques, ou bien encore le Sagittaire, centaure archer souvent représenté depuis l'Antiquité[1049].

Comme le souligne Jean Soubiran, en sus de la mention du degré de luminosité ou d'éclat des étoiles formant les constellations décrites dans les textes astrologico-astronomiques, plusieurs autres types de détails viennent enrichir les descriptions afin de « faire voir »[1050]. « Les figures que sont censées dessiner les étoiles sont volontiers enrichies de détails pittoresques (vêtements, armes, attributs divers), présentées en mouvement (course, fuite, poursuite), animées de sentiments et de passions (désir, chagrin, peur, agressivité) », précise le même auteur[1051]. Les étoiles composant les constellations sont quant à elles situées les unes par rapport aux autres et surtout en fonction de leur position sur le corps de la figure astrale. La description des constellations relève ainsi d'un système dynamique et analogique avec une attention soutenue pour la spatialisation de l'information.

D'autre part, les textes antiques tels que les classiques et fondamentaux *Phénomènes* d'Aratos, se présentent bien souvent sous une « forme épique » propre à « la description d'une œuvre d'art »[1052]. On peut imaginer que cette caractéristique avait non seulement une dimension

---

[1046] A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations, op. cit.,* en part. p. 152-183, « C. Les constellations zodiacales » *; Id., Astronomie, astrologie : lexique latin, op. cit*.
[1047] A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie,* Paris, Robert Laffont, 2016.
[1048] F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.
[1049] Pour les interférences entre plusieurs figures allégoriques antiques et les conséquences sur la transmission et la reprise de ces figures au Moyen Âge, voir notamment J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen-Âge français, op. cit*. Quant au rôle de la mythologie dans l'art médiéval, voir E. PANOFSKY et F. SAXL, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, *op. cit.*
[1050] Cf. J. SOUBIRAN, « Voir et faire voir les constellations », art. cit.
[1051] *Ibid*., p. 227.
[1052] W. HÜBNER, « Zur Ikonographie des Sternhimmels », in W. HÜBNER, K. STÄHLER (éd.), *Ikonographie und Ikonologie*, Münster, 2004, p. 147-168, repris dans « L'iconographie du ciel étoilé chez les Anciens », in *Pallas*, 69, 2005, p. 233-246.

didactique mais qu'elle a aussi pu favoriser des productions figurées aussi bien dans l'Antiquité qu'au Moyen Âge . Certaines particularités astronomiques ont été balayées au profit d'une plus grande efficacité visuelle. C'est le cas du signe du Taureau dont seule la tête avait été repérée parmi les étoiles par les Babyloniens, puis les Grecs[1053]. Le corps de celui-ci n'était donc pas représenté à l'origine ce qui explique que le signe soit parfois tronqué à mi-corps.

I. B. 2. Formes et dispositions du Zodiaque figuré gréco-romain

Dans l'Antiquité, le Zodiaque a été figuré sur un grand nombre d'objets et de décors. Françoise Gury a ainsi catalogué deux-cent quatre-vingt-sept occurrences entre le II^e^ siècle avant J.-C. et « l'extrême fin de l'Antiquité[1054] ». Hans G. Gundel a quant à lui réuni un catalogue d'environ trois cents occurrences auxquelles s'ajoutent des évocations abstraites du cercle zodiacal suggéré par des bandes, des motifs étoilés, etc.[1055] Quelques occurrences pourraient être ajoutées à ce catalogue du fait de découvertes ultérieures ou du fait de la perméabilité des bornes chronologiques choisies[1056]. Les médiums, supports et contextes concernés sont variés et témoignent du succès de ce thème iconographique. Il ne s'agit pas ici de reprendre l'ensemble du corpus gréco-romain mais plutôt d'évoquer dans les sections suivantes plusieurs types de figurations du Zodiaque sur des supports particuliers, tels que les sarcophages ou les pièces de monnaies, ou bien encore dans des contextes signifiants tels que l'idéologie impériale et la religion mithriaque. On peut d'ores et déjà noter que les signes du Zodiaque ont connu un certain succès au sein des décors de pavements, succès qui se prolongea jusqu'à la fin de l'Antiquité Tardive avant de trouver un nouveau souffle au XII^e^ siècle.

F. Gury a largement contribué à éclaircir la question de l'iconographie gréco-romaine du Zodiaque en se concentrant sur la disposition et la composition des images. Comme nous l'avons signalé au sein de notre itinéraire historiographique, F. Gury a distingué neuf grands « types de représentations du Zodiaque[1057] » :

- Type A « Le Zodiaque figuré sur une sphère »

[1053] Figuré à mi-corps chez les Babyloniens puis chez les Grecs du fait de l'insistance sur la mâchoire et les cornes du taureau dans les repères astraux de la constellation (en forme de Y). Dans la sphère romaine, le Taureau est figuré entièrement. Voir A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit.*, p. 155.
[1054] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 24.
[1055] Soit environ 520 occurrences au total. H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum..., op. cit.*
[1056] C'est le cas d'une mosaïque de pavement datant de la 1ère moitié du Ve siècle, découverte à Thessalonique en 1999, cf. E. MARKI, « Psiphidoto dapedo me prosopopoiesis minon sti Thessaloniki (Personnifications des Mois dans la mosaïque de pavement de Thessalonique) », in *AEMTH 12 (Archaiologiko Ergo sti Macedonia kai Thraki Thraki = Travaux Archéologiques en Macédoine et en Thrace)*, 1998, p. 141-150 ; S. AKRIVOPOULOU, I. P. ARVANITIDOU, « Figural floor mosaics of Thessaloniki. A new discovery », in *Niš i Vizantija Symposium X, Niš and Byzantium* [juin 2011, Niš], Niš, NKC, 2012, p. 119-134.
[1057] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 25-26.

- Type B « l'anneau zodiacal circulaire »
- Type C « l'anneau zodiacal vu en perspective »
- Type D « l'anneau zodiacal elliptique »
- Type E « les diverses formes fermées du Zodiaque »
- Type F « le Zodiaque en frise rectiligne »
- Type G « l'arc zodiacal »
- Type H « les diverses formes ouvertes du Zodiaque »
- Type I « divers »

L'anneau zodiacal circulaire apparaît sur cent-dix éléments du corpus de Gury de sorte qu'il se présente comme le type le plus courant. H. G. Gundel a quant à lui distingué les globes célestes et les planisphères ; les frises et bandes ; les compositions circulaires ; les arcs ; les autres compositions[1058]. Les catégories distinguées par ces deux auteurs démontrent la prépondérance des formes suggérant un mouvement rotatoire, qu'elles soient fermées ou ouvertes. Le cercle et ses variantes bidimensionnelles et tridimensionnelles – les cercles concentriques, l'anneau, la sphère, etc. – ainsi que la frise comme forme imprimant une idée de cyclicité et de continuité, ou bien encore l'arc – suggérant à la fois la voûte céleste et une portion de cercle – sont les formes privilégiées pour la disposition des images zodiacales. La disposition circulaire ou à connotation circulaire des images zodiacales relève du schéma qui permet de relier et intégrer le Zodiaque à l'ensemble de la composition à laquelle il participe[1059]. En plus d'une disposition externe efficace, la disposition interne des figures zodiacales est imprégnée d'une idée de mouvement. Armature rayonnante, compartimentation quadrangulaire ou circulaire viennent relayer la disposition externe en imprimant un rythme visuel interne. Tel un troisième niveau de construction de l'image, les positions des figures zodiacales les situent les unes par rapport aux autres tout en simulant l'idée d'un mouvement continu. L'image exacerbe ainsi les mentions textuelles des positions des étoiles composant les constellations, correspondant au contour des figures astrales identifiées. F. Gury a montré que les signes du Zodiaque ont une « orientation individuelle et relative » de manière à « signifier l'ordre et l'harmonie cosmique »[1060]. Cependant, ce soin apporté aux positions et orientations des figures est dérivé des textes mais n'a pas de réalité scientifique. Ces trois niveaux de construction de

[1058] H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum...*, *op. cit*., p. 67-152, III. 2. *Bildiche Darstellungen des ganzen Zodiakos*. Le dernier groupe « E. Andere Kompositionen », réunit les compositions suivantes : « Lose Anordnungen » ; « Auf Uhren » ; « Auf dem Körper des Aion (Annus) » ; « Auf den Statuen der Artemis von Ephesos » ; « Zodiakos und Apostelderstellungen ».
[1059] Cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit., p. 542.
[1060] *Ibid*., p. 537.

l'image – à l'extérieur, à l'intérieur et quant à la disposition des figures zodiacales – ne sont pas systématiques ou ne sont parfois pas aussi marqués.

Au-delà de l'idée de mouvement et de cyclicité, c'est la tension entre unité et diversité qui est résolue par ces modalités de disposition externe et interne. L'image zodiacale a recours à plusieurs effets pour rendre compte de « la complexité du réseau » pour reprendre les termes de F. Gury[1061]. Les jeux de symétrie et d'analogie entre les signes zodiacaux sont non seulement fondés sur la répétition mais aussi sur les variations afin de visualiser des rapports entre unité et diversité. La mythologisation des signes zodiacaux que nous allons évoquer plus loin soutient cette mise en réseau du cycle zodiacal en fournissant un riche répertoire iconographique tout en reliant les signes les uns aux autres au sein d'une narration efficace.

I. B. 3. Identifications mythologiques et indices iconographiques de chaque signe zodiacal

F. Gury a insisté sur l'idée que la tradition iconographique est plus riche que la tradition littéraire, de sorte que l'image zodiacale est autonome par rapport au texte[1062]. Il s'agit d'évoquer succinctement les identifications mythologiques les plus courantes pour chacun des signes zodiacaux tout en précisant les indices iconographiques récurrents. Pour ce faire, nous reprendrons essentiellement les travaux de F. Gury auxquels nous renverrons pour plus de précisions[1063]. Quant à l'identification mythologique des signes zodiacaux, les travaux d'André Le Boeuffle et Jean Martin ont permis de croiser les différentes sources littéraires et d'analyser les appellations les plus courantes[1064]. Le travail accompli plus récemment par les traducteurs des *Catastérismes* d'Ératosthène est aussi très utile[1065]. Nous nous contenterons d'indiquer les identifications privilégiées sans faire référence aux auteurs qui les ont mentionnées. L'iconographie zodiacale, malgré ses variations, reste relativement stable entre Antiquité et Moyen Âge de sorte que nous dressons ici un tableau iconographique succinct de l'iconographie des signes zodiacaux valable pour l'Antiquité et valable, pour l'essentiel, encore au Moyen Âge[1066].

[1061] *Ibid.*, p. 541.
[1062] *Ibid.*, p. 542.
[1063] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.*, en part. Partie 3 : Typologie des signes, p. 219-326. Voir aussi H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum..., op. cit.*, p. 67-74.
[1064] Voir en particulier J. MARTIN, *Histoire du texte des "Phénomènes" d'Aratos, op. cit.* ; A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations, op. cit.* Voir aussi plus récemment A. ZUCKER (dir.), L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie, *op. cit.*
[1065] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*
[1066] Voir l'iconographie canonique indiquée par F. Gury au terme de son étude, F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit.*, p. 328. Au Moyen Âge, certains signes humains seront davantage vêtus et certains signes animaux seront caractérisés par leur hybridité due à la fois à une méconnaissance de l'animal en question – le

Signe zodiacal	Traits iconographiques les plus courants	Mythologie[1067]
Bélier /*Aquarius*	Bélier aux cornes proéminentes, bondissant ou pattes antérieures posées sur un monticule, tête souvent tournée en arrière.	- Chrysomallos, fils de Poséidon et Théophané. Transporta Phrixos et Hellé et les sauva du sacrifice auquel ils étaient destinés. Sacrifié à Zeus, sa Toison d'Or fut offerte à Aétès.
Taureau /*Taurus*	Taureau arrêté ou en mouvement.	- Taureau sous la forme duquel Zeus se serait transformé pour enlever Europe. - La vache Io.
Gémeaux /*Gemini*	Deux personnages masculins, jeunes, nus ou vêtus d'un drapé, se tenant par les épaules, le plus souvent côte à côte.	- Les Dioscures Castor et Pollux, fils de Léda, séduite par Zeus sous forme d'un cygne. Ce dernier est le père de Pollux, tandis que Castor est le fils de Tyndare. Zeus a réuni dans le ciel les deux frères alors que seul Pollux était immortel. - Apollon et Hercule.
Cancer /*Cancer*[1068]	Crabe (le nombre de pattes varie), crustacé.	- Placé par Héra qui l'avait envoyé lutter contre Héraklès lors de son combat contre l'Hydre de Lerne.
Lion /*Leo*	Lion à la crinière proéminente, avançant.	- Lion de Némée, vaincu par Héraklès, placé par Héra.
Vierge /*Virgo*	Personnage féminin, vêtu d'une longue tunique drapée, tenant un végétal (épi de blé, *spica*).	- Diké, fille de Zeus et de Thémis ainsi que son équivalent Justitia ; - Tyché/Fortuna ; - Déméter/Cérès pour son lien avec l'Épi et les récoltes ; - Astrée, fille d'Astraeos, père des constellations ; - Érigone, fille d'Icarios et aimée par Dionysos.
Balance /*Libra*	Tenu par un personnage masculin nu (puis plus tardivement par une femme vêtue) et debout.	- Correspondait à l'origine aux Pinces (*Chelae*) du Scorpion. Liée à la Vierge qui la tient parfois (assimilable à Dikè/Justitia).
Scorpion /*Scorpio*	Scorpion dont la queue est souvent recourbée.	- Scorpion qui piqua Orion alors qu'il poursuivait Artémis.

Cancer/crabe et le Scorpion en particulier – et à une catégorisation propre à la pensée médiévale. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces questions.

[1067] On donnera ici alternativement les noms de la mythologie grecque comme de la mythologie romaine car certaines identifications sont propres à la seconde.

[1068] La traduction du terme grec *καρκίνος* en latin sous la forme de *cancer* semble être la source d'une ambiguïté du signe interprété comme un crabe ou parfois comme une écrevisse ou tout autre crustacé. Voir A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit.*, p. 160-163.

Sagittaire ***/Sagittarius***	Centaure archer, souvent en mouvement, visant une proie/le Scorpion.	- Crotos, frère des Muses, fils de Pan et Euphéné. - Chiron, fils de Chronos qui avait pris la forme d'un cheval afin de détourner l'attention de son épouse Rhéa alors qu'il séduisait Philyre, d'où sa forme de centaure. Élève d'Apollon et Artémis. Touché par une flèche empoisonnée d'Héraklès, reçue par erreur, il demanda à Zeus de mettre fin à son immortalité.
Capricorne ***/Capricornus***	Hybride, tête de chèvre, corps de poisson, queue de poisson, en forme de conque ou de type serpentiforme en spirale.	- Ae(É)gipan, hybride, satyre. Aurait aidé son frère de lait, Zeus, dans la lutte contre les Titans en lançant des conques ou en soufflant dans un coquillage de ce type. - Forme prise par Pan pour échapper à Typhon.
Verseau ***/Aquarius***	Personnage masculin, nu ou vêtu partiellement d'un drapé, versant un vase dont le contenu se répand en ondes verticales.	- Ganymède, l'échanson des dieux, enlevé par Zeus sous forme d'un aigle. - Deucalion, fils de Prométhée, époux de Pyrrha avec laquelle il échappa au déluge décidé par Zeus. Le couple aurait ensuite fait naître une nouvelle humanité. - Cécrops, roi mythique d'Athènes, réputé pour utiliser de l'eau dans les sacrifices avant l'invention du vin. - Aristée, fils d'Apollon et Cyrène. Aurait lutté contre la sécheresse des Cyclades.
Poissons ***/Pisces***	Deux poissons, le plus souvent têtes bêches, reliés par une corde.	- Descendants du grand Poisson ou Poisson austral. Ont sauvé Éros et Aphrodite – à moins qu'ils n'aient pris cette forme de poisson – qui se sont jetés dans l'Euphrate alors qu'ils étaient poursuivis par Typhon. - Deux poissons ayant trouvé un œuf dans l'Euphrate. L'œuf couvé par une colombe aurait donné naissance à Derkéto, la Vénus syrienne.

Tableau 9 : Tableau récapitulatif des principales caractéristiques iconographiques et mythologiques propres à chaque signe zodiacal.

Comparée aux autres signes du Zodiaque, la Vierge a fait l'objet d'un grand nombre d'identifications. L'ancienneté et la composition de cette constellation ont dû favoriser la multiplication des interprétations mythologiques[1069]. Dans le cas de la Balance, un porteur lui fut ajouté afin d'harmoniser le cycle de figures animales et humaines[1070]. Ce porteur est parfois la Vierge elle-même de par sa proximité et de par son identification mythologique qui en fait une personnification de la Justice. De plus, la Balance a été pendant longtemps identifiée

[1069] L'Épi de Blé, la Vierge et la Vendangeuse composent la constellation, voir A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations, op. cit*., p. 164-167.
[1070] Cf. *ibid*., p. 167-173 ; F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 286-287.

comme les Pinces (*Chelae*) du Scorpion[1071]. L'ancienneté et la complexité de la constellation zodiacale du Scorpion a d'ailleurs fait l'objet d'une thèse par Luigi Aurigemma[1072]. Dans plusieurs cas, on retrouve dans les récits mythologiques liés aux personnages identifiés ou bien dans leurs caractéristiques physiques, la mention de phénomènes atmosphériques ainsi que l'explication de la luminosité de certaines étoiles composant les constellations concernées.

Comme le conclue F. Gury dans son article traitant des « Principes de composition de l'image zodiacale », l'iconographie zodiacale hésite entre uniformisation et individualisation des signe zodiacaux[1073]. La mythologisation de ces derniers et des constellations en général, permet à la fois de construire un cadre, une formule visuelle cohérente tout en individualisant chaque figure ainsi repérable[1074].

II. Entre Orient et Occident : entre vie éternelle et éternité de l'Empire

Le Zodiaque antique a été figuré sur différents supports et dans différents contextes qui ont été mis en exergue par F. Gury. Les signes du Zodiaque ont en effet pris part à l'iconographie funéraire, à l'iconographie impériale, à l'iconographie mithriaque ainsi qu'au décor de riches demeures. Ces principaux contextes ont eu quelques préférences techniques. Ainsi, le Zodiaque funéraire concerne davantage la sculpture alors que les décors domestiques incluant les signes zodiacaux concernent plutôt la mosaïque de pavement. Dans le champ mithriaque, les signes du Zodiaque ont plutôt été figurés dans des décors cultuels sculptés ou peints. D'autre part, marqués ou marqueurs de l'idéologie impériale, ils ont été essentiellement sculptés et frappés sur des monnaies.

Au cours des deux sections qui vont suivre, nous tenterons de cerner les enjeux de l'insertion des signes zodiacaux dans différents contextes. Le cercle zodiacal est bien souvent présenté comme un attribut de domination cosmique au sein de dispositifs visuels efficaces que nous détaillerons. Nous ne procéderons pas dans un ordre purement chronologique mais plutôt en mettant en valeur un maillage de significations intégrant le Zodiaque, le tout au sein de l'Empire romain.

[1071] A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit.*, p. 166-167. Pour l'ambiguïté de son identification, voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 285.
[1072] L. AURIGEMMA, *Le Signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales : de l'Antiquité gréco-latine à la Renaissance*, Paris/La Haye, Mouton, 1976.
[1073] F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit., p. 541.
[1074] À propos de l'idée de formule, voir *infra*, chap. 4, I. B. 2 ; chap. 10, II. A.

II. A. Le Zodiaque dans la culture gréco-romaine : représentation du temps et discours du pouvoir impérial

Le Zodiaque a été mis à contribution dans le discours impérial, aussi bien d'un point de vue idéologique en vertu des signes célestes et divins dont il est le vecteur, que d'un point de vue iconographique. Dans le catalogue de F. Gury, une quarantaine d'éléments sont mis en relation avec ce qu'elle désigne comme « la propagande impériale », soit 13,9 % du corpus total. Néanmoins, l'auteur de ce corpus du Zodiaque gréco-romain a seulement proposé un aperçu des enjeux de l'iconographie zodiacale dans la sphère impériale à travers le prisme du type de l'*Aiôn* au Zodiaque, récurrent dans l'iconographie des premiers siècles[1075]. Nous tenterons d'élargir cette analyse qui ne pourra être exhaustive mais se veut plutôt synthétique.

Si le Zodiaque a été figuré sur une sphère comme c'est le cas de l'Atlas Farnèse[1076] portant la sphère céleste sur ses épaules, le cercle zodiacal a par extension été figuré comme un résumé cosmique autour de Jupiter, maître des dieux et du ciel. L'Atlas Albani soulève et présente ainsi Jupiter trônant au centre du cercle zodiacal[1077]. Utilisé comme attribut de souveraineté cosmique pour plusieurs divinités telles que Jupiter, Mithra ou bien encore Tyché[1078], le cercle zodiacal a été sculpté sur des reliefs visant à mettre en valeur une divinité dominante dans un cadre circulaire synthétique. En effet, la ceinture du Zodiaque, émancipée de la configuration planétaire, devint la représentation par excellence du cosmos autant qu'un symbole eschatologique comme le souligne Bianca Kühnel[1079]. Le bouclier mythique d'Achille décrit par Homère est souvent considéré comme un des premiers indices de représentation circulaire des constellations, qui plus est dans un contexte non scientifique[1080]. Cette part du récit homérique, point de départ du genre de l'*ekphrasis*, a notamment été illustrée dans les décors de maisons pompéiennes dans lesquels dimension cosmique du *clipeus*, prédiction et

---

[1075] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, Annexe : *Aiôn au Zodiaque : apparition du motif*, p. 108-123. Cette annexe a été développée pour une publication : *Id.*, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », art. cit. Pour une mise au point récente sur la figure d'Aiôn, voir M. GUALTIERI, « Aiôn su mosaici di III sec. D. C. : iconografia, contesti, committenza », in M. MEDRI (dir.), *Sentinum 295 a.C., Sassoferrato 2006 : 2300 anni dopo la battaglia : una città romana tra storia e archeologia*, actes de colloque [Sassoferrato, 2006], p. 191-202.

[1076] Atlas Farnèse, Naples, musée national, n°6374, II^e siècle.

[1077] Atlas Albani, II^e siècle, Rome, Villa Albani (n°684), cf. GURY, n° 117 ; GUNDEL, n°49.

[1078] « Tyché au Zodiaque », prov. de Khirbet (et) Tannur (Jordanie), sculpture, 1^er quart du II^e siècle ap. J.-C., Cincinnati Art Museum (Inv. 1939.233) et partie basse au Amman Citadel Museum (J. 13484). GURY, n°39 ; GUNDEL, n° 50.

[1079] B. KÜHNEL, « The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », art. cit., p. 39.

[1080] La description d'Homère du décor de ce bouclier est évoquée par J. SOUBIRAN, « Voir et faire voir les constellations », art. cit., p. 228-229. Voir aussi F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, vol. 1, p. 42 ; *Id.*, « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », art. cit. ; G. SAURON, *Quis deum, l'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, ÉFR, 1994 (BEFAR, 285), p. 364-365.

apothéose héroïque s'entremêlent[1081]. Comme nous allons le voir, l'utilisation iconographique du Zodiaque s'est inscrite dans plusieurs contextes[1082].

II. A. 1. L'éternité du pouvoir impérial : des « signes qualifiants » pour le souverain

II. A. 1. a. Légitimer le pouvoir par les signes zodiacaux

L'astrologie et surtout l'horoscopie vont jouer progressivement un rôle déterminant dans l'exercice du pouvoir impérial[1083]. Déjà étroitement liés aux souverains hellénistiques, les astrologues vont devenir des rouages incontournables de la sphère impériale romaine. De plus, l'idéologie impériale à connotation astrale, voire astrologique a été influencée par des éléments venus d'Orient qui ont enrichi la tradition[1084]. Le syncrétisme qui caractérise la culture et la religion gréco-romaine va en effet laisser une large place à des cultes liés à Sol-Hélios ainsi qu'à d'autres divinités à dimension cosmologique[1085]. Les signes du Zodiaque vont participer à une « instance de légitimation[1086] » des empereurs selon l'expression de Jean-Pierre Vernant (1914-2007) et l'image zodiacale va être instrumentalisée par l'idéologie impériale de plusieurs manières[1087]. On peut cerner la présence des astres et en particulier des signes du Zodiaque dans l'apanage impérial dès le début de l'Empire romain et jusqu'à sa fin. De plus, les prémices à cette légitimation divine par des signes sont sensibles notamment dans la royauté romaine[1088].

[1081] Cf. F. GURY, « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e^ style », art. cit.

[1082] Pour un aperçu de l'évolution de l'iconographie zodiacale dans l'Antiquité, voir L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago*, *op. cit.* ; *Id.*, « Governare il tempo naturale, ... », art. cit.

[1083] Pour ces questions, voir notamment les actes des tables rondes organisées à Besançon entre 1997 et 2000 : É. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, [Tables rondes internationales de Besançon, février 1997 / mai 1998], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 1999 ; M. FARTZOFF, É. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique* [Tables rondes internationales de Besançon, 1999-2000], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 2002. Les enjeux politiques des signes marquant une figure de pouvoir dans l'Antiquité ont également été discutés lors d'un colloque organisé par la même équipe, M. FARTZOFF, E. SMADJA, E. GENY (éd.), *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité* [colloque international de Besançon -16-17 novembre 2000], Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006. De plus, une thèse récemment soutenue propose d'appréhender les enjeux de la perception et de la transcription des signes divins : R. LORIOL, *Lire et écrire les signes divins. Recherches sur la divination romaine à travers l'historiographie impériale*, sous la dir. de B. BUREAU, université Lyon III, soutenue en avril 2016.

[1084] Pour les influences et autres apports orientaux, voir notamment J.-P. MARTIN, « L'astrologie dans l'Occident romain. Les conditions de pénétration », in J.-H. ABRY (éd.), *Les tablettes astrologiques de Grand*, *op. cit.*, p. 13-23 ; É. SMADJA, « Divination et idéologie impériale en Afrique romaine », in É. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, op. cit., p. 299-316.

[1085] À ce sujet, voir notamment les travaux de Robert Turcan. R. TURCAN, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

[1086] D'après Jean-Pierre Vernant, cité par E. Smadja et M. Fartzoff dans l'avant-propos à M. FARTZOFF, E. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, *op. cit.*, p. 7.

[1087] Sur ces questions, voir G. SAURON, *Quis deum, l'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, *op. cit.*

[1088] À ce sujet, voir N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », in M. FARTZOFF, E. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, *op. cit.*, p. 27-51 ; *Id.*, « Les *faiseuses de rois*, Tanaquil, Fortuna et les autres », in M. FARTZOFF, É.

Comme l'a notamment montré Jean Gagé, l'assomption des Césars participa dès Auguste (27 av. J.-C.-14 ap. J.-C.) à la formation d'une image idéalisée de l'empereur, bienfaiteur et garant de l'ordre de la société[1089]. Élizabeth Smadja a souligné le rôle et la nature des « signes » annonçant et marquant la vie des empereurs dans l'*Histoire Auguste*[1090]. Ces signes se manifestent de différentes manières et à différents moments de la vie des empereurs et ont « leurs références dans les principaux aspects de la théologie païenne du pouvoir, jovienne, herculéenne, solaire »[1091]. L'empereur va progressivement être assimilé de manière de plus en plus nette à Hercule ainsi qu'au Soleil, deux figures astrales[1092].

Le Capricorne, figuré notamment sur la *Gemma Augustea*[1093], est récurrent dans l'iconographie augustéenne et fait référence au moment de sa conception et non au moment de sa naissance, comme signe de sa prédestination[1094]. On peut d'ailleurs penser qu'Auguste préféra le Capricorne à la Balance – signe zodiacal de sa naissance – pour son hybridité renvoyant analogiquement à sa part divine héritée de son père mythique, Apollon[1095]. La conception d'Auguste ou plutôt d'Octave sous le signe du Capricorne coïncidait également avec le solstice d'hiver et le retour du soleil, signe de renouveau et vecteur de lumière. De plus, la mythologie du Capricorne le présentait comme (A)Égipan, le frère de lait de Jupiter qui l'aurait aidé dans sa lutte contre les Titans. Pour ces différentes raisons, le Capricorne était porteur d'un discours idéologique fort, apte à mettre en valeur la personnalité augustéenne, tel un « exemple caractéristique de manipulation astrologique soigneusement orchestrée par la propagande du nouveau régime » selon A. Le Boeuffle[1096]. Dès Auguste, le Zodiaque a ainsi été utilisé dans

---

SMADJA, E. GENY (éd.), *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité*, *op. cit.,* p. 49-69. Voir aussi J. GAGÉ, « Le témoignage de Julius Proculus (sur l'assomption de Romulus-Quirinus) et les prodiges fulguratoires dans l'ancien *Ritus comitialis* », in *L'antiquité classique*, 41-1, 1972, p. 49-77.

[1089] J. GAGÉ, *"Basileia" : les Césars, les rois d'Orient et les "mages"*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

[1090] Sur ce texte problématique, voir les travaux de S. Ratti, dont S. RATTI, Antiquus error, *Les ultimes feux de la résistance païenne*, Turnhout, Brepols, 2010. À propos des différents signes dans l'Histoire auguste, voir É. SMADJA, « Divination et signes de pouvoir dans l'Histoire Auguste », in *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, *op. cit.*, p. 191-217.

[1091] *Ibid*., p. 217.

[1092] Cf. B. BAKHOUCHE, *L'astrologie à Rome*, *op. cit*., Chap. VI, *L'astrologie et le pouvoir*. Sur le développement du culte de Sol à l'époque impériale et sur son iconographie, voir récemment D. ROMAGNAN, *Le dieu Sol dans l'Empire romain des Antonins à Julien l'Apostat. Conventions iconographiques, lecture symbolique et portée politique*, thèse sous la dir. de F. Baratte, université Paris IV-Sorbonne, soutenue en 2014.

[1093] *Gemma Augustea*, grand camée de Vienne, Kunsthistorisches Museum de Vienne, I^er^ siècle.

[1094] SUÉTONE, *Vie des douze Césars*, H. AILLOUD (éd. trad.), Paris, 1970, *Auguste*, XCIV, p. 154-155 : « Auguste eut une si grande confiance dans ses destinées qu'il fit publier son horoscope et frapper des monnaies d'argent portant le signe du Capricorne, sous lequel il naquit. »

[1095] Sur les liens entre le Capricorne et Auguste, voir T. BARTON, « Augustus and Capricorn : astrological polyvalency and imperial rhetoric », in *The Journal of Roman Studies*, 85, 1995, p. 33-51. Voir aussi B. BAKHOUCHE, *L'astrologie à Rome*, *op. cit*., en part. p. 176-177.

[1096] Sur les explications d'un tel choix, voir A. LE BOEUFFLE, « Le pouvoir et la "rétro-prédestination" ou l'art de la déformation…astrologique », in *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, *op. cit*. , p. 273-282, p. 280.

l'iconographie pour soutenir visuellement le pouvoir divin et bienfaisant de l'empereur en nouant une équivalence idéologique entre prospérité et empire, entre éternité et divinité[1097]. De manière générale, le Zodiaque participa à la légitimation de l'empereur comme vecteur d'un agrément divin. Les signes du Zodiaque furent ainsi instrumentalisés par l'idéologie impériale comme des « signes qualifiants » pour le souverain[1098] et l'astrologie permit de justifier la prédestination de certains personnages.

Le globe zodiacal véhicule une idée de continuité entre les empereurs tout en soulignant leur souveraineté. Les signes du Zodiaque sont régulièrement évoqués de manière de plus en plus explicite dans l'iconographie impériale à partir d'Auguste. D'ailleurs, les empereurs lui succédant font souvent référence à ce dernier pour se situer dans sa lignée. Sur un relief provenant de Ravenne et datant de l'époque de Claude (41-54), Auguste divinisé, est figuré le pied posé sur un globe sur lequel figure la ceinture zodiacale qui fait honneur au signe du Capricorne[1099]. À ses côtés, des membres de la dynastie julio-claudienne sont figurés dont Germanicus. La tête de celui-ci était vraisemblablement ornée d'un motif astral en bronze afin de souligner sa divinisation au titre d'héritier présomptif de Tibère (14-37). Ce relief lacunaire était organisé autour de la figure d'Auguste et devait mettre en images la généalogie de Claude afin de légitimer son pouvoir. Le Zodiaque inscrit sur un globe participe, comme dans bien d'autres cas à une iconographie visant à évoquer la prédestination des empereurs mais aussi à valoriser la continuité entre ces derniers.

II. A. 1. b. Les signes du Zodiaque autour de l'empereur : allusions cosmiques et réalisations impériales

Les empereurs romains ont affiché un goût certain pour les astres dans nombre de décors et objets sans compter la numismatique. Le Panthéon lui-même fut conçu pour célébrer les dieux autour d'un oculus ouvrant sur les cieux à travers lequel l'apothéose impériale était suggérée, tel un « vaste sanctuaire dynastique à vocation cosmique » selon les termes de P. Gros[1100]. La grotte de Tibère (14-37 ap. J.-C.) à Sperlonga (début du I^er^ siècle) semble avoir

---

[1097] Voir la notion de *providentia* étudiée par J.-P. MARTIN, Providentia deorum. *Recherches sur certains aspects religieux du pouvoir impérial romain*, Rome, ÉFR, 1982 (coll. de l'ÉFR, 61).

[1098] N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50.

[1099] Relief de Ravenne, musée national, époque de Claude, GURY n°6. Voir N. DE CHAISEMARTIN, *Rome : paysage urbain et idéologie : des Scipions à Hadrien (II^e^ s. av. J.-C.-II^e^ s. ap. J.-C.)*, Paris, A. Colin, 2003 ; J. POLLINI, *From republic to empire : rhetoric, religion, and power in the visual culture of ancient Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 2012, fig. IX.8a et IX.8b., p. 417-418.

[1100] P. GROS, *L'architecture romaine, du début du III^e^ siècle à la fin de l'Empire*, Paris, t. 1, 1996, p. 178. Voir notamment F. COARELLI, « Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romulo », in K. DE FINE LICHT (éd.),

été organisée en fonction d'une référence implicite aux signes du Zodiaque de manière à composer une mise en scène autour du pouvoir impérial[1101]. Cette villa témoigne du goût de Tibère pour l'astrologie tout autant qu'elle est un exemple de l'analogie entre grotte et sphère cosmique. Dans le *triclinium*, les groupes sculptés à l'iconographie d'inspiration homérique étaient vraisemblablement disposés en fonction des signes du Scorpion et du Cancer, plaçant ainsi l'empereur au cœur des astres et des signes du Zodiaque qualifiant son destin impérial.

La *Domus Aurea* de Néron (54-68) est un autre témoignage de l'idéologie astrale impériale. Cet empereur se fit représenter sous les traits d'Apollon-Hélios sur une colossale statue destinée à orner l'entrée de cette villa somptueuse visant à présenter l'empereur à la fois comme un héritier d'Auguste et le rénovateur de l'Âge d'Or[1102]. La salle à manger ou *cenatio rotunda* de la *Domus Aurea* était octogonale et ouverte sur les cieux par un oculus[1103]. Mieux encore, cette salle était censée tourner sur elle-même comme le signale Suétone : « Dans les diverses parties de l'édifice, tout était doré et enrichi de pierreries et de coquillages à grosses perles. Les salles à manger avaient pour plafond des tablettes d'ivoire mobiles, qui, par différents tuyaux, répandaient sur les convives des parfums et des fleurs. La pièce principale était ronde, et elle tournait sans relâche jour et nuit pour imiter le mouvement du monde[1104] ». Le mécanisme servant à mettre en mouvement le plancher de cette pièce a été récemment mis au jour et permet de prendre pleinement en considération la réalisation de cet empereur mégalomane le présentant comme le *cosmocrator*. De fait, Rome et l'Empire furent assimilés

Città e architettura nella Roma imperiale, Odense, Odense University Press, 1983 (Analecta Romana Instituti Danici, 10), p. 41-46 ; R. HANNAH, G. MAGLI, « The role of the sun in the Pantheon's design and meaning », in *Numen*, 58, 2011, p. 486–513. Sur la dimension céleste de l'oculus, voir S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, *op. cit.*

[1101] Sur cette grotte et son décor tout aussi problématique que son organisation, voir G. SAURON « De Buthrote à Sperlonga : à propos d'une étude récente sur le thème de la grotte dans les décors romains », in *RA*, 1991-1, p. 3-42 ; *Id*., « Un conflit qui s'éternise : la " guerre de Sperlonga " », in *RA*, 1997-2, p. 261-296 ; *Id*., « La statuaire dans son environnement public et privé à Rome », in M. BARRUCAND (éd.), *Art et culture : une vision méridionale*, Paris, PUPS, 2001, p. 43-58, p. 52-54, fig. 10 ; *Id*., *Dans l'intimité des maîtres du monde. Les décors privés des Romains*, Paris, Picard, 2009.

[1102] À propos de la *Domus Aurea*, la bibliographie est dense. Pour un aperçu historiographique, voir M. BLAISON, « L'Empereur et l'homme : une lecture de la *Domus Aurea Neronis* », in *Labyrinthe* [En ligne], 3-1999, mis en ligne le 04 mars 2005, consulté le 08 mars 2016. URL : http://labyrinthe.revues.org/58

[1103] Sur cette salle à manger, voir en particulier F. VILLEDIEU, « Une construction néronienne mise au jour sur le site de la Vigna Barberini : la cenatio rotunda de la Domus Aurea ? », in *Neronia electronica*, 1, 2011, p. 37-52 [En ligne] URL : http://www.sien-neron.fr/2011/11/neronia-electronica-%E2%80%93-fascicule-1-2011/ ; *Id*., « La « Coenatio rotunda » neroniana e altre vestigia nel sito della Vigna Barberini al Palatino », in *Bollettino d'Arte*, 12, 2011 (VI), p. 1-28 ; *Id*., « Vigna Barberini (Palatin, Rome) », in *Chronique des activités archéologiques de l'École française de Rome* [En ligne], *Italie centrale*, mis en ligne le 25 février 2016, consulté le 08 mars 2016. URL : http://cefr.revues.org/1485

[1104] SUÉTONE, *Vie des Césars*, Néron, 31, cité par H. J. BESTE, « Domus Aurea, il padiglione dell'Opio », in M. A. TOMEI, R. REA (dir.), *Nerone*, catalogue d'exposition [Rome, 2011], Milan, Electa, 2011, p. 174-175.

au cosmos dès le règne d'Auguste comme l'a ainsi formulé Ovide : « *Romanae spatium est Urbis et orbis idem*[1105] ».

Hadrien (117-138) a lui aussi affiché un certain goût pour l'astrologie. Sa célèbre villa à Tivoli affiche l'hénothéisme de l'empereur et le décor est à plusieurs endroits à connotation cosmique. Le théâtre maritime a ainsi été interprété comme une mise en scène du pouvoir de l'empereur, dont l'architecture circulaire ouverte sur le ciel positionnait Hadrien comme un *cosmocrator* et comme Soleil[1106]. Deux plafonds en stuc de la villa Hadriana comportaient notamment le Zodiaque[1107]. Aujourd'hui perdus, ces plafonds sont connus par des dessins qui témoignent de compositions savamment ordonnées au cœur de rinceaux[1108]. D'après ces dessins, l'un des deux décors était organisé par des carrés et cercles imbriqués. Le centre de la composition était occupé par un *clipeus* porté par quatre atlantes ou piliers hermaïques occupant les angles du carré dans lequel l'ensemble était inscrit[1109]. Le médaillon central encadrait le Soleil dirigeant un quadrige vu de face. Autour de ce premier carré, les signes du Zodiaque étaient disposés dans quatre mandorles alternant avec des médaillons, tous inclus dans de petits carrés. L'ensemble était inscrit dans un deuxième carré, lui-même inscrit dans le panneau quadrangulaire principal. Les mandorles qui occupaient les angles du carré renforçaient la symétrie de la composition, mettaient en valeur les angles du carré et décuplaient l'effet centrifuge et rayonnant de la composition. L'empereur était ici assimilé au Soleil, métaphore habituelle et son pouvoir unique et suprême était ainsi mis en valeur. Sur l'autre plafond de la villa, c'est le globe céleste avec le Zodiaque qui occupait vraisemblablement le centre de la composition[1110]. D'après K. Lehmann, ces deux plafonds illustrent le point culminant d'une évolution iconographique qui entremêlent astrologie et cosmologie, des éléments descriptifs et des éléments symboliques[1111].

[1105] OVIDE, *Fastes*, R. SCHILLING (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1992, II, *Terminalia*, v. 684.
[1106] Voir H. STIERLIN, *Hadrien et l'architecture romaine*, Paris, Payot, 1984 ; B. BAKHOUCHE, *L'astrologie à Rome, op. cit.*, p. 196-197.
[1107] Plafonds en stuc de la Villa Hadriana, perdus. GURY n° 12 et 168 ; GUNDEL n°202 et 282. Voir K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit., fig. 5 et 10.
[1108] N. PONCE, *Arabesques antiques des bains de Livia et de la Villa Adrienne*, Paris, 1789, pl. 5. et 9.
[1109] Ces piliers sont en effet à buste d'homme. F. Gury les désigne comme des piliers hermaïques. Ces piliers hermaïques avaient une connotation de passage sur les piliers funéraires hellénistiques. Voir B. PERRIELLO, G. PIVOTEAU-DESCHODT, V. ZACHARI, « Le pilier hermaïque, une figure de passeur ? », in *Cahiers Mondes anciens* [En ligne], 4, 2013, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 20 mars 2016. URL : http://mondesanciens.revues.org/938
[1110] À ce sujet, voir M. FRANCESCHINI, G. VENEZIANO (dir.), *Villa Adriana. Architettura Celeste. I Segreti dei Solstizi*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2011.
[1111] K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit., p. 6.

Le buste de Commode-Hercule accumule quant à lui plusieurs « signes qualifiants »[1112]. L'empereur est figuré sous les traits du héros des Douze Travaux, tandis que le buste en question repose notamment sur un globe céleste portant les signes zodiacaux et encadré par deux cornes d'abondance. Seuls trois signes du Zodiaque sont figurés sur ce globe, à savoir le Taureau, le Capricorne et le Scorpion. La dimension divine, le pouvoir cosmique et le gage de prospérité que représente l'empereur sont ainsi mis en images[1113]. L'idée de prospérité est en effet prépondérante dans l'iconographie et l'idéologie impériale a progressivement instrumentalisé le Zodiaque en particulier dans la numismatique.

II. A. 1. c. L'Âge d'Or et le cercle zodiacal : mises en scène du pouvoir et de l'éternité dans la numismatique

Sur les monnaies augustéennes, le Capricorne a été figuré avec le globe céleste comme signe du pouvoir de l'empereur mais aussi du fait de sa situation au seuil de l'année[1114]. Par-là même, le Capricorne suggérait ainsi la maîtrise sur le temps et l'univers de l'empereur. De plus, le Capricorne pouvait non seulement tenir entre ses pattes le globe mais pouvait également porter une corne d'abondance[1115]. Domination, fortune et prospérité était ainsi évoquées au revers des pièces portant l'effigie augustéenne. Comme le signale P. Arnaud, le globe impérial est récurrent dans l'iconographie impériale à partir d'Auguste[1116]. Il prend de plus en plus l'aspect d'un globe céleste, tandis que le cercle zodiacal semble acquérir une certaine autonomie ou du moins, il en devient la métonymie. Un tournant semble s'effectuer à l'époque d'Hadrien à partir du règne duquel la figuration du Zodiaque connaît un véritable essor.

Certains thèmes liés à la notion d'*aeternitas* sont récurrents dans l'iconographie monétaire. Le Zodiaque fait partie de cette iconographie inhérente à la propagande impériale. Marie-Henriette Quet indique que le globe céleste est l'attribut de différentes personnifications dans le monnayage impérial, en particulier à l'époque antonine, comme par exemple

---

[1112] Cf. N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50. Buste de Commode en Hercule, 180-193 ap. J.-C., Rome, Musées capitolins (inv. MC1120). GURY, n°10.

[1113] Pour d'autres exemples de l' « image du Zodiaque sur des objets ou des monuments directement inspirés de l'idéologie ou de la propagande impériale », voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, p. 106-107.

[1114] Voir A. LE BOEUFFLE, « Le pouvoir et la "rétro-prédestination" ou l'art de la déformation…astrologique », art. cit.

[1115] Par exemple sur un Aureus, Colonia Patricia, vers 18-16 av. J.-C. Le Capricorne est également figuré tenant le globe sur le tympan d'un temple à Cologne, voir GUNDEL, n° 266. Sur l'utilisation de ce signe zodiacal dans l'iconographie augustéenne, voir notamment C. WEISS, « Virgo, Capricorn und Taurus. Zur Deutung augusteischer Symbolgemmen », in *JDAI, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 109, 1994, p. 353-369.

[1116] P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », art. cit.

Providentia, Fortuna et *Aeternitas*[1117]. Pascal Arnaud a quant à lui analysé l'évolution de la figuration des globes dans l'iconographie romaine en proposant une typologie[1118]. L'auteur montre la distinction entre sphère céleste et globe terrestre, la première étant prépondérante dans l'iconographie. Il mentionne également les similitudes iconographiques entre la muse Uranie et la personnification de *Providentia*[1119]. Or il n'est pas anodin que l'iconographie de cette dernière ait pris les attributs de la première tels que le globe et le *bacillum* ou *radius*[1120].

L'*aureus* au Zodiaque d'Hadrien, émis en 121, est représentatif de la présence du Zodiaque dans l'iconographie monétaire impériale dont il cristallise les enjeux liés au

Figure 1 : Aureus d'Hadrien, Londres, British museuum, R. 8145, ©Trustees of the British Museum.

pouvoir[1121]. Sur celui-ci, plusieurs « signes qualifiants » pour le pouvoir de l'empereur sont cumulés autour d'une personnification désignée par la légende SAEC*(ulum)* AUR*(eum)*[1122]. Cette personnification ou *genius* se tient dans l'orbe zodiacal figuré avec un léger effet de perspective laissant voir à la fois une portion interne et une portion externe du bandeau. Malgré l'altération du relief, on peut encore distinguer les silhouettes de quatre signes du Zodiaque sur

[1117] M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit.
[1118] P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », art. cit.
[1119] Sur cette notion et sa personnification, voir J.-P. MARTIN, Providentia deorum. *Recherches sur certains aspects religieux du pouvoir impérial romain*, *op. cit*.
[1120] *Ibid.*, p. 103. P. Arnaud développe le rapprochement suggéré par G. TABARRONI, « Sfere celesti sulle monete romane », in *Coelum*, 26, 1956, p. 7-16
[1121] Plusieurs exemplaires de cet *aureus* sont connus et sont conservés notamment au Cabinet des Médailles de la BnF (n°661, n°662) ainsi qu'au British Museum (R.8145). Pour le rôle de l'iconographie numismatique dans les enjeux de pouvoir, voir notamment C. PÉREZ, *Monnaie du pouvoir, pouvoir de la monnaie : une pratique discursive originale*, Paris, Les Belles Lettres, 1986. Sur cet *aureus* en particulier et pour un aperçu de la figuration du globe céleste dans l'iconographie monétaire, voir M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit. ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », in *Schedae*, 2009, p. 73-106, en part. p. 84-91. Le globe est certes une évocation cosmique mais ne semble pas nécessairement être un globe zodiacal, autrement dit, la ceinture zodiacale ne semble pas être figurée obligatoirement, l'ambivalence entre ciel et terre étant volontairement entretenue.
[1122] N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50.

la face externe de l'orbe sur la partie gauche de l'*aureus* conservé au British Museum[1123]. Les signes figurés sur cette portion seraient le Bélier, le Taureau, les Gémeaux et le Cancer de haut en bas, de telle sorte que le cycle commence avec le signe marquant l'équinoxe de Printemps[1124]. À demi-vêtu d'un drapé, il semble tenir, voire faire tourner le cercle du Zodiaque de sa main droite, tandis que sa main gauche tient un globe sur lequel se tient le phénix. Il pose son pied gauche sur le cercle zodiacal et son pied est sur le point de rentrer dans l'orbe céleste. Ces détails donnent l'impression que le personnage est en train de passer à travers l'orbe zodiacal[1125]. Cette composition légendée de l'inscription *Saeculum Aureum* a été mise en relation par M.-H. Quet ainsi que par F. Lecocq comme la mise en images du renouvellement temporel et de la cyclicité de l'Âge d'or[1126]. Le phénix, le globe et l'orbe zodiacal signifient la domination cosmique de l'empereur, à la fois sur le temps et l'espace[1127]. Éternité, cyclicité et félicité de l'Âge d'or se confondent en une même composition. Selon M.-H. Quet, cet *aureu*s montre aussi l'équivalence à la fois spatiale et temporelle établie dans l'idéologie impériale à l'époque d'Hadrien entre Rome et le cosmos. Le Zodiaque cristallise cette équivalence liée au pouvoir impérial et à Rome. D'ailleurs, de part et d'autre de l'orbe zodiacal, la titulature impériale est inscrite. Les initiales « P M T R P » renvoient au titre *Pontifex Maximus Tribunicia Potestate* tandis qu'on peut lire « COS III » de l'autre côté pour renvoyer au troisième consulat de l'empereur. Image et inscription se complètent ainsi pour donner à voir un discours idéologique définissant de manière synthétique le pouvoir impérial. De plus, il s'agit d'établir une continuité entre le *Divus Traianus* en l'honneur duquel cet *aureus* fut émis[1128]. D'ailleurs, des sesterces émis au début du règne d'Hadrien montrent celui-ci en train de recevoir le globe céleste – marqué du cercle zodiacal – des mains de Trajan[1129]. L'apothéose

[1123] *Aureus* d'Hadrien, British Museum (R.8145).
[1124] M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit., p. 128.
[1125] M.-H. Quet a d'ailleurs reproché à F. Gury de voir dans cet orbe zodiacal – figuré également sur des mosaïques de pavement – une évocation du jeu du cerceau comme élément de comparaison avec les cycles cosmiques. Voir F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », art. cit. ; M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit., p.
[1126] M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit. ; F. LECOCQ, « L'iconographie du phénix à Rome », art. cit., p. 87.
[1127] Sur la dimension cosmique de l'empire, voir notamment P. J. E. DAVIES, *Death and the emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*, Austin, University of Texas Press, 2010, en part. chap. 3 *An imperial Cosmos : the Creation of Eternity*.
[1128] À propos de l'apothéose de Trajan et à propos de l'instrumentalisation iconographique et idéologique du phénix par Hadrien, en particulier dans la numismatique voir J.-P. MARTIN, « Hadrien et le phénix. Propagande numismatique », in *Mélanges d'Histoire ancienne offerts à William Seston*, Paris, 1974, p. 327-337. Voir aussi M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien,… », art. cit., n. 52 et p. 133.
[1129] Voir P. ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », art. cit., fig.
47, p. 104. Un exemplaire, émis en 117, est conservé au British Museum (1872,0709.542). Voir GURY n°9 ; GUNDEL n°280.

de ce dernier est ainsi évoquée en arrière-plan et sert de faire-valoir à son successeur Hadrien. D'autre part, pour revenir à l'idée d'équivalence spatiale et temporelle entre Rome et le cosmos, J. Gagé, suivi par M.-H. Quet, a mis cet *aureus* au Zodiaque en perspective avec d'autres événements politiques et religieux de l'année 121 relatifs aux limites du *pomerium* et à la célébration de *Roma Aeterna* par le biais de l'*occupatio* du sol prévu pour le temple dédié à Vénus et Rome[1130]. Ainsi, le soin apporté à la consécration des limites ainsi qu'à l'inscription dans l'espace romain du pouvoir de Rome laisse apparaître en filigrane un jeu d'échelles micro et macrocosmique que le Zodiaque ainsi que d'autres éléments iconographiques d'ordre cosmologique viennent souligner[1131]. Autrement dit, le Zodiaque sert de révélateur et de cercle conducteur entre ciel et terre, entre le cosmos et Rome, entre les dieux et l'empereur.

Entourant la personnification du « Siècle d'or », le Zodiaque participe à une composition proche de celles mettant en valeur la notion ambivalente d'Aiôn aussi bien dans la numismatique que dans des mosaïques de pavement[1132]. Après une période troublée, il s'agit pour Hadrien de se présenter comme le garant et le vecteur d'un nouvel Âge d'or tout en se situant par rapport à la conception de l'éternité, différente selon les publics, empreints de la pensée classique ou bien tournée vers la foi chrétienne naissante défendant l'espoir en une vie éternelle à venir[1133]. Doublé du globe au phénix, le Zodiaque venait ainsi célébrer « l'éternité d'or » de Rome[1134]. Robert Turcan a ainsi montré que l'éternité était pensée en relation avec la continuité renouvelée de la *renovatio temporum*[1135]. Les chars dirigés par une personnification

---

[1130] Cf. J. GAGÉ, *Recherches sur les Jeux séculaires*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 94-97 ; *Id*., « Le "Templum Urbis" et les origines de l'idée de "*Renovatio*", in *Mélanges Franz Cumont*, Bruxelles, Secrétariat de l'Institut, 1936, p. 151-187 (176-178) ; cité par M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit., p. 124-125. Quant à l'idée d'*occupatio*, voir *ibid*., n. 26 et voir J. SCHEID, *La religion des Romains*, Paris, Armand Colin, 1998 ; A. DUBOURDIEU, J. SCHEID., « Lieux de culte, lieux sacrés : les usages de la langue. L'Italie romaine », A. VAUCHEZ (éd.), *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, Rome, EFR, 2000, p. 59-80.

[1131] Sur le rôle des limites dans la pensée romaine, voir J. SCHEID, « Religion et espace dans l'antiquité : réalité et représentation », in A. BERTHOZ, R. RECHT (dir.), *Les espaces de l'homme : symposium annuel*, Paris, O. Jacob, 2005 (Coll. Collège de France), p. 265-276.

[1132] Cf. *infra*. Sur la présence d'Aiôn dans les décors de pavement antiques et sur la définition de ce concept, voir notamment J. CHARBONNEAUX, « Aiôn et Philippe l'Arabe », in MÉFR, 1960, LXXII, p. 253-272 ; L. FOUCHER, « Annus et Aiôn », art. cit. ; F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », art. cit. ; D. PARRISH, « The mosaic of Aiôn and the Seasons from Haïdra (Tunisia): an interpretation of its meaning and importance », in *Antiquité Tardive*, 3, 1995, p.167-191 ; M.-H. QUET, « La mosaïque dite d'Aiôn de Shahba-Philippopolis, Philippe l'Arabe et la conception hellène de l'ordre du Monde, en Arabie, à l'aube du christianisme », in *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 10, 1999, p. 269-330.

[1133] M.-Quet revient dans son article sur ce contexte idéologique et religieux et sur les différences de conception de l'éternité. Voir aussi Y.-M. DUVAL, « Temps antique et temps chrétien », art. cit.

[1134] M.-H. QUET, « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, … », art. cit., p. 140. Sur le phénix en particulier, voir R. VAN DEN BROEK, *The Myth of the Phenix, according to Classical and Early Christian Traditions*, Leyde, Brill, 1972.

[1135] R. TURCAN, « Rome éternelle et les conceptions gréco-romaines de l'éternité », in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, Atti del Seminario internazionale di studi storici, *Da Roma alla terza Roma* [avril 1981, Rome], Naples, Edizioni Scientifiche italiane, 1983, p. 7-30. Voir aussi L. MUSSO, « Governare il tempo naturale, ... », art. cit., en part., p. 377-378.

de *Sol* ainsi que bien d'autres thèmes à dimension cosmologique furent fréquemment utilisés dans l'iconographie monétaire impériale pour soutenir l'idéologie et le pouvoir en place. Cet attrait pour les astres ainsi que leur instrumentalisation ne firent que s'épanouir durant les premiers siècles de notre ère.

II. A. 2. Le cercle du Zodiaque de la vie éternelle à l'apothéose : iconographie funéraire et illustrations d'apothéose

II. A. 2. a. Les images d'apothéose avec le cercle du Zodiaque

Le cercle zodiacal va servir de cadre figuratif pour l'apothéose de certains personnages. Hercule est ainsi représenté sur un bas-relief décorant le monument d'Igel datant du milieu du III^e^ siècle qui témoigne de la démocratisation de ce thème utilisé sur un pilier funéraire destiné à la famille des Secundini, riches marchands ou artisans[1136]. Le héros des douze Travaux s'élève sur un char au cœur du cercle zodiacal qui est inscrit entre deux colonnes, tandis que les bustes des Vents se tiennent en soufflant dans les écoinçons. La divinisation d'Hercule est un motif fondamental dans l'idéologie impériale qui va utiliser l'imagerie herculéenne comme faire-valoir de l'empereur[1137]. Apothéose du vaillant héros et apothéose impériale vont ainsi se faire écho. L'idéologie herculéenne va connaître un certain succès à partir du II^e^ siècle avec les Antonins, en marge de la cristallisation de l'apothéose impériale. Or l'image va jouer un rôle décisif dans le processus de divinisation de l'empereur par les enjeux mémoriels suscités[1138]. L'apothéose de César, marquée par une comète en juillet 44 avant J.-C. inaugura une tradition impériale de divinisation.

Dans le temple d'Hercule à Sabratha, l'apothéose de Marc-Aurèle (161-180) fut peinte sur un fond étoilé prenant place sur une voûte[1139]. « L'idéologie astrale établit une relation entre

---

[1136] Colonne d'Igel, Trier (Trèves), vers 250, Rheinisches Landesmuseum, monument funéraire des Secundinii. Voir E. WIGHTMAN, *Roman Trier and the Treveri*, London, R. Hart-Davis, 1970, p. 192 ; GURY, n°91 ; GUNDEL, n°51 (ill.). Voir J. SCHEID, « Les reliefs du mausolée d'Igel dans le cadre des représentations romaines de l'au-delà », in *L'Antiquité classique*, 72, 2003, p. 113-140. Sur le rôle des Vents dans l'art antique, voir K. NEUSER, *Anemoi : Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Rome, G. Bretschneider, 1982 ; J.-C. BEAL, « Remarques sur l'imagerie du pilier funéraire d'Igel », in N. BLANC, A. BUISSON (éd.), *Imago Antiquitati. Religions et iconographie du monde romain : mélanges offerts à Robert Turcan*. Paris, De Boccard, 1999.

[1137] Sur les rapports entre la figure impériale et la figure herculéenne, voir notamment J. GAGÉ, *"Basileia" : les Césars, les rois d'Orient et les "mages", op. cit.*

[1138] À propos du rôle entre le Zodiaque et les aspects de l'apothéose, voir F. GHEDINI, « Lo zodiaco fra scienza, superstizione ed aspettative di apoteosi », in *L'uomo antico e il cosmo, Atti del III Convegno internazionale di Archeologia e Astronomia* [Rome, 15-16 mai 2000], Rome, Academia Nazionale dei Lincei, 2001 (Atti dei Convegni Lincei, 171), p. 326-343.

[1139] Sabratha, fresque, abside ouest du temple d'Hercule, règne de Commode (180-192), apothéose de Marc-Aurèle. Voir F. GHEDINI, « Il tempio d'Ercole : ideologia imperiale e propaganda » in G. CAPUTO, F. GHEDINI, *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1984, p. 29-123.

une destinée impériale et une future apothéose divine[1140]. » Cette idée traduite par É. Smadja résume les principaux rouages de ce mécanisme idéologique dans lequel les signes, en particulier astraux, stimulent et soutiennent le pouvoir impérial. Témoignage de la fin de la période antonine, le décor de Sabratha montre le cercle du Zodiaque comme cadre circonscrivant l'apothéose de l'empereur porté par un aigle pour passer à travers le cercle zodiacal. Ce dernier apparaît dans plusieurs scènes d'apothéose dans la propagande impériale antonine comme un élément de conjonction entre terrestre et céleste, entre les hommes et les dieux. On notera que pour ce décor, il semble que les personnifications des Mois alternaient avec les signes zodiacaux disposés dans des médaillons entre deux cercles concentriques. Cette association des deux thèmes, alors peu figurés ensemble est originale dans ce décor.

En effet, un autre exemple antérieur à celui de Sabratha est celui de la colonne d'Antonin le Pieux (138-161)[1141]. L'iconographie est quelque peu différente, puisqu'une autre figure récurrente dans les compositions zodiacales antiques est présente. Il s'agit d'Aiôn, personnification de l'éternité[1142]. Sur le socle de cette colonne, un relief montre l'apothéose du couple impérial sur les ailes d'Aiôn, tenant dans l'une de ses mains un globe ceint du cercle zodiacal[1143].

Ces exemples de scènes d'apothéose impériale dans lesquelles le Zodiaque est présent comme cadre ou comme synthèse cosmique témoignent d'une iconographie située à mi-chemin entre le domaine funéraire et le domaine public. Développé pendant la période antonine, cette iconographie est étroitement liée à l'essor de l'astrologie impériale décrite par Jean Gagé (1902-1986)[1144]. L'utilisation du Zodiaque n'a pas été cantonnée à la sphère funéraire ni à la figuration de l'apothéose impériale comme nous avons pu le voir[1145]. De plus, cette idéologie impériale à connotation astrale, voire astrologique a été influencée par des éléments venus d'Orient qui ont enrichi la tradition[1146]. Le syncrétisme qui caractérise la culture et la religion gréco-romaine va

[1140] É. SMADJA, « Divination et idéologie impériale en Afrique romaine », art. cit., p. 308. À propos du culte impérial et du rôle de l'astrologie en Afrique romaine, voir aussi É. SMADJA, « Culte impérial et religion en Afrique du Nord sous le Haut Empire romain », in *Dialogues d'histoire ancienne, Supplément n°1, Hommage à Pierre Lévêque*, 2005, p. 225-237.

[1141] Base de la colonne d'Antonin le Pieux, 161, relief avec apothéose du couple impérial, Antonin et Faustine, conservée aux Musées du Vatican, atrium de la Pigne.

[1142] À propos d'Aiôn, voir aussi *infra*, dans ce chapitre, III. A. 2. a.

[1143] Cf. R. TURCAN, « Le piédestal de la colonne antonine à propos d'un livre récent », in *RA*, 1975, 2, p. 313-314.

[1144] J. GAGÉ, *"Basileia" : les Césars, les rois d'Orient et les "mages", op. cit.*

[1145] Pour un aperçu de l'évolution de l'iconographie zodiacale dans l'Antiquité, voir L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago*, *op. cit.* ; *Id.*, « Governare il tempo naturale, ... », art. cit.

[1146] Pour les influences et autres apports orientaux, voir notamment J.-P. MARTIN, « L'astrologie dans l'Occident romain. Les conditions de pénétration », art. cit. ; E. SMADJA, « Divination et idéologie impériale en Afrique romaine », art. cit.

en effet laisser une large place à des cultes liés à Sol-Hélios ainsi qu'à d'autres divinités à dimension cosmologique, soit tout un contexte propice à l'essor du Zodiaque[1147].

II. A. 2. b. Les sarcophages au Zodiaque

Comme l'a souligné Robert Turcan, le cercle du Zodiaque est utilisé dans l'iconographie funéraire comme un thème évoquant l'immortalité du défunt[1148]. Le type de sarcophage dit « aux Saisons » entretient un rapport particulier avec le cercle zodiacal. En effet, sur plusieurs sarcophages de ce type qui a été étudié par George M. A. Hanfmann, l'*imago clipeata* présentée sur la face principale du sarcophage est ourlée du cercle des signes du Zodiaque et portée par les Saisons[1149]. L'exemple le plus connu provient du Palais Barberini de Rome et est conservé dans la Dumbarton Oaks Collection d'Harvard[1150]. Un autre sarcophage similaire est conservé au Campo Santo de Pise[1151]. Produits pendant les III^e^ et IV^e^ siècles à Rome, ces sarcophages témoignent du discours sur le temps au sein de l'iconographie funéraire. Il n'est pas anodin que ce médaillon circulaire portant le portrait du ou des défunts soit circonscrit des signes du Zodiaque. H. P. L'Orange ainsi que K. Lehmann ont montré que le *clipeus* constituait une forme propice à une évocation cosmique et à l'illustration de l'*imago mundi*[1152]. L'orbe zodiacal qui circonscrit les portraits du ou des défunts sur ce type de sarcophage participe ainsi à un discours eschatologique dans lequel les Saisons personnifiées

Figure 2 : Sarcophage aux Saisons, Campo Santo, Pise, détail de l'imago clipeata ourlée des signes du Zodiaque.

[1147] À ce sujet, voir notamment les travaux de Robert Turcan. R. TURCAN, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, *op. cit*.

[1148] R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, E. De Boccard,1966 (BEFAR, 210), en part. p. 597.

[1149] G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, vol. I et II, Cambridge, Harvard University Press, 1951.

[1150] Dumbarton Oaks Collection de l'Université d'Harvard, n°498.

[1151] Composition similaire sur le sarcophage de Sassari également, conservé au Museo Sanna de Sassari. Cf. GURY, n°25 et n°26 ; GUNDEL, n°58 et 59.

[1152] H.-P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, *op. cit*., en part. chap. 11 « The cosmic clipeus and the solar imago clipeata », p. 90-102 ; K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit. Sur la dimension cosmique du *clipeus* et son rapport avec l'*oculus*, voir aussi plus récemment S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, *op. cit*.

incarnent l'éternité. R. Turcan précise ainsi que « Le zodiaque cerclant l'*imago* mortuaire sur l'exemplaire Barberini de Dumbarton Oaks et ailleurs me paraît signifier que les défunts s'intègrent au cycle des mutations cosmiques, autrement dit à une forme d'éternité périodique, selon la doctrine stoïcienne depuis longtemps popularisée »[1153]. Cette idée d'« éternité périodique » nous semble d'ailleurs comparable à l'idéal de l'Âge d'or travaillé dans la propagande impériale notamment par le biais du Zodiaque.

II. B. Le succès du Zodiaque dans l'iconographie des premiers siècles de notre ère

Le cercle du Zodiaque ne fut pas seulement utilisé dans le cœur de l'Empire romain mais aussi dans ses marges qui ne furent d'ailleurs pas étrangères à son succès dans l'iconographie religieuse et funéraire. Nous donnerons ici un aperçu de quelques contextes dans lesquels le thème iconographique du Zodiaque put s'épanouir et fit l'objet de réappropriations.

II. B. 1. Le Zodiaque dans la sphère égyptienne : iconographie cultuelle et funéraire

Dans la sphère égyptienne d'époque romaine, on trouve le Zodiaque représenté dans le décor des tombes, sur des couvercles de sarcophage ou encore dans des temples[1154]. Un des exemples les plus connus, sans doute du fait de la polémique que suscita son interprétation et sa datation lors de sa découverte et même bien après, est le Zodiaque de Dendérah[1155]. Daté de 50 avant J.- C., ce Zodiaque circulaire ornait le plafond d'une des salles du temple dédiée aux cérémonies de résurrection d'Osiris et située dans le temple d'Hathor à Dendérah. Les figures de ce Zodiaque sont les résultats d'une appropriation égyptienne d'héritages grecs et babyloniens. Dans la civilisation égyptienne, la résurrection d'Osiris est liée aux différents états du Nil au fil de l'année, le moment crucial étant sa crue à laquelle succèdent les semailles, puis les moissons[1156]. La résurrection d'Osiris suit en effet le cycle solaire, tandis que la mère d'Osiris

[1153] R. TURCAN, « « Vivre avec des mythes ». À propos d'un ouvrage récent », in *Revue archéologique*, 39-1, 2005, p. 79-87. URL : www.cairn.info/revue-archeologique-2005-1-page-79.htm. L'auteur critique l'ouvrage suivant, auquel on peut renvoyer pour l'iconographie des sarcophages : P. ZANKER, B. CHR. EWALD, *Mit Mythen leben, Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, Hirmer, 2004.

[1154] En ce qui concerne la présence des signes du Zodiaque dans la décoration égyptienne funéraire ou cultuelle, voir notamment O. NEUGEBAUER, R. PARKER, *Egyptian Astronomical Texts III. Decans, Planets, Constellations and Zodiacs*, Londres, Brown University Press, 1969, p. 203-212 ; M.-D. NENNA, « De Douch (Oasis de Kharga) à Grand (Vosges) : un disque en verre peint à représentation astrologique », in *Bulletin de l'IFAO,* 2003, 103, Le Caire, p. 355-373. Même si certains points d'analyse sont douteux, voir aussi C. DESROCHES-NOBLECOURT, « Le Zodiaque de Pharaon », in *Archeologia*, n°292, juillet-août 1993, p. 21-45. Plusieurs exemples sont également mentionnés dans A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge…, op. cit*., p. 41.

[1155] Zodiaque de Dendérah, Musée du Louvre, 50 av. J.-C., époque ptolémaïque, règne de Cléopâtre VII, bas-relief, grès, L. 2,53 m, l. 2,55 m. GUNDEL, n°11 ; GURY, n°170.

[1156] Cf. B. LENTHERIC, « À propos du Zodiaque circulaire : éléments de réflexion », in B. BAKHOUCHE, A. MOREAU et J.-C. TURPIN (éd.), *Les astres*, Les astres, Tome I : *Les astres et les mythes. La description du ciel*, *op. cit*., p. 183-205.

n'est autre que Noût, déesse de la voûte céleste. La présence du ciel zodiacal n'est donc pas anodine dans ce type de temple où il devait accompagner la liturgie osirienne. Selon l'expression de Jan Assmann, la religion égyptienne peut être désignée comme un « cosmothéisme » du fait de l'équivalence entre les dieux et le monde[1157]. Un autre temple conserve un plafond orné de figures zodiacales. Il s'agit du temple de Khnoum à Esna dont la frise d'un des plafonds date du I^er^ siècle après J.-C et comporte les signes du Zodiaque[1158].

D'autres plafonds, situés dans un contexte funéraire, sont aussi ornés des signes du Zodiaque. C'est le cas de celle de Pétosiris dans l'oasis de Dakhla[1159] ainsi que de la tombe des frères Pa-mehyt et Ib-pmeny d'Athribis pour ne citer que celles-ci[1160]. Les signes du Zodiaque ont également été peints sur la paroi intérieure de plusieurs couvercles de sarcophages des I^er^ et II^e^ siècle après J.-C. comme par exemple sur celui de Sôter et ceux d'autres membres de sa famille[1161]. Placés face au défunt et disposés autour de Noût, ces signes zodiacaux peints dans un contexte funéraire témoignent du rôle qu'ils ont pu jouer dans le mythe de la résurrection osirienne et dans sa mise en images[1162]. De fait, à l'époque impériale, les décors de type zodiacal ou plus largement astronomico-astronomique prennent une dimension privée et ne sont plus cantonnés au décor des temples et des tombes royales[1163]. Le Zodiaque prit ainsi part à l'iconographie de l'au-delà dans les décors des tombes égyptiennes d'époque gréco-romaine[1164]. Ses liens avec les cérémonies de résurrection osirienne ont facilité son transfert dans la sphère funéraire.

[1157] J. ASSMANN, « La notion d'éternité dans l'Egypte ancienne », V. PIRENNE-DELFORGE, Ö. TUNCA (éd.), *Représentations du temps dans les religions*, actes du colloque, Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège, Genève, Librairie Droz, 2003 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CCLXXXVI), p. 111-122, p. 111.

[1158] Frise, travée E, plafond, temple de Khnoum, Esna, Égypte. Une autre frise disparue, datant du II^e^ siècle avant est également connue dans ce temple.

[1159] Tombe de Pétosiris, Oasis de Dakhla, I^er^ siècle ap. J.-C., plafond. Gundel, n° 120. Cf. H. WITEHOUSE, « Roman in Life, Egyptian in Death : the painted tomb of Petosiris in the Dakhleh Oasis », in O. KAPER (ed.), *Life on the Fringe : living in the Southern Egyptian deserts during the Roman and early-Byzantine periods*, Leiden, The Nederlands, Research School CNWS, School of Asian, African, and Amerindian Studies, 1998, p. 253-270 ; F. DUNAND, « Le décor de la tombe à l'époque romaine : les tombes peintes de Mouzawwaga (Oasis de Dakhla) », in *Dossiers d'Archéologie,* 256, 2000, p. 70-81.

[1160] Plafond. Zodiaque (non circulaire) et horoscopes de naissance des deux défunts nés en 141 ap. J.-C. et en 148 ap. J.-C.

[1161] Sarcophage de Sôter, époque romaine, début du II^e^ siècle ap. J.-C., Thèbes, British Museum (Eg. Dept. 6905A), bois peint. GUNDEL, n°39 ; GURY, n°191.

[1162] Pour d'autres exemples de sarcophages de ce type, voir GUNDEL, n°37 à 43 ; GURY, n°54, n°189 à 194.

[1163] Cf. M.-D. NENNA, « De Douch (Oasis de Kharga) à Grand (Vosges) : un disque en verre peint à représentation astrologique », art. cit., p. 366-367.

[1164] Sur cette question, voir récemment M. S. VENIT, *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt*, Cambridge University Press, 2015.

L'originalité du Zodiaque égyptien réside notamment dans l'insertion des décans[1165]. Ces derniers prennent la forme de divinités secondaires ou de génies qui régissent chacun un tiers de la portion d'un signe zodiacal soit dix degrés (*decanus*) du cercle zodiacal. Cette spécificité égyptienne dont les origines remontent au II^e^ millénaire avant J.-C. Les décans égyptiens ont notamment été figurés à l'époque romaine sur des tables les mettant en correspondance avec les signes zodiacaux gréco-romains. Les tablettes de Grand ainsi que la *Tabula Bianchini* témoignent de la tradition égyptienne et de sa diffusion dans l'Empire romain[1166].

II. B. 2. Le Zodiaque et les divinités cosmiques dans les provinces romaines de la Méditerranée orientale

II. B. 2. a. Palmyre : la triade cosmique et le cercle zodiacal

Au cœur du désert de la Syrie, l'oasis de Palmyre a fait preuve d'un certain attrait pour le Zodiaque et les divinités planétaires. Fortement imprégnée de la culture hellénistique notamment d'un point de vue architectural, l'iconographie des temples de Palmyre a également intégré la culture romaine. Le plafond d'un des *thalamos* – ou ensembles architecturaux encadrant une niche de part et d'autre de la cella – du temple de Bêl fut décoré dès le début du I^er^ siècle du cercle zodiacal sculpté circonscrivant les bustes des planètes placés dans des niches hexagonales[1167]. Ces niches hexagonales de faible profondeur tapissaient le fond d'une petite coupole. Les écoinçons de la composition étaient occupés par des figures aux ailes déployées qui peuvent rappeler les Nikès sculptées quelques décennies plus tard chez les Nabatéens mais surtout des aigles portant le disque céleste comme dans l'iconographie égyptienne[1168]. Autour, des motifs géométriques formaient un maillage ornemental à caissons. Le signe du Scorpion est

---

[1165] Voir W. GUNDEL, S. SCHOTT, *Dekane und Dekansternbilde: ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker mit einer Untersuchung über die ägyptischen Sternbilder und Gottheiten der Dekane*, Glückstadt ; Hamburg, J. J. Augustin, 1936 ; A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge…, op. cit*., p. 248.

[1166] Grand, Vosges, tablettes astrologiques, origine égyptienne, découvertes dans un des puits du sanctuaire d'Apollon Grannus, Musée des Vosges à Épinal et musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, v. 170 ap. J.-C, GUNDEL n°82, GURY, n°28 ; Tabula Bianchini, prov. Rome, Aventin, musée du Louvre, II^e^-III^e^ siècle ap. J.-C., deux fragments conservés, plaque de marbre carrée, GURY, n°22. Voir J.-P. BERTAUX, F. GURY, « Grand », in *Archéologie de la France, 30 ans de découvertes*, 1989, p. 337 ; J. H. ABRY (éd.), *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, *op. cit*., en part. F. GURY, « L'iconographie zodiacale des tablettes de Grand », p. 113-139.

[1167] Palmyre, temple de Bêl, plafond sculpté du *thalamos* nord (adyton), époque de Tibère, détruit en 2015. GUNDEL n°44, GURY n°35. Voir H. SEYRIG, « Antiquités syriennes, 14. Nouveaux monuments palmyréniens des cultes de Bêl et de Baalshamin », in *Syria*. 14-3, 1933, p. 253-282, fig. 5 : dessin du décor du plafond en question ; M. GAWLIKOWSKI, « The Zodiac of the Bel Temple in Palmyra », in *Aram*, 24, 2012, p. 333-342 ; *Id*., « Bel of Palmyra », in M. BLÖMER, A. LICHTENBERGER, R. RAJA (éd.), *Religious identities in the Levant from Alexander to Muhammed : continuity and change*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 247-254.

[1168] Cf. *infra*.

particulièrement intéressant car la Balance, tenue par un personnage, est incluse entre les très longues pinces du signe suivant, conformément à la tradition initiale qui désignait ce signe comme les Pinces[1169].

Ornant le plafond du *thalamos* nord du temple, le Zodiaque marquait ainsi un espace particulier. Bêl, dont le nom signifie « seigneur », est une divinité cosmique et souveraine qui est accompagnée ou assistée du dieu Soleil (Yaribôl) et du dieu Lune (Aglibôl)[1170]. Cette triade prend la forme de trois guerriers cuirassés à la manière de militaires romains et les deux luminaires sont radiés dans l'iconographie palmyrénienne. Sur le linteau du *thalamos* au plafond zodiacal, un aigle aux ailes déployées, assimilable à Bêl, était sculpté sur un fond constellé encadré des deux autres divinités de la triade. Les divinités planétaires ont également été sculptées en buste sur la corniche d'un autre temple de Palmyre, celui de Baalshamîn, divinité similaire à Bêl[1171]. Les personnifications des planètes ainsi que le Zodiaque ont été utilisés dans l'iconographie palmyrénienne comme des images et attributs du pouvoir suprême et cosmique des divinités[1172]. Un autre relief provenant d'un temple de Palmyre non identifié figurait également les signes du Zodiaque en cercle autour d'une scène centrale. Les lacunes de ce relief rendent l'identification de la scène centrale difficile même s'il reste la tête d'un félin[1173]. Le cercle zodiacal était aussi inscrit dans un décor à caissons quadrangulaires et à motifs floraux stylisés. Ainsi dès le I^er^ siècle et dans un contexte impérial, le Zodiaque fit l'objet d'une utilisation pour sa dimension synthétique et cosmique. Si l'héritage astral babylonien de la religion palmyrénienne est encore sensible dans les caractéristiques cosmiques du panthéon de Palmyre, l'iconographie zodiacale ainsi que les personnifications des planètes sont issues de la culture gréco-romaine. Le plafond de Palmyre a d'ailleurs été présenté par K. Lehmann dans son étude comparative de l'iconographie des cieux comme une synthèse de plusieurs traditions[1174]. K. Lehmann a en effet notamment utilisé le relief de Palmyre pour étayer son argument en faveur d'une projection des décors célestes des plafonds sur les pavements et d'une réappropriation chrétienne de l'iconographie païenne. Si T. F. Mathews a pointé les défauts de

[1169] Cf. *supra*, dans ce chapitre, I. B. 3.
[1170] Voir J. TEIXIDOR, *The Pantheon of Palmyra*, Leiden, Brill, 1979 ; M. GAWLIKOWSKI, « Bel of Palmyra », art. cit.
[1171] Cf. H. SEYRIG, « Antiquités syriennes, 14. Nouveaux monuments palmyréniens des cultes de Bêl et de Baalshamin », art. cit. ; M. GAWLIKOWSKI, M. PIETRZYKOWSKI, « Les sculptures du temple de Baalshamîn à Palmyre », in *Syria*, 56, 1980, p. 426 ; M. GAWLIKOWSKI, « Bel of Palmyra », art. cit., p. 250.
[1172] Pour aller plus loin sur les temples et la religion de Palmyre, voir notamment H. SEYRIG., R. AMY, E. WILL, *Le temple de Bêl à Palmyre*, Paris, P. Geuthner, 1975 ; J. STARCKY, « Le dieu suprême de Palmyre », in F. ZAYADINE (éd.), *Petra and the Caravan Cities*, Amman, Departement of Antiquities, 1990, p. 153–155.
[1173] Relief, pierre, I^er^ siècle ap. J.-C., conservé dans le musée de Palmyre (Inv. CD. 154.60), détruit/disparu (?). GUNDEL n°45, fig. 45 ; GURY n°55.
[1174] K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit., p. 5.

la démonstration de Lehmann en ce qui concerne les liens entre iconographie antique et iconographie chrétienne, l'organisation visuelle du décor du plafond de Palmyre est intéressante et appelle à des comparaisons avec les décors de pavements à thématique cosmologique[1175].

II. B. 2. b. Le Zodiaque nabatéen et l'attrait pour les divinités cosmiques dans les premiers siècles

Le royaume de Nabatène se développa au cœur du Proche-Orient autour de la cité de Pétra entre les premiers siècles avant et après J.-C. et naquit de la fixation progressive d'un peuple nomade d'origine araméenne[1176]. La culture nabatéenne est marquée d'une empreinte hellénistique laissée par des échanges commerciaux dynamiques. Annexée par Trajan en 106, cette région du Proche-Orient occupait un espace situé au sud-est de la Palestine et au nord-ouest de la péninsule arabique. La religion nabatéenne est marquée par des divinités cosmologiques qui assimilèrent notamment certaines divinités du panthéon gréco-romain et du panthéon égyptien même si les rites et mythes nabatéens sont encore mal connus aujourd'hui[1177]. La religion nabatéenne a en effet fait l'objet de variantes locales et certaines divinités – notamment étrangères – semblent avoir été subordonnées à une ou deux divinités principales dans une sorte de pré-monothéisme, racines de la religion islamique[1178]. De manière générale, le culte nabatéen a affiché un goût certain pour le Soleil et les astres et son attrait pour les principes cosmologiques s'est confirmé dans les premiers siècles de notre ère.

Les réalisations qui nous intéressent sont d'époque impériale. Les signes du Zodiaque nabatéen ont pour spécificité d'avoir été parfois anthropomorphisés, voire théomorphisés. Les sites jordaniens de Khirbet et-Tannur, Khirbert ed(h)-Dharih et Pétra ont conservés plusieurs figurations du Zodiaque dans un contexte cultuel[1179]. Dans les deux premiers sites, proches

[1175] Cf. *infra*, dans ce chapitre, III. Quant aux critiques de Mathews, voir T. F. MATHEWS, « Cracks in Lehmann's "Dome of Heaven" », in *Notes in the History of Art*, 1-3, 1982, p. 12-16.

[1176] Sur les Nabatéens, voir notamment N. GLUECK, *The story of the Nabateans, Deities and Dolphins*, Londres, Cassel, 1965.

[1177] Pour un aperçu de la complexité de la religion nabatéenne, voir L. NEHMÉ, « L'espace cultuel de Pétra à l'époque nabatéenne », in *Topoi*, 7/2, 1997, p. 1023-1067. Voir aussi de manière plus approfondie J. F. HEALEY, *The religion of the Nabataeans : a conspectus*, Leiden ; Boston, Brill, 2001.

[1178] Sur ces questions, voir notamment les travaux de Marie-Jeanne Roche dont M.-J. ROCHE, « La religion nabatéenne archaïque », in *Transeuphratène*, 27, 2004, p. 163-180 ; *Id.*, « Introduction aux religions préislamiques d'Arabie du Nord. Recherches sur les divinités du paganisme arabe, à travers l'épigraphie et l'iconographie », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, Section des sciences religieuses [En ligne], 121, 2014, mis en ligne le 13 janvier 2015, consulté le 10 mars 2016. URL : http://asr.revues.org/1231

[1179] Cf. F. VILLENEUVE, Z. AL-MUHEISEN, « Nouvelles recherches à Khirbet edh-Dharih (Jordanie du Sud, 1996-1999) », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4, 2000, p. 1525-1563 ; F. VILLENEUVE, P. LINANT DE BELLEFONDS, « The Zodiac reliefs on the frieze of the Nabataean-Roman temple at Dharih (Jordan) in their context », in *Aram*, 24, Proceedings of the 29th International Conference of the ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies, *Astrology in the Near East* [Oxford, 2010], 2011, p. 343-377 ; D. SEIGNEURET, « Dimension sociologique et restitution architecturale : l'exemple du temple nabatéo-romain de

géographiquement, deux frises sculptées présentent des similitudes. En effet, sur ces deux frises, formés de blocs de pierre taillés datant des II^e^ et III^e^ siècles, les signes du Zodiaque prennent une forme anthropomorphe ou du moins ils sont personnifiés par des divinités en buste[1180]. Chacune des figures du cycle zodiacal tient un signe distinctif du signe zodiacal comme attribut ou bien arbore des caractéristiques formelles propres au signe en question. Ainsi, l'une des figures du temple de Dharih est identifiable au Taureau par les cornes aujourd'hui cassées qui ornaient son front, ainsi que par ses oreilles animales et ses cheveux traités tels une toison. De manière plus flagrante, le signe du Cancer est figuré par un personnage arborant des pinces de crabe de chaque côté de sa tête.

Sur la frise de Dharih, les personnifications zodiacales sont couronnées par des *Nikè* ou Victoires ailées sculptées entre chaque signe. On retrouve un principe similaire sur le groupe sculpté dite de la Tyché au Zodiaque retrouvée à Tannur[1181]. Le cercle du Zodiaque est formé de deux cercles concentriques compartimentés qui circonscrivent le buste de Tyché et le tout est porté par une Victoire ailée à la manière de l'Atlas Albani portant sur ses épaules Jupiter trônant au centre du cercle zodiacal[1182]. La divinité féminine trônant en buste au cœur du cercle zodiacal porte une *corona muralis*, une lance – ou un carquois – et un croissant de lune figure à gauche de sa tête. Elle a été identifiée à Tyché, Allath et/ou Atargatis, comme protectrice de la cité, de sa fortune, de l'abondance et de la fertilité. La disposition des signes du Zodiaque sur le pourtour de cette sculpture se fait en deux parties de sorte que le Bélier, sous une forme anthropomorphe commence le cycle en haut à gauche dans le sens antihoraire, tandis que la Balance est figurée en haut comme le premier signe du cycle de droite se développant dans le sens horaire. Cette disposition ainsi que l'importance des rites liés au Printemps notamment ont incité N. Glueck à voir là une division de l'année nabatéenne[1183]. Le Printemps était célébré

Dharih (Jordanie centrale) », in *Territoires, architecture et matériel au Levant: Doctoriales d'archéologie syrienne* [Paris -Nanterre, 8-9 décembre 2011] [En ligne], Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2012, consulté le 10 mars 2016, http://books.openedition.org/ifpo/2983 ; J. S. MCKENZIE, J. A. GREENE, A. T. REYES, *et al*., *The Nabataean temple at Khirbet et-Tannur, Jordan : final report on Nelson Glueck's 1937 excavation*, Boston ; Oxford, American School of Oriental Research / Manar al-Athar, 2013 ; P. FIGUERAS, « The Pagan Image of Greco-Roman Palestine and surrounding land », in *BAR Int. Ser*., 2495, 2013, p. 48, Fig. 256.

[1180] Khirbet Edh-Dharih, frise du Zodiaque et Victoires ailées, lacunaire, temple nabatéen, première moitié du II^e^ siècle ; Khirbet (et) Tannur, frise des signes du Zodiaque, lacunaire, relief architectural, pilastres, III^e^ siècle après J.-C. Fragments conservés à Amman, Musée archéologique (Poissons : FR/PLB/JO00019 ; Cancer (?) : FR/PLB/JO00020 ; Verseau (?) : FR/PLB/JO00022) et au Cincinnati Museum (Vierge, « Déesse au grain », 1939 227).

[1181] Khirbet et-Tannur, « Tyché au Zodiaque », sculpture, 1^er^ quart du II^e^ siècle ap., environ 0,90 /1 m de hauteur. Cassée en deux parties, partie haute au Cincinnati Art Museum (Inv. 1939.233) et partie basse au Amman Citadel Museum (J. 13484). GUNDEL n°50 ; GURY, n°39.

[1182] Atlas Albani, II^e^ siècle, Rome, Villa Albani (n°684), cf. GURY, n° 117 ; GUNDEL, n°49.

[1183] N. GLUECK, « The Zodiac of Khirbet-Et-Tannur », in *BASOR*, 126, 1965, p. 5-10 ; *Id*., *The story of the Nabateans, Deities and Dolphins, op. cit*., en part. p. 413-415.

dans la religion nabatéenne comme le début de la nouvelle année, voire même, l'équinoxe d'Automne était lui-aussi pensé comme le début d'une nouvelle année ou du moins d'un autre cycle[1184]. Les rites nabatéens accordaient visiblement une grande importance aux cycles de la nature favorables à l'agriculture. Les signes du Zodiaque participaient ainsi à des cérémonies liées à la fertilité et il s'agissait sans doute de s'attirer la faveur des astres pour les récoltes. Les temples de Dharih et de Tannur, situés à proximité l'un de l'autre, semblent être les témoignages d'un culte rendu au Soleil et aux astres dans le cadre duquel l'iconographie zodiacale était particulièrement adaptée en façade des temples, autrement dit au-devant des terrasses-escaliers qui permettaient d'accéder à l'espace cultuel situé en hauteur pour mieux pouvoir observer les astres[1185]. De plus, la liturgie effectuée dans le temple de Dharih comme dans d'autres sanctuaires comptait un rituel de circumambulation autour du sanctuaire (*môtab*) visant sans doute à imiter la marche du Soleil ou le mouvement des astres[1186]. Enfin, terminons cette section nabatéenne avec le décor d'une lampe à huile découverte à Pétra dans le sanctuaire des Lions ailés[1187]. Cette lampe à huile arbore les signes du Zodiaque sur son pourtour. Que son utilisation ait été cultuelle ou funéraire, les signes du Zodiaque étaient figurés pour renforcer le rôle des astres dans les cérémonies. Il reste que la culture et la religion nabatéennes échappent à toute définition de par leur hétérogénéité mais le rôle essentiel des divinités et des préoccupations

[1184] D'après N. Glueck dans D. HOMÈS-FRÉDÉRICQ, J. STARCKY, F. BARATTE, A. CAUBET, *Inoubliable Pétra : le royaume nabatéen aux confins du désert*, catalogue d'exposition [Musées Royaux d'Art et d'Histoire 1er mars-1er juin 1980], Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1980, p. 91. Sur la conception nabatéenne du temps, voir notamment M. M. JANIF, « Sacred Time in Petra and Nabatea : Some perspectives », in *Aram*, 18-19, 2006-2007, p. 341-361.

[1185] J. MCKENZIE, S. GIBSON, A. T. REYES, « Reconstruction of the Nabataean Temple Complex at Khirbet et-Tannur », in *Palestine Exploration Quaterly*, 134, 2002, p. 44-83 ; Z. AL-MUHEISEN, F. VILLENEUVE, « Dharih and Tannur : Sanctuaries of Central Nabataea », in G. MARKOE (éd.), *Petra Rediscovered : the Lost City of the Nabataeans*, Harry N. Abrams en association avec le musée d'Art de Cincinnati, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 82-100.

[1186] Voir F. B. FENTON, « Le symbolisme du rite de la circumambulation dans le judaïsme et dans l'Islam », in F. BOESPFLUG, F. DUNAND (éd.), *Le comparatisme en histoire des religions*, Actes du colloque international de [Strasbourg, septembre 1996], Paris, éd. du Cerf, 1997, p. 197-218. Sur l'organisation des sanctuaires nabatéens, voir notamment L. THOLBECQ, *Le temple nabatéen. Chronologie, architecture et religion. Étude des origines, des modèles et de l'évolution du sanctuaire en milieu sémitique (II^e siècle avant J.-C. – IV^e siècle après J.-C.)*, Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2003.

[1187] Lampe à huile, terre cuite, découverte dans le Sanctuaire des Lions ailés, Pétra, conservé au Musée archéologique de Pétra. Voir P. C. HAMMOND, « A note on a Zodiac Lamp from Petra », in *Palestine Exploration Quaterly (PEQ)*, 134, 2002, 2, p. 165-168 ; P. C. HAMMOND, « The Temple of the Winged Lion », in G. MARKOE (ed.), *Petra rediscovered : Lost city of the Nabateans*, New York, H.N. Abrams, 2003, p. 223-229 ; J. S. MCKENZIE, A. T. REYES, J. A. GREENE, « The Context of the Khirbet Et-Tannur Zodiac, Jordan », in, *Aram*, 24, Proceedings of the 29th International Conference of the ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies, *Astrology in the Near East* [Oxford, 2010], 2012, p. 379-420, Fig. 31.

cosmologiques a facilité l'intégration d'autres divinités gréco-orientales et en particulier l'appropriation des signes du Zodiaque[1188].

II. B. 3. Le Zodiaque et Mithra : médiation cosmique

II. B. 3. a. La voûte zodiacale du *spelaeum* mithriaque : réactualisation de la tauroctonie

Les cultes orientaux ont joué un rôle essentiel dans les religions de l'Empire romain[1189]. La plupart ont été pénétrés par l'astrologie dont l'intégration était facilitée par la place occupée par la cosmologie dans ces cultes à connotation solaire. F. Cumont considérait d'ailleurs la religion astrale comme « l'aboutissement suprême et la manifestation la plus haute du paganisme antique, qu'elle éleva jusqu'à une sorte de monothéisme »[1190]. Le mithriacisme, culte à mystères, connut un certain essor pendant les premiers siècles de notre ère. Cette religion dérivée du culte mésopotamien et centrée autour des astres, porte un lourd héritage indo-européen basé sur une pensée du renouveau et dont les cérémonies ont une dimension cosmique importante[1191]. Le culte de Mithra a connu un succès important dans l'administration impériale et dans l'armée, ce qui laisse entrevoir une certaine fascination pour la souveraineté incarnée par Mithra[1192]. De fait, ce dernier ainsi que deux autres facettes de cette divinité, le léontocéphale au serpent ainsi que le jeune homme aux traits d'Aiôn souvent entouré d'un serpent, ont une dimension « hypercosmique »[1193]. D'autre part, la faveur des milieux militaires pour le culte mithriaque facilita sans doute son développement tout en diffusant des usages d'origine orientale. À la fin du I^er^ siècle ap. J.-C., le culte mithriaque est installé à Rome et la quarantaine de *mithraea* qui sont conservés aujourd'hui dans l'*Urbs* témoignent d'un culte qui s'était largement diffusé tout en restant discret du fait de sa nature initiatique et mystérique[1194]. La dimension « hypercosmique » de Mithra lui permit d'intégrer les autres divinités gréco-

[1188] Pour aller plus loin dans la compréhension de la religion nabatéenne, voir P. ALPASS, *The religious Life of Nabataea*, Leiden ; Boston, Brill, 2013.
[1189] À ce sujet, voir R. TURCAN, *Les cultes orientaux dans le monde romain, op. cit*.
[1190] F. CUMONT, *Le mysticisme astral dans l'Antiquité*, tiré à part, Bruxelles, Hayez, 1909, [En ligne] http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/tires-a-part/019972229. Quant aux nombreux travaux de Cumont sur Mithra, voir aussi F. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, 2 vol., Bruxelles, H. Lamertin, 1896.
[1191] Cf. R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
[1192] Pour une nouvelle approche des initiés au culte mithriaque, voir notamment A. MASTROCINQUE, « Nouvelles recherches sur les mystères de Mithra », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études* (EPHE), Section des sciences religieuses [En ligne], 115, 2008, mis en ligne le 20 octobre 2008, consulté le 15 mars 2016. URL : http://asr.revues.org/191 Du même auteur, voir aussi *Id., Des mystères de Mitra aux Mystères de Jésus*, Stuttgart, Frans Steiner Verlag, 2009.
[1193] *Ibid*. Mithra et ces deux autres divinités forment une sorte de « système triadique » selon A. Mastrocinque.
[1194] Cf. R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit*., p. 33.

romaines et orientales en les dépassant. En plus d'une réorganisation du panthéon antique, le mithriacisme instaura une hiérarchie au sein de celui-ci tout en mettant en place un culte à mystères nécessitant une initiation ponctuée d'étapes. Mêlant l'astrologie, la tradition orphique ou bien encore le platonisme, le mithriacisme forgea un culte empreint de conceptions métaphysiques développées dans une perspective eschatologique[1195]. Le Soleil et la Lune, les astres, les planètes, les signes du Zodiaque, l'harmonie des contraires sont autant d'éléments constitutifs des mystères et de l'iconographie mithriaques[1196]. Du reste, Mithra était conçu comme le Soleil invincible, *deus Sol Invictus,* dont la naissance le jour du solstice d'hiver était une fête clé. On peut ajouter que Mithra tauroctone emprunta quelques caractéristiques d'Hercule de par ses douze travaux et sa domination sur plusieurs monstres ou animaux[1197].

La complexité du culte mithriaque ne nous permet pas ici de traiter l'ensemble de la question du rôle du Zodiaque dans celui-ci. Cependant, nous ne pouvons ignorer la récurrence des signes zodiacaux dans l'iconographie mithriaque, d'autant plus que selon R. Turcan « le mithriacisme nous est accessible surtout et directement par l'iconographie »[1198]. Le Zodiaque est ainsi associé à Mithra dans dix-sept décors catalogués par F. Gury et a été conservé au total dans vingt-sept sites correspondant à un contexte mithriaque[1199]. Il fut essentiellement peint et sculpté dans des décors cultuels[1200]. Les décors sculptés étaient peints et certains reliefs avaient deux faces afin de pouvoir être tournés au cours de la liturgie. Le relief d'Heddernheim est en effet biface et la partie centrale du relief est amovible[1201]. D'autre part, les cycles peints à fresques sont souvent compartimentés par des traits d'ocre rouge de même que les décors sculptés et peints.

La liturgie mithriaque se déroule notamment autour d'un banquet pris au-devant de la représentation de Mithra tauroctone[1202]. Le Soleil et la Lune, les signes du Zodiaque ainsi que

---

[1195] Voir A. MASTROCINQUE, *Des mystères de Mitra aux Mystères de Jésus, op. cit*., p. 82. Sur les composantes du culte de Mithra, voir aussi R. TURCAN, Mithra et le Mithriacisme, op. cit., p. 113 s. ; R. BECK, *The Religion of the Mithras cult in the Roman Empire. Mysteries of the Unconquered Sun*, Oxford, University Press, 2006.

[1196] Cf. R. BECK, *The Religion of the Mithras cult in the Roman Empire. Mysteries of the Unconquered Sun, op. cit.*

[1197] Voir A. MASTROCINQUE, « Nouvelles recherches sur les mystères de Mithra », art. cit. ; R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit*., p. 50.

[1198] R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit.*, p. 45. Ce dernier, spécialiste du mithriacisme, a tenté de définir les caractéristiques de « l'imagerie mithriaque », voir *ibid*., chap. IV : *L'imagerie mithriaque*.

[1199] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 96, p. 103-104.

[1200] Sur les monuments mithriaques, voir notamment M. J. VERMASEREN, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, La Hague, M. Nijhoff, 2 vol., 1956-1960.

[1201] Heddernheim, relief sculpté, une partie peut être tournée, vers 200 ap. J.-C., Wiesbaden, Städtisches Museum (Inv. 239). GURY n° 206 ; GUNDEL n°175.

[1202] Sur la liturgie mithriaque, voir notamment U. BIANCHI (dir.), *Mysteria Mithrae*, atti del Seminario Internazionale su *La specificità storico-religiosa dei Misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia* [Rome et Ostie, 1978], Leiden, Brill, 1979 (EPRO, 80).

deux dadophores incarnant Cautès et Cautopatès, tels le soleil levant et le soleil couchant, comptent parmi les principales figures prenant place autour de la scène sacrificielle représentée. Les *mithraea* et en particulier ces bas-reliefs ou fresques sont vécus comme des synthèses cosmiques. Il s'agit de célébrer et réactualiser le « sacrifice fondateur »[1203] et salutaire garantissant l'énergie vitale de la nature ainsi que le retour de la lumière[1204]. Les signes du Zodiaque prennent le plus souvent place au-dessus de la scène peinte ou sculptée au cœur du *mithraeum,* dans le *spelaeum,* pensé comme la grotte originelle du mythe. Ils évoquent ainsi la voûte céleste et achèvent l'assimilation cosmique de la voûte de la grotte cultuelle tout en signifiant la souveraineté cosmique de Mithra. Le *mithraeum* de Doura Europos a ainsi conservé un cycle zodiacal peint sur l'intrados et sur la face de l'arc de l'*arcosolium* où figurait Mithra de manière à évoquer la voûte céleste qui est parfois seulement suggérée par un fond constellé[1205]. Les signes zodiacaux forment le plus souvent un arc qui répond en écho au drapé en mouvement de Mithra, renforçant ainsi sa connotation cosmique. Le *mithraeum* retrouvé dans les jardins du Palais Barberini a conservé deux cycles du Zodiaque peints[1206]. La niche cultuelle est placée au fond d'un espace voûté en berceau. La niche est elle-même couverte d'un arc dont la face garde les vestiges d'un cycle zodiacal peint. Les signes du Zodiaque sont également peints au-dessus de la scène de tauroctonie centrale sous la forme d'un arc formé par les corps et les mouvements des signes en direction du sommet de l'arc. Au sommet de celui-ci, le Léontocéphale pris dans spires d'un serpent se dresse sur un globe entre les signes de la Balance et de la Vierge. Le drapé de la cape fixée sur les épaules du Tauroctone s'envole en forme d'arc de cercle, tandis que l'intérieur de l'étoffe est constellé d'étoiles de même que le fond de la scène. Ainsi, ce décor imbrique plusieurs arcs construits et peints qui décuplent la connotation cosmique de la scène. De plus, les sens de lecture des deux cycles zodiacaux, le cycle externe étant horaire et le cycle interne étant antihoraire. Ce détail n'est sans doute pas une erreur, mais bien une manière d'insister sur la cyclicité et l'éternité. En sus des signes du Zodiaque, les Vents sont parfois placés aux angles du panneau cultuel, tandis que les sept divinités planétaires peuvent également assister Mithra. L'accumulation de ces éléments astraux et divins vient compléter une narration de la geste mithriaque fréquemment présentée sous la forme de petits panneaux latéraux. Le relief mithriaque conservé à Karlsruhe et

[1203] R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit*., p. 102.
[1204] Cf. R. TURCAN, *Rome et ses dieux*, Paris, Hachette, 1998, p. 195-197.
[1205] Doura Europos, *mithraeum*, fresque, v. 170-171, cons. New Haven, Yale University, Art Gallery. GURY n°200, GUNDEL n°193. P. LERICHE, « Observations sur le *mithraeum* de Doura-Europos à la lumière des découvertes récentes » in *Topoi*, 11-1, 2001, p. 195-203.
[1206] Rome, Jardin du Palais Barberini, *Mithraeum* Barberini, fresques, III^e siècle ap. J.-C. GURY n°201 ; GUNDEL n°194 et 195. Voir M. J. VERMASEREN, *Mithriaca III: The Mithraeum at Marino*, Leiden, Brill, 1982.

provenant d'Osterburken est un exemple du type de décor cultuel sur lequel le Zodiaque est figuré[1207]. Les signes du Zodiaque forment un arc couronnant une niche ou abside dans laquelle Mithra tauroctone est sculpté en haut-relief, tandis que le reste de la stèle est sculptée en bas-relief. Encadré des dadophores, le dieu accomplit le sacrifice, la tête ceinte du bonnet phrygien, les épaules couvertes d'un drapé qui s'envole comme bien d'autres divinités cosmiques. Les signes du Zodiaque sont disposés sur un arc plein cintre surbaissé et compartimenté. Le cycle se déroule dans un sens horaire en commençant avec le Bélier à gauche et les signes de la Vierge et de la Balance, marquant l'équinoxe automnal sont au-dessus de la tête de Mithra. Sol et Luna sur leur char sont placés dans les écoinçons supérieurs du décor et sont eux-mêmes surmontés des bustes de deux Vents, tandis que des panneaux quadrangulaires narratifs forment deux piliers verticaux sur lesquels l'arc zodiacal vient s'appuyer. Dans la partie supérieure, au sommet de l'arc zodiacal, l'assemblée des douze dieux est figurée. Le chiffre douze est récurrent sur ce relief de même que la symétrie et les jeux de complémentarité ordonnent le décor. Ce relief synthétique – dont nous n'avons pas donné tous les détails – est représentatif de l'imagerie des décors utilisés au cœur des *spelaea*, en particulier dans l'espace rhéno-danubien[1208]. A. Blomart a comparé l'organisation des reliefs mithriaques de ce type aux décors d'arcs triomphaux, tel que l'arc de Dativius Victor à Mayence[1209]. En effet, sur cet arc de triomphe daté de la première partie du III^e^ siècle, les signes du Zodiaque sont agencés de manière similaire sur le pourtour intérieur compartimenté. La clé de l'arc est occupée par Jupiter sans doute accompagné de Junon.

Le Zodiaque encercle parfois Mithra comme c'est le cas sur un relief retrouvé à Trèves. La naissance du dieu prend place au cœur du cercle zodiacal dont la rotation semble mise en branle par le personnage reconnaissable à son bonnet phrygien[1210]. Mithra porte un globe reflet de sa, puissance cosmique. Le tout est inscrit entre deux pilastres soutenant un tympan à la manière d'un petit temple ou d'un autel. Dans d'autres cas, c'est Mithra tauroctone qui prend place au cœur du cercle des douze signes inscrit entre deux Vents et Sol et Luna sur leur char

[1207] Relief d'Osterburken, vers 220-230, Karlsruhe, Landesmuseum. GURY n°205 ; GUNDEL n° 176. Pour l'organisation de l'iconographie de ce relief, voir notamment A. BLOMART, « Mithra et Porphyre. Quand sculpture et philosophie se rejoignent », in *Revue de l'histoire des religions*, 211-4, 1994, p. 419-441. Deux autres reliefs mithriaques sont similaires et portent le Zodiaque, il s'agit des reliefs de Rückingen (GURY n° 202 ; GUNDEL, n°178) et d'Heddernheim (GURY n° 206 ; GUNDEL n°175). Pour ce dernier, voir *supra*.

[1208] Sur la répartition géographique des vestiges mithriaques, voir R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit.*, p. 31 s., Fig. 1 : *Carte des trouvailles mithriaques*.

[1209] Arc de Dativius Victor, Mayence, première moitié du III^e^ siècle. GUNDEL, n°185, GURY n°198. Cf. A. BLOMART, « Mithra et Porphyre. Quand sculpture et philosophie se rejoignent », art. cit., p. 437.

[1210] Relief de Trèves, *mithraeum* de l'Altbachtal, III^e^ siècle, Trèves, Landesmuseum (Inv. S. T. 9981), GUNDEL n°52 ; GURY n°98 ; R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit.*, p. 61, pl. 8.

Figure 3 : Relief mithriaque, Wallbrook, Londres, British Museum (Inv. A1933), deuxième moitié du IIIe siècle (?).

ou d'autres personnages. C'est le cas sur un relief retrouvé dans un *mithraeum* de Londres [ci-contre][1211]. Les signes du Zodiaque semblent accomplir une course effrénée autour du sacrifiant mithriaque. Cette disposition sous forme d'un *clipeus* cerné du cercle des douze signes rappelle l'*imago clipeata* des sarcophages aux Saisons évoqués plus haut et produits à la même période[1212].

II. B. 3. b. Instrument de la médiation mithriaque

De fait, Mithra est un dieu « médiateur » de par les principes du mithriacisme et l'étymologie de son nom en témoigne. Comme le résume R. Turcan, l'origine du nom Mithra reste floue mais les termes « ami », « contrat », « lien », « ceinture », etc. sont sous-jacents dans l'étymologie védique, avestique, grecque et latine. « Mithra serait donc initialement le garant de la *fides*, de l'accord qui consacre l'ordre du monde et de la société, c'est-à-dire aussi bien les rapports entre les dieux et les hommes que des hommes entre eux.[1213] » Le cercle zodiacal peut ainsi apparaître à la fois comme l'attribut cosmique de Mithra mais aussi comme la mise en image d'une médiation entre ciel et terre, entre les dieux et les hommes. Passant à travers le cercle zodiacal, couronné de celui-ci ou bien encore actionnant le cours de la roue zodiacale, Mithra interagit avec le Zodiaque dans les images qui les associent. Le Zodiaque peut ainsi être présenté comme l'outil de cette médiation ou transition cosmique et l'iconographie en témoigne. A. Mastrocinque a mis en relation le développement du culte mithriaque avec la divinisation de l'empereur romain dont la mise en scène fut exacerbée. L'idéologie impériale a sans doute favorisé le mithriacisme de manière implicite, « c'est-à-dire le culte des dieux qui commandaient aux dieux de la République et du cosmos »[1214]. En cela, A. Mastrocinque

[1211] Relief mithriaque, Wallbrook, Londres, British Museum (Inv. A1933), deuxième moitié du IIIe siècle (?) avec l'inscription VLPIVS SILVANVS EMERITVS LEG II AVG VOTVM SOLVIT FACTVS ARAVSIONE. GUNDEL n°53 ; GURY n°93.
[1212] Voir *supra*, dans ce chapitre, II, A. 2. b.
[1213] R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme*, *op. cit.*, p. 11-12.
[1214] A. MASTROCINQUE, « Nouvelles recherches sur les mystères de Mithra », art. cit.

compare à juste titre la personnification du *Saeculum Aureum* tenant ou actionnant l'orbe zodiacal sur l'*aureus* d'Hadrien[1215] avec le relief mithriaque de Trèves notamment[1216]. Le geste du personnage central est le même, il exprime un contrôle et une continuité cyclique porteuse de sens pour l'idéologie impériale tout comme pour la pensée mithriaque. Si les liens officiels entre le mithriacisme et l'empire ont été relativement tardifs[1217], la concomitance du développement de l'idéologie impériale et des mystères de Mithra ne peut être niée.

Si on peut avancer l'idée que le Zodiaque met en images la médiation mithriaque entre les dieux et les hommes, les signes du Zodiaque semblent avoir été aussi utilisés comme des marqueurs de l'initiation de même que les planètes. Dans le *mithraeum* « des sept sphères » conservé à Ostie[1218], les signes du Zodiaque sont insérés dans le décor mosaïqué des banquettes placées de part et d'autre d'une sorte de couloir initiatique dont le sol lui-aussi mosaïqué est marqué de sept arches[1219]. Sur les faces latérales des banquettes, les figures des divinités planétaires ont été elles-aussi incluses dans un décor en mosaïque[1220]. Ainsi les figures zodiacales accompagnaient visuellement l'initié en formant deux frises horizontales symétriques. Les signes étaient disposés de manière à ce que l'entrée soit située entre la Vierge et la Balance, autrement dit au moment de l'équinoxe d'Automne, tandis que les Poissons et le Bélier encadraient la niche de Mithra tauroctone, mis de cette manière en correspondance avec l'équinoxe de Printemps[1221]. Le Zodiaque de Ponza orne quant à lui la voûte d'un *mithraeum*[1222]. Ce décor en stuc peint est placé sur le plafond surmontant la niche cultuelle et présente les signes dans deux cercles concentriques compartimentés. Un décor similaire a été

[1215] *Aureus* d'Hadrien, British Museum (R.8145). Cf. M.-H. QUET, « L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », art. cit. Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 1. c.

[1216] Relief de Trèves, *mithraeum* de l'Altbachtal, III[e] siècle, Trêves, Landesmuseum (Inv. S. T. 9981).

[1217] R. Turcan indique que « la première affirmation officielle, claire et nette, de l'appui impérial date de 307, lorsque Dioclétien, Galère et Licinius ont restauré un Mithraeum en qualifiant le dieu de *fautor imperii sui* (« protecteur de leur pouvoir »). » (R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme*, *op. cit*., p. 42).

[1218] Sur le culte mithriaque à Ostie, voir notamment S. LAEUCHLI, *Mithraism in Ostia : mystery, religion and christianity in the ancient port of Rome*, Evanston, Northwestern University Press, 1967.

[1219] *Mithraeum* des sept sphères, Ostie, II[e] siècle, GUNDEL n°213, GURY n°118. Cf. R. L. GORDON, « The Sacred Geography of a Mithraeum: the Example of Sette Sfere », in *Journal of Mithraic Studies*, 1/2, 1976, p. 119–165.

[1220] Sur le rôle des planètes dans le mithriacisme, voir R. BECK, *Planetary Gods and Planetary orders in the mysteries of Mithra*, Leiden, Brill, 1988 (EPRO 109).

[1221] Sur les correspondances spatiales et temporelles suggérées par les signes du Zodiaque dans la liturgie mithriaque et en particulier dans le décor de ce *mithraeum*, voir O. PANAGIOTIDOU, « From body to space and time : perceiving space and time in the Mithras cult », in *Sacra*, 10, 2012, p. 33-47 [En ligne] http://hdl.handle.net/11222.digilib/124459

[1222] Zodiaque de Ponza, *mithraeum*, GUNDEL n°18 ; GURY n°23. Voir M. J. VERMASEREN, *Mithriaca II. The Mithraeum at Ponza*, Leiden, Brill, 1974 *(EPRO*, 16/2).

retrouvé dans le *mithraeum* de Santa Prisca à Rome[1223]. Dans ce type de décor, le Zodiaque circulaire encadrait le *deus Sol Invictus*, figuré sous un arc, dans une niche surélevée.

II. B. 3. c. Le léontocéphale et l'Aiôn mithriaques

Si nous avons évoqué des décors mithriaques avec le cycle zodiacal complet, il faut préciser que certains signes du Zodiaque tels que le Bélier, associé à l'équinoxe de Printemps ou bien encore le Lion et le Scorpion ont été mis en relation avec certains détails de la geste mithriaque. D'autre part, Mithra tauroctone n'est pas le seul à être accompagné des signes du Zodiaque dans l'iconographie mithriaque. Le dieu léontocéphale pris dans les spires d'un serpent et tenant souvent une torche est parfois accompagné du cycle zodiacal. Ce dieu à tête léonine et au corps d'éphèbe est très proche de celui qui est désigné comme un Aiôn mithriaque par F. Gury[1224]. Ce jeune dieu, proche de Phanès, est lui aussi souvent enroulé d'une spirale ophidienne et est parfois flanqué des signes zodiacaux. Ces deux autres facettes de la triade mithriaque ont une forte connotation temporelle. La sculpture lacunaire retrouvée à Arles montre un corps jeune ceint des spires ophidiennes caractéristiques[1225]. Entre les méandres circulaires du serpent, comme s'il s'agissait des « circonvolutions solaires suivant l'écliptique[1226] », les signes du Zodiaque sont sculptés en bas-relief sur le corps de la divinité. Sur une autre statue conservée au Vatican, le dieu léontocéphale ailé a un corps musclé ceint des spires ophidiennes[1227]. Seuls quatre signes du Zodiaque ont été retenus pour parer le corps du léontocéphale mithriaque, à savoir les signes solsticiaux et équinoxiaux, le Bélier, le Cancer, la Balance et le Capricorne. Jugé sur une sphère et tenant deux objets disparus, « le Temps léontocéphale des mithriastes est un dieu du feu et du ciel, maître des planètes, du zodiaque et des saisons »[1228]. Fortement empreint de philosophie grecque, en particulier de stoïcisme et d'orphisme, le mithriacisme avec ses deux avatars ceints des spires ophidiennes imbrique plusieurs divinités d'origines grecque et orientale. Cette question des origines et des significations à donner à ces figures syncrétiques est au cœur de polémiques auxquelles nous ne prendrons pas part. Nous soulignerons simplement que ces deux facettes iconographiques de Mithra offrent un discours sur le Temps et sur l'eschatologie de manière générale. Un dernier exemple mithriaque peut être évoqué pour la synthèse iconographique qu'il propose. Il s'agit

[1223] Rome, *mithraeum* de Santa Prisca, relief, stuc, fin du II^e siècle, GURY n°114, GUNDEL n°111.
[1224] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 96, p. 103-104.
[1225] Arles, Aiôn mithriaque, lacunaire, Musée lapidaire d'Arles, époque impériale, GURY n°247 ; GUNDEL n° 218 (fig. 218).
[1226] R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit*., p. 65.
[1227] Léontocéphale, statue, marbre, III^e siècle, Bibliothèque vaticane, GURY n°249 ; GUNDEL n°217 (fig. 217).
[1228] R. TURCAN, *Mithra et le Mithriacisme, op. cit*., p. 99.

du relief de Modène[1229]. Mithra prend ici les traits d'un Aiôn juvénile proche de l'iconographie de Phanès. Il sort en effet de l'œuf primordial enflammé suggéré par deux hémisphères entre lesquelles il se tient enveloppé des spires d'un serpent, la tête radiée, pourvu d'ailes et tenant une torche et une sorte de lance ou foudre. Sur son buste, une tête de lion encadrée d'une tête de bélier et d'une tête de bouc semble créer une mise en abîme entre Aiôn et le léontocéphale. Le cercle du Zodiaque enveloppe le dieu d'une ellipse dont l'intérieur forme une niche ovoïde de faible profondeur, répétant le motif de l'œuf. Les signes du Zodiaque sont disposés dans des compartiments rayonnants. Le Bélier couronne la tête de la divinité, tandis que la Balance est tenue à ses pieds par une personnification masculine. Le Cancer et le Capricorne sont quant à eux situés au registre médian. Enfin, les quatre Vents, sous forme de quatre têtes masculines, sont placés dans les écoinçons et achèvent cette composition synthétique et cosmique qui met en scène un dieu ambivalent entremêlant les traits d'Aiôn, Mithra et Phanès. Il reste que l'iconographie d'Aiôn s'est largement diffusée dans l'Empire romain et est souvent accompagnée du Zodiaque, parfois suggéré par une ellipse de ce type.

Le culte mithriaque et sa relation au Zodiaque reflète le contexte religieux des premiers siècles où le soleil, Sol, domine sous plusieurs formes et où les conceptions cosmologiques et eschatologiques ont la part belle[1230]. La proximité de ses rites à la fois avec d'autres religions polythéistes mais aussi avec le christianisme a permis son développement tout en causant peut-être sa perte. Culte fermé, réservé aux hommes et fonctionnant sur une initiation au sein de petits groupes, le mithriacisme va s'éteindre à la fin du IV^{e} siècle, tandis que les *mithraea* vont être saccagés[1231].

III. Entre fascination et rejet : enjeux d'une iconographie

III. A. Attrait pour les thèmes cosmologiques dans la mosaïque gréco-romaine.

Le Zodiaque a connu un certain succès sur les mosaïques de pavement entre le II^{e} et le VI^{e} siècle dans un large espace méditerranéen et même au-delà. Les décors en question mettent en lumière les enjeux et les variations d'une telle iconographie. Des décors gréco-romains

[1229] Relief de Modène, galerie Estense (n° 2676), marbre, 2^{e} quart du II^{e} siècle. GURY n° 152 ; GUNDEL n°71.
[1230] Sur le culte impérial du Soleil et le cas d'Elagabal, voir notamment R. TURCAN, *Héliogabale et le sacre du soleil*, Paris, Albin Michel, 1985.
[1231] Voir G. LEASE, « Mitraism and christianity : borrowings and transformations », in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueuren Forschung*, II, 23, 2, Berlin ; New York, W. De Gruyter, 1980, p. 1306-1332 ; R. TURCAN, « Les motivations de l'intolérance chrétienne et la fin du mithriacisme au IV^{e} siècle ap. J.-C. », in *Actes du VII^{e} Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques*, Budapest, éd. J. Harmatta, 1984, p. 209-226 ; E. SAUER, *The End of Paganism in the North-Western Provinces of the Roman Empire. The example of the Mithras Cult*, Oxford, Tempus Reparatum, 1996.

privés aux pavements synagogaux, nous chercherons à analyser les caractéristiques de ces décors mosaïqués en nous attachant aux thèmes iconographiques associés ainsi qu'aux compositions.

III. A. 1. Les mosaïques de pavement gréco-romaines : un discours sur le temps

Le corpus de F. Gury répertorie neuf mosaïques de pavement gréco-romaines comportant les signes du Zodiaque dans un contexte domestique, réalisées entre le II^e^ et le IV^e^ siècle ap. J.-C et retrouvées à Bir Chana, Carthage, Haïdra, Hellín, Hippone, Münster, ainsi que deux pavements connus mais aujourd'hui perdus à Naples et Rome[1232]. À Ostie, un décor mithriaque en mosaïque a également été retrouvé, tandis que le pavement mosaïqué de Sentinum (Sassoferrato), initialement interprété dans un contexte mithriaque, s'est avéré être aussi un décor de villa[1233]. On peut d'ores et déjà mentionner que le Zodiaque est également présent sur des mosaïques de pavement synagogales entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle[1234]. On trouve aussi des évocations du cercle zodiacal dans un contexte funéraire à Ostie dont une tombe de la nécropole de l'Isola Sacra conserve les vestiges d'un décor en mosaïque. Ce décor montre les Saisons en train de passer à travers le cercle zodiacal suggéré par une ellipse et tenu par un personnage identifiable à Aiôn[1235]. La scène est inscrite dans une suite de rinceaux formant un cercle et répétant ainsi le motif circulaire de l'orbe. Les Saisons, dérivées des *Horaie* grecques

[1232] Bir Chana, Tunisie, Mosaïque des Jours et du Zodiaque, *oecus* d'une villa, cons. Musée du Bardo, Tunis, III^e^ siècle (GURY n°166, GUNDEl n°140) ; Carthage, deux pavements en mosaïque, Maison des Chevaux, l'une dans un triclinium, vers 330 ap. J.-C. (GURY n°133, GUNDEL n°353), le second sur la mosaïque aux chevaux du grand triclinium ou *oecus* de la maison, vers 330 ap. J.-C. (GURY n°134, GUNDEL n°347), Antiquarium de Carthage ; Haïdra, Tunisie, mosaïque de pavement d'une villa, cons. New York, Palais des Nations Unies, v. 300 ap. J.-C. (GURY n°136, GUNDEL n° 138) ; Hellín, Espagne, mosaïque de pavement d'une villa, cons. Madrid, Musée Archéologique, fin du II^e^ siècle-milieu du III^e^ siècle ap. J.-C. (GURY n°167 ; GUNDEL n°212) ; Annaba (Hippone), Algérie, Maison du triomphe d'Amphitrite, 2^e^ moitié du III^e^-début IV^e^ siècle ap. J.-C., cons. Musée d'Hippone, (GURY n° 135 ; GUNDEL n° 352) ; Münster, Allemagne, mosaïque de pavement de la salle 6 de la villa de Münster-Sarmsheim, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 270 ap. J.-C. (GURY n°71, GUNDEL n° 84) ; Naples, disparue, (GURY n°92, GUNDEL n°345) ; Rome, disparue (GURY, n°179).

[1233] *Mithraeum* des sept sphères, Ostie, II^e^ siècle, GUNDEL n°213, GURY n°118 ; Sentinum (Sassoferrato), Munich, Glyptothèque, première moitié du IIIe siècle, GURY n°132 ; GUNDEL n°94.

[1234] Pour les mosaïques synagogales, cf. *infra*, dans ce chapitre, III. B. 2.

[1235] Ostie, nécropole de l'Isola Sacra, tombe 101, milieu du II^e^ siècle ap. J.-C., pavement de la cella (GUNDEL n°349). Voir L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago*, *op. cit.* ; *Id*., « Governare il tempo naturale, ... », art. cit., cat. n°279, fig. 279. Le même type de personnage au cercle zodiacal se retrouve dans la tombe 57 de la même nécropole sur le décor peint de la voûte, milieu du II^e^ siècle (GUNDEL n°350). Voir M. MEDRI (dir.), *Sentinum 295 a.C., Sassoferrato 2006, 2300 anni dopo la battaglia : una città romana tra storia e archeologia*, actes de colloque [Sassoferrato, 2006], Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008, p. 165, Pl. XLI, fig. 2 ; A. BARBET (dir.), *La peinture funéraire antique : IV^e^ siècle av. J.-C.-IV^e^ siècle ap. J.-C.*, actes du VII^e^ colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique, AIPMA [Saint-Romain-en-Gal – Vienne, octobre 1998], Paris, éd. Errance, 2001, p. 60, fig. 2. D'autre part, un autre décor funéraire, mosaïqué cette fois, montre Kronos portant le cercle zodiacal. Il s'agit la mosaïque dite de Prométhée d'Édesse (Turquie actuelle), collection particulière, exécutée entre 218 et 238. Voir J. BALTY, F. BRIQUEL CHATONNET, « Nouvelles mosaïques inscrites d'Osrhoène », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Pio*t, 79, 2000, p. 31-72.

et des *Horae* romaines, ont non seulement une connotation temporelle et cosmologique mais ont aussi été mises en relation avec le cours de la vie et l'au-delà. Figurées sur les sarcophages à maintes reprises au point de permettre à G. F. Hanfmann d'identifier un type de sarcophage aux Saisons, ces dernières se sont propagées dans les décors de pavements antiques et tardo-antiques[1236]. Leur ambivalence est similaire à celle du Zodiaque qui, tout en gardant sa connotation astrologique, s'est émancipé en tant que motif cosmique et les deux thèmes ont d'ailleurs été fréquemment associés.

Aux décors catalogués par F. Gury, il faut ajouter certains décors mentionnés par W. Gundel ou récemment découverts[1237]. Il s'agit des mosaïques de pavement d'Antioche, Arles (Trinquetaille), Avenches, Taşköprü (Pompeiopolis), Trèves, Shahba (Philippopolis), Silin, Sparte (Odos Triakoson) et Thessalonique[1238]. Le pavement des thermes d'Astypaléa en Grèce s'apparente à ce type de décor même s'il ne s'agit pas d'un décor privé mais d'un décor public. Dans les deux cas, il s'agit de décors d'apparat[1239]. Ainsi, ce sont au total dix-neuf mosaïques de pavement qui ont été conservées dans un contexte domestique luxueux[1240]. La plupart de ces pavements ornent le sol du *triclinium* ou de l'*oecus* de la villa concernée. Dans un contexte domestique, d'après les décors conservés le cercle zodiacal a d'ailleurs été plutôt figuré sur des mosaïques de pavement. Hormis ces décors de sol, le cercle du Zodiaque a été peint ou évoqué dans les fresques de plusieurs *domus* conservées à Pompéi[1241]. Le contexte iconographique est

---

[1236] Sur ces diverses questions relatives aux Saisons, voir G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, *op. cit.* ; A.-S. DECRIAUD, « Les Saisons personnifiées sur les mosaïques romaines tardives (IV-VI^e siècles) de la partie orientale du Bassin Méditerranéen (Turquie, Syrie, Liban, Israël, Jordanie) », art. cit.

[1237] Certains sont connus de F. Gury mais ont été écartés car les signes du Zodiaque ne sont pas figurés et il s'agit plutôt d'évocations du cercle zodiacal comme par exemple la mosaïque dite du Zodiaque découverte à Arles en 1917, Musée départemental Arles antique, III^e siècle. Voir GUNDEL n°355.

[1238] Antioche, Turquie, Maison d'Aiôn, mosaïque réenfouie, milieu du III^e siècle (GUNDEL n° 346) ; Arles, deux mosaïques de pavement, trouvées en 1914 (GUNDEL n°355 (Fig. 355)) et en 1983, musée de l'Arles antique, datant respectivement du III^e siècle et de la fin du II^e siècle ; Avenches, Suisse, fragment d'un décor de pavement en mosaïque d'une villa, Musée romain d'Avenches, 200-250 ap. J.-C. (GUNDEL n°86) ; Pompeiopolis, Taşköprü, Turquie, mosaïque de pavement inédite ; Trèves, Allemagne, mosaïque de pavement, dite de Monnus, lacunaire, fin III^e-début IV^e siècle (GUNDEL n°211 et 296) ; Shahba (Philippopolis), Syrie, mosaïque, conservée au musée de Damas, milieu du III^e siècle (GUNDEL n°348) ; Silin, près de Leptis Magna, Libye, mosaïque de pavement, III^e-IV^e siècle (GUNDEL n°351) ; Sparte, Odos Triokosion, 2^e quart du IV^e siècle (GUNDEL n°85) ; Thessalonique, villa Hagios Aiolou, 1^ère moitié du V^e siècle, mosaïque de pavement du triclinium, conservée au musée archéologique de Thessalonique. On pourrait également leur adjoindre deux pavements lacunaires sur lesquels la présence du cercle zodiacal est possible mais non attestée. À Mérida ainsi qu'à Néa-Paphos, deux pavements présentent un personnage incarnant *Aeternitas* pour le premier et Aiôn sur le second au vu d'une inscription. Sur ces pavements, voir M.-H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida : propositions de lecture*, Bordeaux, De Boccard, 1981 ; *Id.*, « La mosaïque dite d'Aiôn et les *Chronoi* d'Antioche : Une invite à réfléchir aux notions de Temps et d'Éternité dans la *pars graeca* de l'Empire, des Sévères à Constantin », in *Id.* (éd.), *La "crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin. Mutations, continuités, ruptures*, Paris, PUPS, 2006, p. 511-590.

[1239] Astypaléa, Lungo Tallara, Grèce, anciens thermes chrétiens de Maltezana, mosaïque de pavement, V^e siècle.

[1240] Nous préférons écarter les deux pavements disparus de Naples et Rome cités plus haut du fait du manque d'informations les concernant.

[1241] Voir GURY, n°126 à 130, dont la *Domus Uboni* de Pompéi. Voir F. GURY, « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e style », art. cit., fig. 8 (Domus Uboni).

à chaque fois celui-de Thétis contemplant le bouclier d'Achille dans la perspective de la dimension cosmique du bouclier ou *clipeus* que nous avons déjà évoqué[1242].

La présence du Zodiaque dans les mosaïques de pavements domestiques doit être mise en relation avec le succès des thèmes liés au temps dans les décors antiques et tardo-antiques en particulier en Afrique du Nord[1243]. Ces pavements sont d'ailleurs essentiellement localisés en Afrique romaine ainsi que dans les provinces de Méditerranée orientale, tandis que les trois pavements septentrionaux ne sont pas non plus à négliger[1244]. L'ensemble témoigne d'un certain attrait pour les thèmes cosmologiques dans ce type de décor[1245]. Nous n'avons réuni ici que les pavements comportant les signes du Zodiaque ou du moins l'évocation de leur cercle. Les mosaïques figurant Aiôn sans le Zodiaque ainsi que les Saisons sont bien plus nombreuses et ont été largement étudiées[1246]. Parmi les pavements avec le Zodiaque, on peut distinguer trois types de composition que nous allons observer.

III. A. 2. Composition et disposition des pavements au Zodiaque

III. A. 2. a. Aiôn au cercle zodiacal et aux Saisons

La majorité des pavements évoqués présente le Zodiaque sous forme d'un cercle tenu par une personnification temporelle telle qu'Aiôn[1247]. Ce cercle zodiacal ne figure pas nécessairement les signes car sa forme et son contexte iconographique suffisent à signifier qu'il s'agit de l'orbe zodiacal. Tenu et présenté par une personnification masculine souvent jeune, parfois plus âgée, le cercle zodiacal nous intéresse en tant qu'attribut iconographique. Les polémiques autour de l'identification de la personnification dont elle est l'attribut, désignée la plupart du temps comme Aiôn, témoignent de la complexité iconographique, idéologique et culturelle qui réside autour de cette figure. Andreas Alföldi (1895-1981), Louis Foucher (1918-

[1242] Cf. *supra*, p. 246.
[1243] Voir notamment Y. DUVAL (éd.), *Mosaïque romaine tardive : l'iconographie du temps, les programmes iconographiques des maisons africaines*, Paris, Université Paris XII – Didier Érudition, 1982 ; H. SLIM, « Temps éternel, temps cyclique », in M. BLANCHARD-LEMEE, M. ENNAÏFER, H. SLIM, L. SLIM (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995, p. 37-63.
[1244] À savoir ceux d'Avenches, Trèves et Münster préalablement cités. Il faut noter que ces pavements, même s'ils n'appartiennent pas aux mêmes provinces romaines et sont éloignés géographiquement, affichent des compositions concentriques complexes qui dénotent d'un même fond culturel.
[1245] Voir notamment l'étude du pavement de Mérida, M.-H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida : propositions de lecture*, *op. cit.* ; A.-S. DECRIAUD, *Les personnifications cosmologiques sur les mosaïques romaines tardives d'Orient, Traditions iconographiques et lecture symbolique*, *op. cit.* ; *Id.*, « Les Saisons personnifiées sur les mosaïques romaines tardives (IV-VI[e] siècles) de la partie orientale du Bassin Méditerranéen (Turquie, Syrie, Liban, Israël, Jordanie) », art. cit.
[1246] Voir notamment Y. DUVAL (éd.), *Mosaïque romaine tardive : l'iconographie du temps, les programmes iconographiques des maisons africaines*, *op. cit.* ; M. BLANCHARD-LEMEE, M. ENNAÏFER, H. SLIM, L. SLIM (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, *op. cit.* ; K. DUNBABIN, *Mosaics of the Greco and Roman world*, *op. cit.*
[1247] Ce type concerne les pavements d'Antioche, Arles, Carthage, Haïdra, Hippone, Philippolis, Sentinum, Silin.

2003), David Parrish, Françoise Gury, Marie-Henriette Quet ou bien encore Luisa Musso – pour ne citer qu'eux – ont abondamment traité le problème en récusant les positions des uns et des autres[1248]. Il ne s'agit pas ici de discuter une fois de plus de cette question délicate mais de nous concentrer sur la récurrence du cercle zodiacal comme attribut. Ces mosaïques de pavements ont en commun de s'intéresser à la notion d'éternité vue selon différents angles. Si le contexte privé – ou du moins semi-public, puisqu'il s'agit de décors d'apparat dans le *triclinium* pour la plupart – , les contextes culturels sont légèrement différents malgré l'emprise impériale romaine. Culture hellénistique et romaine s'entremêlent mais prennent aussi le dessus l'une sur l'autre selon les régions concernées.

Selon L. Musso, la mosaïque d'Antioche synthétise et confronte les différentes conceptions du Temps recouvertes par les termes *Aiôn* et *Chronos*. Sur ce pavement, Aiôn, qui est désigné par une inscription, porte le cercle zodiacal tandis qu'à ses côtés trois figures incarnent les *Chronoi*, à savoir le Passé, le Présent et le Futur encadrés de leur nom respectif[1249]. Le terme « OXPONOI » légende en effet les trois figures représentées en train de banqueter tandis qu'*AIΩN* est un peu à l'écart. Ainsi, « All'eterna ideale "ciclica" si contrappongono le accezioni del tempo collegate al percorso "lineare" umano », d'après L. Musso[1250]. Même si la lecture de cette dernière doit être confrontée en particulier aux travaux de M.-H. Quet, l'ambivalence de la conception du temps et de l'éternité est bien au cœur du problème. Comme nous l'avons vu avec l'*Aureus* d'Hadrien de 121 qui montre le *Saeculum Aureum* au cercle zodiacal, l'idée d'abondance et de renouvellement de l'Âge d'or est centrale pendant les premiers siècles au sein de l'Empire[1251]. L'association des Saisons avec le Zodiaque sur les mosaïques de pavement en Afrique romaine notamment répond à un besoin similaire de relier l'abondance, la prospérité,

[1248] Le personnage en question est parfois désigné par une légende comme Aiôn. Sur la question, voir notamment D. LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947 ; A. ALFÖLDI, *Aiôn in Mérida und Aphrodisias*, Mayence, P. von Zabern, 1979 ; L. FOUCHER, « Annus et Aiôn », art. cit. ; M. LE GLAY, « Aiôn », in *LIMC*, 1981, t. I, p. 399-411 ; D. PARRISH, *Season mosaics of Roman North Africa*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1984 ; F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », art. cit. ; L. FOUCHER, « Aiôn et Aeternitas », art. cit. ; D. PARRISH, « The mosaic of Aiôn and the Seasons from Haïdra (Tunisia): an interpretation of its meaning and importance », art. cit. ; M.-H. QUET, « *Saeculum frugiferum*. Éternité du monde et cycles saisonniers dans la mosaïque romaine (II^e-IV^e siècles) », dans *Rhétorique du texte et de l'image (II^e-IV^e siècles) : seconde sophistique et réarticulation culturelle, op. cit. ; Id.*, « L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », art. cit. ; *Id.*, « La mosaïque dite d'Aiôn et les *Chronoi* d'Antioche : Une invite à réfléchir aux notions de Temps et d'Éternité dans la *pars graeca* de l'Empire, des Sévères à Constantin », art. cit. ; L. MUSSO, « Il Sole è misura del Tempo : l'immagine del tempo eterno nella sua manifestazione solare », art. cit.

[1249] Les inscriptions sous les personnifications du passé, du présent et de l'avenir sont les suivantes : « ΠΑΡΩΧΗ[Ι]ΜΕΝΟC, ΕΝΕΣΤΩC, ΜΕΛΛΩΝ ». D'après L. MUSSO, « Il Sole è misura del Tempo : l'immagine del tempo eterno nella sua manifestazione solare », art. cit., p. 154.

[1250] *Loc. cit.*

[1251] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 1. c.

le renouvellement saisonnier à la continuité de l'empire[1252]. Le contexte politique est différent, puisque ce type d'iconographie va se développer sur les pavements à partir du II^e^ siècle et surtout aux III^e^, puis au IV^e^ siècles, correspondant à un phénomène de « crise » au sein de l'empire[1253].

Parmi les dix pavements correspondant à ce premier type, huit associent l'Aiôn au cercle zodiacal aux Saisons. Dans le cas de Carthage, la mosaïque aux Chevaux – dont un des panneaux présente Aiôn – est associée à un autre pavement sur lequel les Saisons encadrent Aiôn portant une corne d'abondance. Cet attribut est d'ailleurs porté par Aiôn sur l'un des pavements retrouvés à Arles ainsi que sur le pavement d'Hippone. Dans le même ordre d'idées, Tellus est allongée en compagnie des Saisons dans la partie inférieure du pavement retrouvé à Sassoferrato tandis qu'Aiôn tient le cercle zodiacal dans le registre supérieur. D'autre part, la présence de la scène de Dionysos sur le deuxième pavement figurant Aiôn retrouvé à Arles donne une version dionysiaque de l'Âge d'or. Les thèmes de la fertilité et de l'abondance sont donc récurrents dans ces pavements figurant Aiôn et le cercle zodiacal. La cyclicité des rythmes saisonniers soutient l'idée d'une certaine prospérité présente ou à venir tout en évoquant en arrière-plan la félicité et l'abondance de l'au-delà. La figuration des Saisons passant à travers le cercle zodiacal d'Aiôn dans plusieurs tombes témoignent en effet de cette connotation funéraire[1254].

III. A. 2. b. Les signes du Zodiaque dans des cercles concentriques autour d'une ou deux divinités

Le deuxième type de pavement au Zodiaque est organisé de manière circulaire. Les signes du Zodiaque sont disposés dans deux cercles concentriques qui circonscrivent un médaillon ou *clipeus*. Au centre, une ou deux divinités sont figurés en majesté. Les signes du Zodiaque sont là pour mettre en valeur la « souveraineté cosmique »[1255] de la ou des divinités encadrées. Il semble qu'à l'instar de la démonstration de L. Musso, l'éternité qu'incarne Aiôn dans le premier type observé se superpose à l'idée de souveraineté cosmique que Sol/Hélios détient plus que

[1252] À propos des pavements d'Afrique romaine, voir notamment F. GHEDINI, « I mosaici con raffigurazioni zodiacali in Africa Proconsolare », in *Rivista di Archeologia, Archeologia e Astronomia,* Suppl. 9, 1991, p. 107-113 ; H. SLIM, « Temps éternel, temps cyclique », art. cit.

[1253] Voir notamment M.-H. QUET, « Avant-propos » et « La mosaïque dite d'Aiôn et les *Chronoi* d'Antioche : Une invite à réfléchir aux notions de Temps et d'Éternité dans la *pars graeca* de l'Empire, des Sévères à Constantin », in *Id*. (éd.), *La "crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin. Mutations, continuités, ruptures, op. cit*., p. 19-26, 511-590.

[1254] Ostie, nécropole de l'Isola Sacra, tombe 101, milieu du II^e^ siècle ap. J.-C., pavement de la cella (GUNDEL n°349) ; tombe 57 de la même nécropole, décor peint de la voûte, milieu du II^e^ siècle (GUNDEL n°350).

[1255] M. BLANCHARD-LEMEE, M. ENNAÏFER, H. SLIM, L. SLIM (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, *op. cit*., p. 134,

toute autre divinité[1256]. Le Soleil, qui est figuré dans au moins trois, voire quatre de ces pavements recouvre à la fois les notions d'éternité, de cyclicité et de prospérité qui sont évoquées par Aiôn et ses variantes iconographiques, idéologiques et philosophiques. Sur le pavement d'une villa découvert à Münster-Sarmsheim, Hélios dirige un quadrige aux chevaux divergents[1257]. Figuré de manière frontale, le dieu est mis en valeur par un nimbe rayonnant[1258]. La cape qui couvre ses épaules nues s'envole pour former une courbe imitant la voûte céleste de la même manière que les représentations de Mithra. La composition très soignée est fondée sur la symétrie du quadrige. Le devant du char ou timon est marqué d'une ligne verticale et d'un bandeau horizontal orné d'une tête de lion qui renforcent la symétrie de la scène tout en marquant le centre de la composition. La symétrie du médaillon central participe ainsi au dynamisme à la fois centrifuge et centripète de la composition. Le *clipeus* ou médaillon central est circonscrit de deux cercles concentriques à compartiments rayonnants. Les signes du Zodiaque dessinent les contours du *clipeus caelestis* et sont disposés dans ces compartiments de manière à ce que le cycle commence dans l'axe inférieur avec le Capricorne[1259]. Celui-ci est figuré selon l'iconographie augustéenne avec un globe marqué des cercles de l'écliptique ainsi qu'une corne d'abondance[1260]. Sa présence vise sans doute à évoquer la continuité augustéenne de l'empire. Les signes du Zodiaque tout comme l'ensemble de la composition du pavement semblent polarisés par Hélios au point qu'ils semblent graviter autour de ce dernier[1261]. Les écoinçons du panneau quadrangulaire dans lequel la composition concentrique est inscrite accentuent les lignes diagonales et leur point d'intersection. Dans les angles lacunaires, deux poissons sont affrontés autour d'un vase. Il est nécessaire de souligner que le quadrige a une signification cosmique notamment dans la culture gréco-romaine. Les courses de char et les cirques ont d'ailleurs pris une dimension cosmique et ont participé à l'idéologie impériale[1262].

[1256] Cf. L. MUSSO, « Il Sole è misura del Tempo : l'immagine del tempo eterno nella sua manifestazione solare », art. cit.

[1257] Münster, Allemagne, mosaïque de pavement de la salle 6 de la villa de Münster-Sarmsheim, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 270 ap. J.-C. (GURY n°71, GUNDEL n° 84). Cf. I. KRUEGER, « Zum Tierkreis im Sonnengott-Mosaik aus Münster-Sarmsheim », in *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1973, p. 33-36.

[1258] Sur l'iconographie d'Hélios, voir récemment D. ROMAGNAN, *Le dieu Sol dans l'Empire romain des Antonins à Julien l'Apostat. Conventions iconographiques, lecture symbolique et portée politique*, *op. cit.*

[1259] Sur l'emploi du terme *clipeus*, voir TERTULLIEN, *Apologeticum*, 16-9. Voir aussi H.-P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, *op. cit*., en part. chap. 11 « The cosmic *clipeus* and the solar *imago clipeata* », p. 90-102 ; S. ENSOLI, E. LA ROCCA (éd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, *op. cit*., n° 274, p. 584-585.

[1260] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A, 1., n. 1095.

[1261] Les signes du Zodiaque ont été figurés à plusieurs reprises autour de Sol – et d'autres divinités – sur son quadrige dans la glyptique. Voir GUNDEL, en part. n° 155 (gemme de forme ovale, époque impériale, calcédoine, fig. 155), 156 (gemme de forme ronde, onyx, Florence).

[1262] À ce sujet, voir E. B. LYLE, « The circus as cosmos », in *Latomus*, 43, 1984, p. 827-841 ; J. H. HUMPHREY, *Roman Circuses, Arenas for Chariot Racing*, Berkeley, University of California Press, 1986 ; M. CACCAMO CALTABIANO, « Temporalità e iconografia del potere. Il simbolismo cosmico della corsa con la quadriga », in

Tertullien (v. 150/160 – 220 ap. J.-C.) indique en effet que « chaque ornement du cirque est un temple »[1263]. Cassiodore a quant à lui consigné la mémoire de l'analogie entre le cirque et le monde, les douze portes (*carceres*) étant pensées comme les douze signes du Zodiaque[1264] Ce parallèle cosmique entre le cirque et l'univers, entre l'aurige et l'empereur fut développée dès les débuts de l'Empire, en particulier sous Néron.

Synonyme de, puissance et de suprématie, l'association entre Sol/Hélios ainsi que d'autres divinités avec le Zodiaque, puise ainsi son efficacité dans une composition savamment ordonnée. Réalisé vers 270 ap. J.-C., le pavement de Münster-Sarmsheim témoigne de l'intérêt porté à une iconographie solaire comme métaphore d'un pouvoir suprême et annonce l'imagerie et l'idéologie de Constantin, dignes héritières d'une tradition impériale cherchant des signes à même de légitimer son pouvoir que nous avons déjà pu entrevoir[1265].

Figure 4 : Thessalonique, villa Hagios Aiolou, musée archéologique de Thessalonique, première moitié du V^e siècle. Détail : les Poissons, le Bélier, le Taureau, vestiges du médaillon central, tête radiée du Christ-Hélios (?).

Les autres pavements organisés au moyen de cercles concentriques connus sont ceux d'Astypalea, Thessalonique [ci-contre] et Sparte pour le versant hellénistique, ainsi que les pavements lacunaires de Taşköprü (Pompeiopolis) et Avenches (Aventicum)[1266]. Ils

L. DE SALVO, A. SINDONI (dir.), *Tempo sacro e tempo profano: visione laica e visione cristiana del tempo e della storia*, Soveria Manelli, Rubettino, 2002, p. 32-45 ; D. ROMAGNAN, *Le dieu Sol dans l'Empire romain des Antonins à Julien l'Apostat. Conventions iconographiques, lecture symbolique et portée politique*, *op. cit*., en part. p. 28-29.

[1263] TERTULLIEN, *De Spectaculis*, VIII, 3. Cité par V. FAUVINET-RANSON, « Cassiodore et le souvenir des dieux », in *L'usage du passé entre Antiquité tardive et Haut Moyen Âge : Hommage à Brigitte Beaujard* [En ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 (généré le 26 mars 2016). Disponible sur Internet : http://books.openedition.org/pur/4679 .

[1264] CASSIODORE, *Variae*, 3, LI, *Fausto Praefecto Praetorio Theodericus Rex*. Voir notamment V. FAUVINET-RANSON, « Cassiodore et le souvenir des dieux », art. cit.

[1265] Comme en témoigne par exemple un multiple d'or frappé à l'effigie de Constantin à Ticinum (Pavie) en 313, conservé à la BnF. Constantin apparaît doublé de l'effigie de Sol reconnaissable à sa tête radiée. Il arbore également un *clipeus* bordé d'un motif ondulant et pointé, cernant un quadrige mené par Sol/Apollon. Voir A. HOSTEIN, « Constantin et Sol sur le multiple d'or de Ticinum (313) : bustes géminés et légitimation en temps de crise », in *Cahiers des études anciennes* [En ligne], XLIX, 2012, mis en ligne le 21 mai 2012, consulté le 26 mars 2016. URL : http://etudesanciennes.revues.org/473. Sur l'assimilation de Constantin à l'empereur et sur le rôle de l'image du char dans l'idéologie impériale, voir notamment M. CACCAMO CALTABIANO, « Temporalità e iconografia del potere. Il simbolismo cosmico della corsa con la quadriga », art. cit.

[1266] Pompeiopolis, Taşköprü, Turquie, mosaïque de pavement inédite, lacunaire, voir L. MUSSO, « Il Sole è misura del Tempo : l'immagine del tempo eterno nella sua manifestazione solare », art. cit., p. 167 ; Avenches, Suisse,

ornent tous le sol du *triclinium* de riches villas à l'exception de celui provenant des thermes d'Astypalea. À ces pavements s'ajoutent ceux qui décorent les sols de plusieurs synagogues entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle que nous observerons plus loin[1267]. Au centre du pavement d'une villa retrouvée à Sparte (Odos Triakosion) figurent le couple personnifié des luminaires[1268]. Hélios et Séléné – qui peuvent également évoquer les maîtres des lieux – sont entourés de deux cercles concentriques à compartiments rayonnants dans lesquels sont disposés les signes du Zodiaque. La bordure externe du cercle zodiacal est décorée d'un motif formé par deux cordons entrelacés que l'on retrouve sur un pavement synagogal contemporain à Hammath-Tiberias[1269]. La composition concentrique du pavement de Sparte, qui date du deuxième quart du IV^e^ siècle, est inscrite dans un carré dont les angles sont occupés par les Vents, en buste et soufflant. Le pavement retrouvé à la fin des années 1990 à Thessalonique date quant à lui de la première moitié du V^e^ siècle. Il proviendrait d'une villa appartenant à un personnage cultivé et important de la cité[1270]. Les lacunes de ce décor mosaïqué ne permettent pas d'identifier avec certitude le personnage inscrit au cœur du cercle zodiacal. Les vestiges du médaillon central autorise seulement à reconnaître les rayons qui émanent sans doute de la tête d'un Christ-Hélios[1271]. Le pavement retrouvé dans les anciens thermes d'Astypalea montre d'ailleurs un Christ-Hélios à la tête rayonnante tenant un globe[1272]. Daté lui aussi du V^e^ siècle, ce pavement figure également les Mois personnifiés dans de petits cadres géométriques disposés au sein du panneau rectangulaire dans lequel la composition concentrique avec le Zodiaque est elle-même inscrite. Les Vents occupent les quatre angles de la suite des Mois. Ainsi, les pavements de Thessalonique et Astypalea ont en commun d'associer les signes du Zodiaque et les Mois

fragment d'un décor de pavement en mosaïque d'une villa, Musée romain d'Avenches, 200-250 ap. J.-C., GUNDEL n°86.

[1267] Cf. *infra*, dans ce chapitre, III. B. 2.

[1268] Sparte, Odos Triakosion, villa, mosaïque de pavement, 2^e^ quart du IV^e^ siècle (GUNDEL n°85).

[1269] Hammath-Tiberias, Israël, synagogue, mosaïque de pavement, IV^e^ siècle (GURY n°72 ; GUNDEL n°91).

[1270] Thessalonique, villa Hagios Aiolou, musée archéologique de Thessalonique, première moitié du V^e^ siècle. Voir E. MARKI, « Psiphidoto dapedo me prosopopoiesis minon sti Thessaloniki (Personnifications des Mois dans la mosaïque de pavement de Thessalonique) », art. cit. ; S. AKRIVOPOULOU, I. P. ARVANITIDOU, « Figural floor mosaics of Thessaloniki. A new discovery », art. cit.

[1271] Cf. E. MARKI, « Psiphidoto dapedo me prosopopoiesis minon sti Thessaloniki (Personnifications des Mois dans la mosaïque de pavement de Thessalonique) », art. cit.. Pour l'auteur, le commanditaire du pavement serait un riche et cultivé personnage de la cité, voire l'éparche de la cité de Thessalonique. On peut également préciser que Thessalonique fut christianisée très tôt et fut le siège de l'évêché de Macédoine. Sur ce contexte, voir J.-M. SPIESER, *Thessalonique et ses monuments du IV^e^ au VI^e^ siècle : contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne*, Athènes ; Paris, ÉFA/De Boccard, 1984 ; P. MARAVAL, *Le christianisme de Constantin à la conquête arabe*, Paris, PUF, rééd. 2015.

[1272] Astypale(i)a, anciens thermes de Tallara (Maltezana), mosaïque de pavement, V^e^ siècle ap. J. -C. Voir notamment S. PELECANIDIS, *Corpus mosaicorum christianorum vetustiorum paviementorum graecorum, I, Graecia insularis*, Thessalonique, Institutum byzantinis studiis provehendis, 1974, p. 48, pl. 5 ; R. JACOBY, « The Four Seasons in Zodiac Mosaics: the Tallaras Baths in Astypalaea, Greece », in *Israel Exploration Journal*, 51, 2001, p. 225-230.

personnifiés mais aussi les Vents grâce à une composition ordonnée au moyen de motifs géométriques imbriqués. L'ambiguïté de l'iconographie d'Hélios lui permet de glisser du culte de *Sol Invictus* à celui du Christ sans qu'il soit clairement possible de les distinguer sans inscription. En effet, ces trois mosaïques hellénistiques semblent correspondre à une phase de transition.

III. A. 2. c. Autres compositions concentriques avec le Zodiaque

Les autres pavements comportant le Zodiaque qui nous sont parvenus ont eux aussi une organisation concentrique. Si les mosaïstes n'ont pas recours à des cercles concentriques, ils ont néanmoins organisé les pavements autour d'un élément central autour duquel des motifs géométriques sont arrangés de manière symétrique par rapport au centre du pavement. Les pavements retrouvés à Trèves, Bir Chana et Hellín témoignent de ce troisième genre de composition, proche de celui vu précédemment. Ces trois pavements sont néanmoins antérieurs aux pavements que nous venons d'évoquer et sont plutôt contemporains du premier type de figuration du Zodiaque sur les pavements, à savoir le cercle zodiacal tenu par Aiôn. Ils ont été réalisés entre la fin du II^e^ siècle et le début du IV^e^ siècle.

Le pavement d'Hellín est formé d'un maillage de formes géométriques imbriquées faisant alterner des médaillons et des octogones concaves dessinés par deux cordons entrelacés[1273]. Neuf médaillons et seize octogones sont ainsi tracés en sus des demi-médaillons et médaillons ovales à contenu ornemental. Les quatre octogones disposés autour du médaillon central sont occupés par les Saisons personnifiées chacune par un couple de figures du cortège bacchique/dionysiaque[1274]. Les octogones périphériques sont quant à eux relatifs à chacun des douze mois comme l'indique l'inscription abrégée qui est apposée à l'intérieur de chaque panneau. L'iconographie de ces octogones à dimension calendaire est originale et on ne peut que regretter l'état lacunaire du pavement. D'après les octogones conservés – au moins sept dans un état correct – deux personnages occupent chaque panneau. La divinité tutélaire est figurée derrière ou à côté de la personnification du mois et/ou du signe du Zodiaque[1275]. En effet, le mois d'Avril est illustré par une jeune femme assise sur un taureau à buste humain et à tête cornue. Tenant un voile gonflé par le vent au-dessus de leur tête, ils évoquent la forme prise

[1273] Hellín, Espagne, mosaïque de pavement d'une villa, cons. Madrid, Musée Archéologique, fin du II^e^ siècle-milieu du III^e^ siècle ap. J.-C. (GURY n°167 ; GUNDEL n°212, fig. 212). Voir notamment H. STERN, « Mosaïque de Hellín », in *Monuments et Mémoire de la Fondation Piot*, 54, 1965, p. 39-59.

[1274] Quant à cette iconographie, voir notamment les remarques d'H. Stern, H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit., p. 46-47.

[1275] Les divinités tutélaires sont parfois associées aux signes zodiacaux comme c'est le cas sur l'autel de Gabies, II^e^ siècle ap. J.-C., marbre, Paris, Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (Inv. MA 666), GURY n°121, GUNDEL n°27.

par Jupiter lors de l'Enlèvement d'Europe, principale identification mythologique du signe zodiacal en question[1276]. De même, sur le panneau du mois d'Octobre, un homme nu dont la tête arbore des pinces s'empresse de verser un panier plein de raisins. Le signe zodiacal du Scorpion et le mois des vendanges sont ainsi personnifiés par une même figure[1277]. Le mois de Mai est représenté par Mercure semblant protéger un personnage vêtu seulement d'une cape et ailé, qui tient sur ses bras tendus deux petits enfants nus. L'un de ces *putti* tient vraisemblablement une massue qui permet d'identifier Hercule et Apollon dont les Gémeaux sont parfois les catastérismes. Le personnage ailé qui incarne le mois de Mai et présente le signe zodiacal se retrouve également sur le panneau du mois de Septembre où il tient la Balance. Comme l'a suggéré Henri Stern, il semble que le(s) mosaïste(s) aient voulu équilibrer l'organisation des panneaux calendaires en jouant avec les animaux porteurs et les figures ailées[1278]. L'homogénéisation du cycle zodiacal est en effet courante comme l'indique F. Gury[1279]. C'est ainsi que pour le mois d'Août, Diane monte en amazone un centaure. L'iconographie des octogones périphériques mêle ainsi différents repères calendaires. Signes du Zodiaque, mois, voire activité mensuelle, divinités tutélaires et fêtes du calendrier sont évoqués dans des couples de figures anthropomorphes et zoomorphes dans une iconographie synthétique parfois difficile à décrypter. Les médaillons circulaires étaient quant à eux occupés par « des scènes champêtres et mythologiques » dont cinq ont subsisté[1280]. Cette association originale explique en partie pourquoi les panneaux octogonaux évoquant les mois par le biais des signes du Zodiaque et des divinités tutélaires sont si riches de détails mythologiques.

Le pavement dit des Jours et du Zodiaque, retrouvé à Bir Chana et datant du III^e^ siècle, associe quant à lui les signes du Zodiaque aux bustes des dieux présidant aux sept jours de la semaine[1281]. Ces derniers, Sol, Luna, Mars, Mercure, Jupiter et Vénus encadrent le buste de Saturne qui occupe le centre de cette composition cosmico-temporelle. La composition mosaïquée prend la forme d'une étoile à six branches qui est inscrite dans une seconde étoile, inscrite elle-même dans un hexagone. L'étoile interne abrite sept hexagones servant de cadres aux bustes des dieux des jours de la semaine accompagnés de leur animal attribut figuré dans les panneaux rectangulaires situés entre les branches de l'étoile. Six hexagones sont également

[1276] Henri Stern évoque pour sa part Vénus, divinité tutélaire du mois d'Avril. Voir H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit., p. 53.
[1277] Cette personnification des signes du Zodiaque est rare. On peut penser notamment aux frises nabatéennes d'époque romaine de Khirbet et-Tannur et Khirbert ed(h)-Dharih. Voir *supra*, dans ce chapitre, II. B. 2. b.
[1278] Cf. H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit., p. 53.
[1279] F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.
[1280] H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit., p. 43. Il reste notamment la lutte de l'Amour contre Pan.
[1281] Bir Chana, Tunisie, Mosaïque des Jours et du Zodiaque, *oecus* d'une villa, cons. Musée du Bardo, Tunis, III^e^ siècle (GURY n°166, GUNDEL n°140).

inscrits dans les branches de la grande étoile qui alternent avec six médaillons circulaires, soit douze compartiments accueillant les signes du Zodiaque. De petits panneaux triangulaires avec des oiseaux achèvent de former un schéma concentrique rigoureusement symétrique et rayonnant. La composition de cette mosaïque a été soigneusement réfléchie afin d'être aussi efficace visuellement que d'un point de vue thématique. Les schémas sont courants dans l'organisation des mosaïques de pavement mais la maîtrise de celui de Bir Chana est remarquable.

Le pavement de Trèves datant de la fin du III^e^ ou du début du IV^e^ siècle après J.-C. présente des similitudes avec les deux pavements précédents[1282]. Sa composition est toute aussi savante. Le décor prend place dans une salle à abside. Le pavement est composé d'un panneau carré et d'un panneau en demi-cercle sur lequel est figuré un canthare et des rinceaux. Le panneau carré est orné d'une composition schématique imbriquant huit octogones disposés autour d'un octogone central dont les côtés sont flanqués de huit carrés alternant avec des losanges. La composition concentrique est complétée par des carrés, losanges et trapèzes disposés de manière rayonnante. Les angles du panneau principal sont occupés chacun par un polygone qui accueille chacune des Saisons. Les octogones encadrent les neuf Muses associées à un poète ou à un musicien, tous deux désignés par une inscription. Parmi eux, on peut noter qu'Uranie accompagne Aratos en train d'observer une sphère céleste, témoignage visuel du succès du poète de Soles et de l'usage de ce type d'objet. Les petits panneaux carrés abritent les bustes de poètes grecs et latins, des masques de théâtre ainsi que les mois dont les noms sont inscrits en abrégé à côté des divinités tutélaires ou fêtées au cours du mois correspondant. Les signes du Zodiaque étaient quant à eux distribués dans les trapèzes flanquant la bordure du panneau carré même s'il ne reste aujourd'hui qu'une partie du Lion. Trois trapèzes zodiacaux sont placés entre chaque Saison, tandis que les mois alternent avec les signes zodiacaux ou surmontent les figures saisonnières. La composition du pavement imprime ainsi un mouvement rotatoire à l'ensemble tout en donnant l'impression d'un rayonnement interne. Les savoirs et la création sont ainsi confrontés aux rythmes temporels. La fertilité et la continuité du savoir et de la culture sont mises en scène d'une manière subtile tout en reprenant des thèmes courants dans la mosaïque gréco-romaine.

[1282] Trèves, Allemagne, mosaïque de pavement, dite de Monnus, lacunaire, Rheinisches Landesmuseum de Trèves (http://www.theatrum.de/1810.html), fin III^e^-début IV^e^ siècle (GUNDEL n°211 et 296).

III. B. Entre rejet(s) et continuation(s) : IV^e^-VI^e^ siècles

III. B. 1. Ambivalences cosmiques

III. B. 1. a. Pérennité du thème iconographique de l'apothéose : contours d'un passage entre « paganisme » et christianisme

À partir du II^e^ siècle et surtout au III^e^ siècle, les scènes inscrites au cœur de l'orbe zodiacal se multiplient et deviennent de plus en plus complexes du fait d'un contexte idéologique et religieux particulier qui hésite entre polythéisme et monothéisme et au sein duquel les divinités solaires et/ou à dimension cosmologique ont un rôle déterminant[1283]. Le disque de Brindisi, dont la datation fit l'objet de polémiques, témoigne de ce moment synthétique caractérisé par une certaine ambivalence de l'iconographie[1284]. Le cercle zodiacal – désordonné ou réordonné – circonscrit une scène centrale similaire à une apothéose[1285]. Un quadrige occupe l'essentiel de l'*imago* circulaire et est le chœur d'un résumé cosmique réunissant et cumulant plusieurs divinités ainsi que plusieurs symboles. Un couple divin présenté frontalement et au centre de la composition, est installé dans ce char conduit par Éros/Amour et guidé par Hermès, reconnaissable à son caducée et aux ailettes de son couvre-chef. F. Gury a repoussé la datation de ce disque, vraisemblablement découvert dans un contexte funéraire, au début du III^e^ siècle après J.-C. en se basant notamment sur le syncrétisme de son iconographie[1286].

L'un des principaux points de jonction entre les différentes religions et cultures de la fin de l'Antiquité est le Soleil. Les attributs héliaques et cosmiques sont cristallisés autour du *numen* des principales divinités des premiers siècles[1287]. Comme Mircea Eliade (1907-1986) l'a proposé avant les réflexions de T. F. Mathews, « la reprise par le Christ et par l'Église des grandes images que sont le soleil, la lune, le bois, l'eau, la mer, etc., signifient une évangélisation des, puissances affectives désignées par-là »[1288]. Dans le mausolée des Julii de la nécropole vaticane, la voûte fut décorée d'une mosaïque visant à ouvrir le plafond de la tombe

---

[1283] Sur les divinités inscrites dans l'orbe zodiacal, voir notamment L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago, op. cit.*

[1284] Disque de Brindisi, élément circulaire en terre cuite, conservé au Musée archéologique de Brindisi (GURY, n°90 ; GUNDEL, n° 95).

[1285] Les signes ne sont pas disposés dans l'ordre mais semblent en revanche avoir été disposés dans une logique de correspondance.

[1286] F. GURY, « La datation du disque de Brindisi », art. cit.

[1287] Pour discuter les formes et enjeux de l'iconographie du Christ, voir T. F. MATHEWS, *The Clash of Gods, A reinterpretation of early Christian art*, Princeton University Press, Princeton, 1993, rééd. 2003.

[1288] M. ELIADE, *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, rééd. 1979, p. 211.

vers les cieux[1289]. Les rinceaux qui se détachent sur le fond doré dessinent l'orbe à travers lequel un Christ aux traits d'Hélios ou *Sol Invictus* est en train de passer sur son quadrige[1290]. Les yeux levés, le Christ tient un globe dans sa main gauche et sa tête est auréolée d'un nimbe rayonnant, tandis que le drapé de son manteau s'envole au-dessus de ses épaules. Les rinceaux forment huit arcs de cercle qui dessinent un octogone. On peut souligner que cette forme géométrique est récurrente sur les mosaïques de pavements cosmologiques observées plus haut. De plus, cet octogone ouvre une sorte d' « oculus zénithal » fictif dans la voûte du mausolée d'après S. Piazza[1291]. L'iconographie dans son ensemble reste ambivalente et a d'ailleurs fait l'objet de discussions. La datation de ce décor est elle-même incertaine et a été située entre le milieu du III^e^ siècle et le début du IV^e^ siècle. Les rayons soigneusement disposés autour de celui qui dirige ce quadrige solaire forment néanmoins une croix qui vient s'ajouter au contexte chrétien de la tombe[1292]. L'hétérogénéité religieuse de la nécropole vaticane a sans doute facilité l'ambivalence et la réappropriation de ce thème iconographique. Le contexte eschatologique ainsi que le succès du thème de l'apothéose pendant les premiers siècles se conjuguent dans ce décor funéraire efficace. Si les signes du Zodiaque ne sont pas figurés, ils sont présents de manière implicite dans l'orbe mosaïqué de la voûte ainsi que dans la tradition iconographique de l'apothéose et du quadrige solaire[1293].

Deux reliefs en ivoire réalisés au V^e^ et au VI^e^ siècle témoignent de la pérennité du thème de l'apothéose et de son ambivalence. Le relief dit de Symmaque conservé au British Museum et datant du V^e^ siècle montre l'apothéose d'un personnage à la manière d'un empereur romain[1294]. Comme l'indique le monogramme gravé au sommet du panneau, le relief a été

[1289] À propos de ce décor, voir notamment O. PERLER, *Die mosaiken der Julier Gruft im Vatikan*, Fribourg, Universitätsverlag, 1953 ; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône : II^e^-IV^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1996, en part. « Christ-Orphée, Christ-Hélios » ; J. MIZIOLEK, « Apoteosis, ascensio o resurrectio : osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro », in *Arte cristiana*, 85, 1997, p. 83-98 ; R. M. MENNA, « Il mosaico con Cristo-Helios nel sepolcro dei Giulii nella necropoli vaticani », in M. ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468*, Milan ; Turnhout, Jaca Book / Brepols, 2006 (coll. La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus ; vol. 1), p. 126-130.

[1290] Sur le rapport entre le culte du Soleil et le christianisme naissant, voir notamment M. WALLRAFF, *Christus Verus Sol, Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Münster, Aschendorff, 2001 (coll. Jarbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 32).

[1291] S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, *op. cit.*, p. 173.

[1292] Sur la dimension cosmique de la croix et ses rapports avec le soleil, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, Münster, Aschendorff, 2001 (Jahrbuch für Antike und Christentum, 31).

[1293] Un décor postérieur (V^e^ siècle), celui de l'une des absidioles de la chapelle Saint-Aquilin de la basilique Saint-Laurent-Majeur de Milan, montrait le Christ-Hélios s'élevant sur un quadrige sur un fond doré. Cette mosaïque lacunaire laisse encore voir une partie du quadrige tandis que la sinopie corrobore cette iconographie.

[1294] Panneau de diptyque en ivoire, Londres, British Museum (Inv. 1857 1013.1), V^e^ siècle (GUNDEL 191, GURY 216). Le sujet du second feuillet n'est pas connu. L'identification du défunt est problématique tout autant que sa datation. Il pourrait s'agir de Quintus Aurelius Symmachus ou de son fils Quintus Aurelius Memmius Symmachus,

commandé par la famille des Symmaque, dont l'un des membres, Quintus Aurelius Symmachus (342-402) avait défendu les anciens cultes contre la montée du christianisme. Un quadrige ainsi que des aigles mais aussi un segment du cercle zodiacal sont figurés sur ce relief et renvoie à la tradition antique dans une composition au mouvement ascendant. Six signes zodiacaux – de la Balance aux Poissons – sont clairement sculptés sur le bandeau en arc de cercle qui occupe l'angle supérieur droit de l'objet[1295]. Le défunt vêtu d'une toge, est porté par deux personnages ailés et dont la tête est pourvue d'ailettes à la manière d'Hermès, le dieu psychopompe. Ces deux personnages ont pour seule différence d'être l'un barbu et l'autre juvénile, de sorte que l'on pourrait les interpréter comme Aiôn et Chronos ou bien comme des personnifications des Âges de la vie[1296]. Au-delà de l'orbe zodiacal et au sommet droit du panneau, Hélios, en buste, nimbé et rayonnant attend le défunt en plein apothéose. Celui-ci est également accueilli par cinq personnages masculins en buste, vêtus d'une toge, séparés du reste de la composition par une nuée finement gravée. Le cercle ou arc de cercle zodiacal marque une limite suprême. Il évoque le principe de l'*imago clipeata* des sarcophages antiques tout en signifiant le *clipeus caelestis* dominé par Hélios[1297].

Sur le diptyque Barberini, le *clipeus caelestis* est porté par deux anges et entoure le buste du Christ bénissant[1298]. Le fond du *clipeus* est d'ailleurs orné du motif rayonnant et du motif en croissant des deux luminaires auxquels s'ajoute un motif étoilé. Réalisé au VI^e^ siècle, cet ivoire montre l'empereur triomphant sur le registre central. Juché sur son cheval dans une scène pleine de mouvement, l'empereur qui pourrait être Justinien (525-565) tient fermement une lance qui met en exergue le mouvement ascendant de la composition. L'empereur est flanqué d'une Victoire ailée dressée sur un globe. Le thème de l'*Adventus* est ici mis en avant mais la position du cheval, presque cabré, ainsi que l'organisation ascendante de l'ensemble des panneaux invite à entrevoir un rappel du thème iconographique de l'apothéose impériale. L'empereur est mis en relation avec le Christ qui le surplombe et les Victoires ailées tissent un dialogue signifiant entre les deux personnages, l'empereur terrestre et le seigneur des cieux.

---

beau-père de Boèce. Voir notamment B. KIILERICH, « Symmachus, Boethius and the Consecratio ivory diptych », in *Antiquité Tardive*, 20, 2012, p. 205-215.

[1295] Un segment du cercle zodiacal est figuré de manière semblable sur le vase (ou gourde) de Salò, terre cuite sigillée, Gavardo, Musée archéologique, fin du I^er^ siècle ap. J.-C. – début II^e^ siècle ap. J.-C. (GUNDEL n°192, GURY n°218).

[1296] Sur l'ambiguïté iconographique et philosophique entre Aiôn et Chronos, voir notamment F. GURY, « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », art. cit. ; M.-H. QUET, « La mosaïque dite d'Aiôn et les *Chronoi* d'Antioche : Une invite à réfléchir aux notions de Temps et d'Éternité dans la *pars graeca* de l'Empire, des Sévères à Constantin », art. cit.

[1297] Cf. G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, op. cit*. Sur le clipeus ornant les sarcophages aux Saisons, voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 2. b.

[1298] Diptyque Barberini, ivoire, prov. Constantinople (?), Louvre (OA 9063), 1^ère^ moitié du VI^e^ siècle.

III. B. 1. b. Perception cosmique et décor chrétien : l'*ekphrasis* de Jean de Gaza

Fortement lié au *clipeus* et aux divinités souveraines d'un point de vue cosmologique, le Zodiaque décuple la suprématie du personnage encadré. Il fonctionne sur le même principe que le *clipeus* et le nimbe en isolant un personnage particulier. Si les signes du Zodiaque disparaissent au cours de l'Antiquité Tardive, ils semblent en quelque sorte perdurer de manière implicite dans la tradition formelle du *clipeus caelestis*. Sur le versant oriental de la Méditerranée, les formes architecturales ainsi que les thèmes iconographiques ont gardé un attrait certain pour ce qui relève de la cosmologie aussi bien dans des églises que dans des synagogues d'époque tardo-antique. Dômes et pavements, qui furent notamment observés par K. Lehmann, témoignent de conceptions spatiales et temporelles complexes[1299]. L'*ekphrasis* ou *Description d'un tableau cosmique* de Jean de Gaza témoigne de la perception cosmique chrétienne[1300]. Au début du VI^e^ siècle, ce poète décrit dans un poème les bains d'hiver de Gaza de manière idéalisée et sans qu'il soit possible d'être certain du site réellement décrit[1301]. Récemment édité, traduit et commenté, cet auteur est présenté par D. Lauritzen comme un poète de l'école de rhétorique de Gaza qui se développa entre le V^e^ et le VI^e^ siècle[1302]. Vraisemblablement cité ou repris par Paul le Silentiaire (début du VI^e^ siècle - 580) pour sa description de Sainte-Sophie de Constantinople, cet indice situe l'activité de Jean de Gaza avant

[1299] K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit. Pour ces questions et pour des comparaisons entre décors païens, chrétiens et juifs, voir notamment L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », in *ARAM*, 24, *Neo-Aramaic dialects and astrology in the Ancient Near East*, 2012, p. 501-539.

[1300] Pour l'édition du texte, cf. P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius : Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1912 ; plus récemment et pour une traduction française commentée, voir JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2015. Quant à l'étude de l'iconographie cosmique de ce décor, voir G. M. A. HANFMANN, « The Seasons in John of Gaza's Tabula Mundi », in *Latomus*, 3, 1939, p. 111-118 ; C. CUPANE, « Il "kosmikos pinax" di Giovanni di Gaza : una Proposta di riconstruzione », in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXVIII, 1979, p. 195-207 ; L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », in R. FAVREAU, M.-H. DEBIÈS (dir.), *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 211‑220.

[1301] D. Lauritzen rappelle que les bains de Qusayr'Amra (Jordanie) datant du VIII^e^ siècle conservent les vestiges de décors peints. La coupole du caldarium est remarquable puisque que des figures du Zodiaque subsistent encore et témoignent d'une composition circulaire. Il s'agit du plus ancien Zodiaque conservé dans un contexte islamique. Voir F. SAXL, "The Zodiac of Qusayr `Amra", in K. A. C. CRESWELL (dir.), *Early Muslim Architecture*, vol. II, Oxford, The Clarendon Press, 1932, rééd. 1969, p. 424-431 ; O. GRABAR, « Survivances classiques dans l'art de l'Islam », in *Annales archéologiques arabes syriennes*, 21, 1971, p. 371-380 ; *Id*., « La place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Âge », dans *CA*, 36, 1988, p. 75-83 ; A. CAIOZZO, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge…, op. cit*., p. 56 s. ; C. VIBERT-GUIGUE, G. BISHEH, *Les peintures de Qusayr `Amra, Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne*, Beyrouth, IFPO/Department of Antiquity of Jordan, 2007 ; N. ALI, « Pour une étude globale de l'iconographie des omeyyades de Syrie et d'Espagne (VIII^e^-XI^e^ siècle) : le cas des calendriers et des thèmes agricoles », in *Anales de Historia del Arte*, 22, 2012 (p.9-26) [En ligne]. http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41559/39634

[1302] JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), *op. cit*., p. VII.

563, date de la consécration de l'édifice[1303]. Sans revenir sur les problèmes d'identification du lieu et de sa datation, c'est l'iconographie du décor décrit ainsi que son organisation visuelle qui nous intéresse[1304]. Ce décor devait être celui d'une coupole peinte dont Carolina Cupane a proposé une reconstitution[1305]. Véritable synthèse cosmique, la composition fonctionne sur le mode de l'analogie dont la croix centrale est le pivot. Cosmos hellénistique et théologie chrétienne se croisent entre les bras de cette dernière[1306]. La croix qui trône au centre de la voûte décrite est cernée de trois cercles concentriques bleus et flanquée de nombreuses personnifications cosmologiques qui sont courantes dans les décors de pavements de la fin de l'Antiquité[1307]. Les Saisons, les Vents, le Ciel, Aiôn, le Soleil, la Lune, le Phénix, etc., soit plus d'une cinquantaine de figures gravitent autour de la croix divisant de manière quadripartite ces personnifications spatiales et temporelles. Les quatre principales parties du Jour, de l'année, du monde ainsi que les quatre éléments sont également évoqués[1308]. Quelques vers sont consacrés au Zodiaque[1309] :

> *Et parcourant sa course astrale aux douze parts, en (643) menant son char sur le sentier qui va de l'une à l'autre, le (644) Souverain du feu dévide l'année en modifiant la nature de (645) l'air. Et on appelle « tournant » le changement de saison, (646) alors qu'il s'avance sur le zodiaque oblique de maison en (647) maison, accomplissant encore un autre circuit sur les (648) quatre chemins.*

D. Lauritzen commente ce passage en indiquant qu'il « ne décrit ni une personnification ni même, semble-t-il, un élément effectivement représenté » car « Jean ne précise pas si les signes du zodiaque étaient figurés sur le cercle du temps tenu par Aiôn »[1310]. Selon elle, il « a une portée générale et sert d'introduction à la description des quatre Saisons ».[1311] Cependant, il est intéressant de relever que le Zodiaque est mis en relation avec un char, celui du

---

[1303] Cf. *ibid*., p. XIV. À ce sujet, voir D. LAURITZEN, « Paul le Silentiaire lecteur de Jean de Gaza », in *Id*., M. TARDIEU (éd.), *Le voyage des légendes, Hommage à Pierre Chauvin*, Paris, CNRS, 2013, p. 309-325.

[1304] Pour ces questions, voir notamment L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », art. cit. ; JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), *op. cit*.

[1305] C. CUPANE, « Il " kosmikos pinax " di Giovanni di Gaza : una Proposta di riconstruzione », art. cit., p. 207.

[1306] Sur les rapports entre les savoirs classiques et leur christianisation, voir H. INGLEBERT, Interpretatio christiana, *Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne (30-630 ap. J.-C.)*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 2001 (coll. des Études augustiniennes, 166).

[1307] Les rapports entre les décors de pavement et ceux des voûtes dans une perspective cosmique ont été étudiés par K. Lehmann qui a justement évoqué à plusieurs reprises le cas de l'*ekphrasis* de Jean de Gaza. Voir K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit., en part. p. 23.

[1308] Cf. L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », art. cit., p. 214.

[1309] JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, *op. cit*., v. 642-648.

[1310] JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), *op. cit*., p. 199.

[1311] *Loc. cit.*

« Souverain du feu », Hélios, que le cercle zodiacal entoure sur plusieurs pavements tardo-antiques. Le cercle zodiacal est ainsi présenté comme la course du Soleil dont il est d'ailleurs le chemin d'un point de vue astronomique, idée suggérée à plusieurs reprises dans le passage cité précédemment. L'idée de mouvement rotatoire est également mise en exergue dans ce passage. Le Zodiaque est non seulement mis en relation avec le Soleil et sa course mais aussi avec les Saisons qui sont décrites juste après. Quant à Aiôn, les quarante-trois vers qui lui sont consacrés témoignent par eux-mêmes de son rôle crucial. Le phénix fait aussi partie de ce groupe désigné comme le deuxième groupe du Soleil[1312]. L'idée de cycle est associée à celle de mouvement dans ce groupe de figures qui gravitent autour du Soleil. En sus des références au mouvement dans le passage consacré au Zodiaque, celui concernant les Saisons indique « Car c'est un fait, la marche du ciel entraîne le monde dans un mouvement perpétuel en faisant tourner serrée l'hélice du cycle qui distribue le sort ; entourant de ses soins le joug immuable de l'harmonie, il porte à l'intérieur de lui tout ce qui échoit en enroulant dans ses spirales la nature toute entière ».[1313] Les références au cercle et aux formes courbes, qui s'enroulent sont d'ailleurs nombreuses tout au long de la description[1314].

Jean de Gaza manie avec habileté à la fois des connaissances scientifiques générales et les descriptions poétiques. Il cite et s'inspire des écrits d'un certain nombre d'auteurs dont les *Phénomènes* d'Aratos[1315]. Les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis constituent le fond principal du texte de Jean, à tel point que ce dernier a parfois été vu seulement dans l'ombre de son maître, auteur égyptien du V^e^ siècle[1316]. Ce texte est riche de détails mythologiques et géographiques accumulés par un auteur vraisemblablement chrétien mais empreint d'« hellénisme » et d'une culture « païenne » qui transparaissent notamment dans les nombreuses références astrologiques[1317]. Dans le chant XXXVIII de ce long poème, le Zodiaque

[1312] Dans le deuxième groupe du Soleil, on trouve l'Étoile du matin, l'oiseau-Phénix, les deux Abondances, Point du jour, Orientale, Nuit, le Zodiaque, les Saisons, Printemps, Automne, Été, Hiver. Voir *ibid.*, p. 3.
[1313] *Ibid*., p. 44, v. 655-660. L' « Automnale » est décrite « avec sa balance » de sorte que soit elle tenait cet attribut caractéristique du signe zodiacal lors duquel a lieu l'équinoxe d'automne soit le signe zodiacal marquant le début de cette saison est évoqué car figuré à proximité. Voir *ibid*., p. 45, v. 673.
[1314] À titre d'exemple, le lexique montre la récurrence des termes appartenant au champ lexical du terme « ἕλιξ » (spirale, hélice, vrille) ou bien encore les termes proches de « τροικός » relatif au changement, à ce qui tourne (tropique).
[1315] *Ibid*., p. XLIV s., « Les influences de la Description ».
[1316] NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*, F. VIAN *et alii* (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1976-2006.
[1317] Sur l'ambiguïté de la personnalité et du milieu de Nonnos de Panopolis, voir P. CHUVIN, « Nonnos de Panopolis entre paganisme et christianisme », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°45, 1986, p. 387-396. À propos de l'œuvre de Nonnos de Panopolis, voir *Id., Mythologie et géographie dionysiaques : recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1991.

est évoqué à plusieurs reprises et chacun des signes est nommé. Jean de Gaza cite partiellement Nonnos en reprenant le passage suivant, correspondant aux paroles d'Hélios :

> *Il est en tout douze maisons de l'air enflammé, reliées ensemble par le cercle élégant du zodiaque ; séparées, mais rangées l'une à côté de l'autre, elles forment la voie oblique et contournée dans laquelle seule se meuvent les planètes fixes. […] je dirige ma marche éternelle et circulaire autour de la ligne du zodiaque, et je crée les mesures du temps, puisque, de maison en maison, j'achève un seul cercle et forme le cours régulier de l'année.*[1318]

L'héritage des écrits nonniens chez Jean de Gaza ainsi que l'omniprésence de détails sur les formes circulaires nous invite à penser que le cercle zodiacal devait être présent d'une manière ou d'une autre dans le « tableau » décrit.

Or, C. Cupane – suivie par L. Renaut et D. Lauritzen – ne cherche pas à restituer le Zodiaque de quelque manière que ce soit[1319]. Pourtant, le début du poème indique que la croix est « inscrite dans l'orbe de cercles bleus, comme une imitation de la voûte céleste »[1320]. Si les signes du Zodiaque n'étaient pas figurés, une composition de cercles concentriques, dont l'un serait compartimenté, n'est pas incohérente avec les trois cercles du *clipeus* central et l'ensemble de cette synthèse cosmique. Les détails du poème que nous avons relevés ici et là laissent en fait planer le doute. Soit l'auteur s'est focalisé sur les personnifications synthétiques et n'a pas pris la peine d'évoquer chacun des signes, soit ces derniers ont été éludés du fait de leur connotation païenne problématique. En tout état de cause, le Zodiaque est bien mentionné comme « λοξὸν ζῳδιακὸν[1321] », « zodiaque oblique ». Cette expression alimente l'idée d'un cercle transversal ou intermédiaire à moins que le cercle ne soit porté par Aiôn sous la forme d'un bandeau ellipsoïdal comme c'est le cas dans l'imagerie tardo-antique. Aiôn est en effet présenté par Jean comme « le berger qui, faisant tourner l'année aux douze mois (« λυκάβαντα δυωδεκάμηνον »), dégorge un temps dans un autre en un glissement silencieux ». Jean précise à propos d'Aiôn : « Mais comme elle est bien ornée, sa belle image (« εἰκόνα ») à l'ombre longue, rehaussées des nombreux symboles (« σύμβολα ») qu'elle porte ! »[1322]. La description poétique laisse imaginer que les signes zodiacaux étaient figurés sur un cercle porté par Aiôn même si la question reste en suspens[1323].

[1318] NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*, Tome XIV, Chant XXXVIII-XL, B. SIMON (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1999, 38, v. 222-253.
[1319] C. CUPANE, « Il " kosmikos pinax " di Giovanni di Gaza : una Proposta di riconstruzione », art. cit., p. 207.
[1320] JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), *op. cit.*, p. 9, v. 8-9.
[1321] *Ibid.*, p. 44, v. 646.
[1322] *Ibid.*, p. 15, v. 167-170.
[1323] Il reste que le décor en question est sans doute antérieur à la rédaction de cette ekphrasis. Il pourrait s'agir d'un décor avec une iconographie classique, christianisé et réinterprété.

De manière générale l'Orient byzantin semble avoir été davantage sensible aux thématiques cosmiques comme en témoignent de nombreux décors[1324]. L'*ekphrasis* de Jean de Gaza témoigne d'une réappropriation chrétienne des thèmes classiques mais aussi d'une perception particulière de l'espace architectural. Les lignes de la croix sont conjuguées aux cercles concentriques qui l'entourent. Le décor en question a souvent été comparé « à l'iconographie tardo-antique d'inspiration astronomique et astrologique » comme le souligne L. Renaut[1325]. Le *clipeus* sommital qui circonscrivait la croix cosmique de cet ensemble n'est pas sans rappeler l'orbe zodiacal récurrent dans l'art antique, tant dans des décors peints que mosaïqués comme nous l'avons vu dans les pages précédentes. L'inscription de ces thèmes cosmiques dans l'espace architectural nous semble être un point d'analyse crucial. Lili Habas s'est d'ailleurs intéressée aux compositions relatives au temps et à l'espace en confrontant décors païens, synagogaux et ecclésiaux tardo-antiques[1326]. Elle souligne à juste titre que la construction ecclésiale est pensée comme le reflet du cosmos chez plusieurs auteurs chrétiens de la fin de l'Antiquité, idée qui sera reprise et développée de différentes manières tout au long du Moyen Âge et que nous pourrons aborder dans les chapitres suivants[1327].

La *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès (Constantin d'Antioche dit)[1328], auteur du début du VI^e^ siècle, témoigne également des conceptions cosmologiques de l'époque tardo-antique dans un contexte religieux un peu différent et sous une forme distincte[1329]. Le système cosmologique qu'il décrit reflète le milieu intellectuel alexandrin et plus précisément un milieu nestorien. Marchand, cosmographe, voyageur grec venu de Syrie, Cosmas Indicopleustès conjugue cosmographie et géographie antiques aux conceptions théologiques propres aux doctrines nestoriennes. L'univers bipartite dont il fonde les détails à la fois dans

---

[1324] Voir L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », art. cit. ; S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.* ; S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, *op. cit.*, en part. III.5 La croix et le ciel étoilé ; III. 6 La sphère céleste.

[1325] L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », art. cit., p. 217.

[1326] L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », art. cit. Voir aussi sa thèse (en hébreu) *Id.*, *The Byzantine Churches of Provincia Arabia : architectural Structure and their relationship with the compositional Scheme and Iconographic Program of Mosaic Pavements*, PhD Dissertation, 2 Vol., Jérusalem, The Hebrew University, 2005.

[1327] Cf. L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », art. cit., p. 513.

[1328] Pour l'édition du texte, voir COSMAS INDICOPLEUSTÈS, *Topographie chrétienne*, W. WOLSKA-CONUS (éd.), Paris, Cerf, 3 vol., 1968-1973 (coll. Sources chrétiennes, 141). Pour le commentaire, voir W. WOLSKA-CONUS, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès : théologie et science au VI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1962 ; *Id.*, « La "Topographie Chrétienne" de Cosmas Indicopleustès : hypothèses sur quelques thèmes de son illustration », in *Revue des études byzantines*, 48, 1990, p. 155-191.

[1329] D. Lauritzen souligne en effet que l'*Ekphrasis* de Jean de Gaza a parfois été comparée avec la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustès alors que les deux œuvres sont très différentes dans leur conception et leur but. Voir JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, D. LAURITZEN (éd., trad.), *op. cit.*, p. XXV.

une exégèse biblique et dans des connaissances cosmographiques apparaît comme une maison oblongue – ou tabernacle –, plane et voûtée, opposée à l'idée de sphéricité de la terre[1330]. Les illustrations qui accompagnent les copies du texte qui nous sont parvenues témoignent de l'usage de schémas cosmographiques pour décrire l'organisation de l'univers tant d'un point de vue spatial que théologique et eschatologique. Le Zodiaque est mentionné à plusieurs reprises par l'auteur qui le situe dans la neuvième sphère[1331]. S'il ne rejette pas totalement le cercle zodiacal, il en donne une autre version[1332]. Ce texte reflète les tensions théologiques et culturelles entre Orient et Occident au VI^e^ siècle en particulier d'un point de vue cosmologique.

III. B. 2. Le Judaïsme et le Zodiaque : des relations privilégiées (IV^e^-VI^e^ siècle)

III. B. 2. a. Le Zodiaque dans les synagogues de l'ancienne Palestine entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle

Si un pan de la figuration du Zodiaque a été étudiée de manière approfondie, il s'agit bien de la question des décors de pavement synagogaux réalisés dans une région et une chronologie charnières[1333]. Les décors que nous allons observer ont été réalisés entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle et ont été conservés dans des synagogues de l'ancienne Palestine[1334]. Il s'agit de plusieurs pavements organisés de manière très similaire et ayant pour point commun essentiel de figurer les signes du Zodiaque. Ces derniers sont placés dans des cercles concentriques compartimentés et dessinent ainsi les contours d'un médaillon central à la manière des pavements de Münster, Astypalea, Thessalonique ou bien encore Sparte provenant de lieux non cultuels et privés pour la plupart[1335]. À l'instar du pavement de Münster, le médaillon central

---

[1330] Sur l'opposition de Cosmas Indicopleustès à la sphéricité de la terre, voir notamment H. INGLEBERT, Interpretatio christiana, *Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne (30-630 ap. J.-C.), op. cit.*, en part. chap. 1 : La christianisation de la cosmographie et de la géographie.

[1331] Voir notamment Livre IV, 15.

[1332] L'auteur associe notamment les signes du Zodiaque à des légumes, voir S. WEINGARTEN, « A vegetable zodiac from late antique Alexandria », in S. R. FRIEDLAND (éd.), *Vegetables : Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery*, Totnes, Prospect, 2008, p. 225-237.

[1333] Voir *supra*, chap. 1, II. B. 3. a. Pour une synthèse récente de la question, voir J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit. ; R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements. Themes, issues, and trends, op. cit.*, chap. 3 : *The Zodiac Panel and Its Significance.* Pour une approche récente des synagogues de cette région, voir S. H. WERLIN, *Ancient Synagogues of Southern Palestine, 300-800 C.E.: Living on the Edge*, Leiden ; Boston, Brill, 2015.

[1334] Voir la carte de répartition des sites conservés dans J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., Fig. 1.

[1335] Münster, Allemagne, mosaïque de pavement de la salle 6 de la villa de Münster-Sarmsheim, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 270 ap. J.-C. ; Astypale(i)a, anciens thermes de Tallara (Maltezana), mosaïque de pavement, V^e^ siècle ap. J.-C. ; Thessalonique, villa Hagios Aiolou, mosaïque de pavement, musée archéologique de Thessalonique, première moitié du V^e^ siècle ; Sparte, Odos Triakosion, villa, mosaïque de pavement, 2^e^ quart du IV^e^ siècle. Cf. *supra*.

de ces pavements synagogaux abrite Hélios menant son quadrige[1336]. D'autre part, les pavements de cette région semblent s'être développés sous l'impulsion d'ateliers venus d'Antioche dont l'influence se ressent dans le traitement ainsi que dans le fonds culturel hellène[1337].

Trois pavements avec un cycle zodiacal ont été conservés de manière relativement correcte dans les synagogues d'Hammath Tiberias[1338], Sepphoris[1339] et Beth'Alpha[1340]. Ces décors s'échelonnent entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle, de sorte qu'ils laissent apparaître une évolution dans le traitement d'une iconographie similaire. Quatre autres pavements très lacunaires sont concernés par l'iconographie du Zodiaque. Il s'agit des pavements des synagogues de Na'aran[1341], 'Isfyia[1342], Khirbet Susiya[1343] et d'Esfia (Yaphia), ce dernier présentant une composition différente[1344]. On peut en outre signaler que le pavement de la synagogue d''En Gedi[1345] a conservé des inscriptions mentionnant les signes du Zodiaque associés à chacun des mois du calendrier juif, tandis que les fragments de l'arc qui surmontait l'entrée principale de la synagogue de Meroth gardent la mémoire d'un cycle zodiacal touché par l'iconoclasme[1346]. Ces différentes occurrences zodiacales témoignent du succès de ce thème iconographique dans

[1336] Sur les rapports entre les pavements gréco-romains tardifs et les pavements synagogaux, voir notamment M. AVI-YONAH, « La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique », art. cit.

[1337] Sur les influences culturelles artistiques sur les mosaïques synagogales au Zodiaque, voir notamment G. GUIDI, « La rappresentazione dello Zodiaco sui mosaici pavimentali del Vicino oriente », in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico* [1980, Ravenne], Ravenne, Edizioni del Girasole, 1983, p. 253-262.

[1338] Hammath Tiberias, synagogue, mosaïque de pavement, IV^e^ siècle. Mosaïque tripartite avec un carré central. Cercle du Zodiaque inscrit dans ce carré dont les angles accueillent les Saisons. Au centre, figure d'Hélios sur son char. GURY n°72, GUNDEL n°91.

[1339] Sepphoris (Tzippori), synagogue, mosaïque de pavement, V^e^ siècle. Mosaïque composée de sept registres. Le Zodiaque est figuré dans le cinquième registre qui accueille des cercles concentriques inscrits dans un carré. Mosaïque découverte en 1993. Cf. Z. WEISS, E. NETZER, *Promise and redemption. A synagogue mosaic of Sepphoris*, catalogue d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, 1996.

[1340] Beth'Alpha, synagogue, mosaïque de pavement, VI^e^ siècle. Mosaïque tripartite. GURY n° 73 ; GUNDEL n°87.

[1341] Na'aran ('Ain al Duk), synagogue, mosaïque de pavement, composition similaire à celle d'Hammath Tiberias, VI^e^ siècle. GURY n° 74 ; GUNDEL n°88.

[1342] 'Isfiya (Isfiyyeh, Husifa), synagogue, mosaïque de pavement, lacunaire, composition similaire à celle d'Hammath Tiberias, fin du du V^e^ siècle. GURY n°75 ; GUNDEL n°89.

[1343] Khirbet Susiya, synagogue, vestiges de la mosaïque de pavement originelle qui fut remplacée par des motifs géométrique, VI^e^ siècle. Il reste un des angles de la composition sur lequel on peut identifier les ailes d'une des Saisons. La composition devait être similaire à celle du pavement d'Hammath Tiberias. GUNDEL n°90. Cf. E. L. SUKENIK, « The ancien synagogue at Yafa, near Nazareth », in *Bulletin of the Louis M. Rabinowitz Fund for the Exploration of Ancient Synagogues*, 2, 1951, p. 5-24 ; E. R. GOODENOUGH, *Jewish symbols in the Greco-Romain Period*, vol. I, New York, Pantheon Books, 1953, p. 217-218 ; *Ibid.*, vol. VIII, 1964, p. 168 ; R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…*, *op. cit.*, p. 35-36, fig. III-2.

[1344] Esfia (Yaphia), synagogue, mosaïque de pavement, fin du IV^e^ siècle. Les lacunes du pavement ainsi que les différences de composition laissent planer un doute sur la présence du Zodiaque. GURY n°76 ; GUNDEL n°92.

[1345] 'En Gedi (Ein Gedi), synagogue, pavement, second pavement de l'aile ouest, inscriptions. Cf. D. BARAG *et alii*, « The synagogue at Ein Gedi », in E. D. LEVINE (éd.), *Ancient Synagogues Revealed*, Jérusalem, Israel Exploration Societies, 1981, p. 116-119 ; R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…, op. cit.,* p. 35.

[1346] Cf. Z. ILAN, E. DAMATI, *Meroth; The Ancient Jewish Village*, Tel Aviv, Society for the Protection of Nature, 1987, p. 47 ; R. HACHLILI, *Ancient Synagogues - Archaeology and Art…*, *op. cit*., p. 352, fig. V-45.

un contexte juif malgré les problèmes découlant de la figuration et le problème épineux de l'iconoclasme. L'intérêt de ces mosaïques est multiple. Elles cristallisent en effet des échanges et tensions entre traditions classique, chrétienne et judaïque[1347]. Ces mosaïques montrent comment le Zodiaque a pu être adapté au sein d'une religion monothéiste et dans une perspective eschatologique[1348] et a perduré dans la décoration monumentale juive jusqu'au VI^e^ siècle au moins, bien après que le thème iconographique ait été rejeté de la décoration ecclésiale[1349]. De plus, leur situation privilégiée au cœur de l'espace synagogal est un point d'analyse et de comparaison pertinent pour notre propos.

III. B. 2. b. Les pavements d'Hammath Tiberias, Sepphoris et Beth'Alpha

Sur les pavements mentionnés, le cycle du Zodiaque a été inséré dans une composition ordonnée et codifiée qui répète un schéma similaire, le plus souvent tripartite et répété entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle. Ces décors mosaïqués prennent place sur le sol du vaisseau central de l'édifice. Nous focaliserons notre approche sur les trois pavements les mieux conservés et les plus à même d'illustrer les relations entre traditions gréco-romaine et juive, à savoir ceux d'Hammath Tiberias, Sepphoris et Beth'Alpha. Dans ces trois synagogues, les signes du Zodiaque ont été disposés dans les compartiments rayonnants de deux cercles concentriques inscrits dans un panneau carré[1350]. Les angles de ce dernier sont occupés par les Saisons en buste, tandis que le cœur du pavement ou *clipeus* est réservé au quadrige d'Hélios. Les bordures ornementales qui donnent forme aux cadres de formes géométriques sont rendues par des torsades continues qui se nouent aux points d'intersection, motifs que l'on retrouve souvent dans les mosaïques tardo-antiques et plus tard[1351]. Ce panneau de mosaïque carré est le registre principal des pavements considérés. Les mosaïques d'Hammath Tiberias et Beth'Alpha sont

---

[1347] B. NARKISS, « Pagan, Christian and Jewish elements in the art of the ancient synagogue », art. cit. ; H. L. KESSLER, « The Sepphoris Mosaic and Christian Art », in L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, *op. cit.*, p. 64-72 ; B. KÜHNEL, « The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », art. cit.

[1348] À propos de l'astrologie en contexte judaïque, voir notamment L. J. NESS, « Astrology and Judaism in Late Antiquity », art. cit. ; D. ARBEL, « Astrology and the Zodiac in Sefer Hekhalot : social and ideological functions? », in *Aram*, 24, *Proceedings of the 29th International Conference of the ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies : Astrology in the Near East* [Oxford, July 8-10, 2010], 2014, p. 443-456.

[1349] Cf. R. TALGAM, « Similarities and differences between synagogue and church mosaics in Palestine during the Byzantine and Umayyad periods », in L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, *op. cit.*, p. 93-110 ; S. FINE, *Art and Judaism in the Greco-roman world toward a new Jewish archaeology*, Cambridge, University Press, 2005, p. 90.

[1350] Voir les schémas des panneaux au Zodiaque et leur comparaison chez R. HACHLILI, « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance », art. cit.

[1351] Ce motif torsadé n'est pas sans évoquer les « tresses torsadées » décrites dans l'*Exode* (28. 14) à propos du pectoral d'Aaron. Les douze pierres placées sur ce pectoral signifient les douze tribus, lesquelles ont-elles-mêmes été mises en relation avec les douze signes du Zodiaque. Ce détail ornemental n'est donc pas si anodin qu'il n'y paraît.

tripartites de sorte que deux autres panneaux ou bandeaux de mosaïque encadrent verticalement le panneau carré dans lequel le cercle zodiacal est inscrit. Le pavement de Sepphoris propose quant à lui une composition plus complexe avec sept registres au total. L'ensemble du pavement de ces synagogues est polarisé par l'*aron hakodech*, l'arche sainte qui renferme les rouleaux de la Torah. Comme le souligne Dominique Jarrassé, « Si la désignation hébraïque de la synagogue, *bet haknesset*, qui signifie, comme le grec *sunagôgê*, maison d'assemblée, tend évidemment à l'identifier avec l'*ecclesia*, sa nature et sa fonction s'en différencient profondément.[1352] »

Sur ces pavements, le panneau au Zodiaque est précédé d'au moins un panneau[1353]. Ce bandeau inférieur, qui est le plus proche de l'entrée, peut être décoré de motifs géométriques, de scènes bibliques, de deux lions gardiens ou de rinceaux. Le bandeau supérieur fait quant à lui écho visuellement à l'Arche sacrée, puisqu'il représente celle-ci accompagnée d'une ménorah ou de deux ménoroth*[1354]*, ainsi que d'objets caractéristiques liés aux rites et cérémonies juives tels que le *Shofar[1355]*, le *lulav*, l'*etrog[1356]*, ou encore la pelle à encens[1357]. Au cœur du pavement, Hélios dirigeant son quadrige dans une sorte d'*imago clipeata* circonscrite par le cycle zodiacal est un schéma récurrent dans l'iconographie tardo-antique. Cette image s'est construite progressivement dans l'art antique au croisement de différents supports comme nous avons pu l'apercevoir dans les pages précédentes de ce chapitre[1358]. Les manuscrits médiévaux témoignent d'ailleurs de l'ancienneté de cette iconographie[1359]. On peut rappeler que la voûte

---

[1352] D. JARRASSÉ, « Fonctions et formes de la synagogue : refus et tentation de la sacralisation », *in Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4, 2005, mis en ligne le 14 janvier 2010, consulté le 07 avril 2016. URL : http://rhr.revues.org/4216

[1353] Nous empruntons l'expression « panneau au Zodiaque » à Rachel Hachlili. Cf. R. HACHLILI, « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance », art. cit. ; *Id.*, *Ancient mosaic pavements…*, *op. cit.*, chap. 3 : *The Zodiac Panel and Its Significance*.

[1354] Sur la ménorah et sa signification, voir W. WIRGIN, « The "Menorah" as Symbol of After-Life », in *Israel Exploration Journal*, 14-1/2, 1964, p. 102-104 ; R. HACHLILI, *The menorah. The ancient seven-armed candelabrum : origin, form and significance*, Leyden ; Boston ; Cologne, Brill, 2001 (Supplements to The Journal for the Study of Judaism, 68).

[1355] Le Shofar est une corne de bélier utilisée comme instrument de musique rituel. Le fait que ce soit une corne de bélier rappellerait le bélier du Sacrifice d'Isaac.

[1356] Le *lulav* est une sorte de bouquet composé d'une branche de palmier dattier, d'une branche de *hadass* (myrte) et une autre de *l'aravah* (le saule). Liés entre eux, ils forment une sorte de bouquet rituel – auquel s'ajoute l'*etrog*, le cédrat – agité dans les quatre directions afin de rappeler l'omniprésence divine. D'autre part, ces Quatre Espèces (*arbaah minim*) représenteraient le peuple juif dans toutes ses différences complémentaires.

[1357] Pour approfondir la question des éléments appartenant au culte judaïque à cette période, cf. E. R. GOODENOUGH, *Jewish symbols in the Greco-roman period*, vol. 1-13, New York, Pantheon Books, 1953-1964.

[1358] Voir aussi K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit.

[1359] Par exemple le Ptolomeo Ms. Gr. 1291, Bibliothèque vaticane, *Tables faciles de Ptolémée*, 813-820, fol. 9r. À ce sujet, voir notamment B. S. EASTWOOD, « Origins and contents of the Leiden planetary configuration (ms Voss. Q 79, fol. 93 v.), an artistic astronomical schema of the early Middle Age », in *Viator*, 14, 1983, p. 1-40 ; S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*, *op. cit.*, en part. p. 53-57. Nous aurons l'occasion de revenir sur la perennité de ce schéma iconographique.

du mausolée des Julii dans les nécropoles vaticanes fut décorée d'une mosaïque à l'iconographie ambivalente[1360]. Ce décor serait antérieur au pavement d'Hammath Tiberias pourrait présenter le Christ sous les traits d'Hélios dirigeant son quadrige.

III. B. 2. b. i. Hammath Tiberias

Le pavement de la synagogue dite de Severus à Hammath Tiberias illustre les rapports entre art classique et culture juive. Le traitement des figures est en effet naturaliste et l'iconographie est proche de l'iconographie gréco-romaine. Le pavement est composé de trois panneaux de mosaïque formant un décor axial dans la nef de l'édifice[1361]. Sur le premier, déployé à l'entrée de l'édifice, deux lions encadrent une liste de donateurs. Le second panneau avec le Zodiaque est le plus important en termes de superficie. Il est soigneusement compartimenté grâce à un motif de rubans torsadés qui impriment un certain mouvement à la composition. Même si ce panneau est lacunaire du fait des remaniements consécutifs à plusieurs tremblements de terre, la majorité des signes a été conservée ainsi que le buste d'Hélios, main droite levée et paume ouverte, la main gauche tenant le globe ceint de deux anneaux ainsi qu'un fouet. Hélios est nimbé et sept rayons émanent de sa tête. Il tourne celle-ci vers la gauche de la même manière que la figure centrale du pavement de Münster-Sarmsheim. Une étoile ainsi que le croissant de la lune flanquent ce personnage. Les signes du Zodiaque ainsi que les Saisons qui occupent les angles sont disposés de manière rayonnante, la tête orientée par rapport au centre de la composition, et ils sont surmontés d'inscriptions en hébreu indiquant le nom des mois et des Saisons. L'iconographie des signes zodiacaux et des Saisons est fidèle à l'iconographie gréco-romaine[1362]. Le Verseau est un jeune homme nu de même que les Gémeaux[1363] et le porteur de la Balance. La Vierge est vêtue d'un drapé lui couvrant la tête et porte une torche. Elle semble faire écho au porteur de la Balance qui arbore un sceptre. En effet, les deux signes sont judicieusement placés de part et d'autre de l'axe central de la composition afin de souligner le moment de l'équinoxe d'Automne tout en évoquant le duo Tyché et Diké/Justitia, vecteur d'ordre et de fertilité[1364]. Les figures animales zodiacales sont en

[1360] Voir *supra*, dans ce chapitre, III. B. 1. a.
[1361] Pour une reconstitution de l'édifice et une vue de l'emplacement du pavement, voir M. DOTHAN, *Hammath Tiberias. Vol.1, early synagogues and the Hellenistic and Roman remains*, Jérusalem, Israel Exploration Society, 1983, plan F, stratum IIa ; reproduit dans S. FINE, *Art and Judaism in the Greco-roman world toward a new Jewish archaeology*, *op. cit*., p. 90, Fig. 30.
[1362] Pour ce qui est des Saisons, voir A.-S. DECRIAUD, « Les Saisons personnifiées sur les mosaïques romaines tardives (IV-VI[e] siècles) de la partie orientale du Bassin Méditerranéen (Turquie, Syrie, Liban, Israël, Jordanie) », art. cit., en part. tableau p. 313.
[1363] Il ne reste qu'un seul des Gémeaux.
[1364] La torche portée par la Vierge pourrait également évoquer Perséphone.

mouvement[1365], tandis que les figures humaines sont figurées de trois quarts et en train d'esquisser un geste et/ou un mouvement. L'ensemble est donc vivant et polarisé par la figure centrale autour de laquelle le cycle gravite. Surplombant le panneau au Zodiaque, le panneau ou registre supérieur donne l'impression d'être situé en deçà des astres. Deux ménoroth encadrent l'Arche fermée par un rideau noué (*parohet*). Le reste du panneau est comme constellé de différents objets rituels cités plus haut. Ce dernier registre mosaïqué précédait et dédoublait ainsi visuellement l'Arche placée dans l'axe du pavement au-dessus de quelques marches[1366].

III. B. 2. b. ii. Sepphoris

La découverte de ce pavement a suscité un véritable renouvellement des études sur la question de la présence du Zodiaque sur les pavements synagogaux et plus largement sur la culture et la religion judaïque de ces siècles charnières[1367]. Ce pavement daté du V^e^ siècle illustre une sorte de phase intermédiaire entre celui d'Hammath Tiberias et celui de Beth'Alpha. L'axialité de ce décor mosaïqué est renforcée par rapport à ces deux autres pavements du fait de la multiplication des panneaux divisant la composition d'ensemble. Tels les bras d'une ménorah, sept panneaux sont juxtaposés dans l'axe de la nef de l'édifice[1368]. Un motif torsadé et serré entoure et compartimente les sept registres de ce pavement. Ce motif continu tisse un fil directeur et continu dans l'ensemble du pavement. Le premier registre en partant du bas est très lacunaire. Sur le second prend place le Sacrifice d'Isaac ou *Aqéda*. Le troisième registre est celui du Zodiaque. Les trois registres supérieurs sont essentiellement réservés à des objets liturgiques et saints, tandis que le dernier et plus haut registre est dévolu à une inscription dédicatoire inscrite au cœur d'une couronne végétale flanquée de deux lions[1369]. On peut noter en particulier qu'une table tripode avec les douze pains de proposition occupe le panneau central du quatrième registre[1370]. La consécration d'Aaron, premier prêtre d'Israël, est également

[1365] Les signes du Bélier et du Taureau sont figurés dans le sens inverse du cycle mais en train de « monter » en direction du sommet du cercle, tandis que le Lion reprend le sens du cycle et que le Capricorne redescend en sens inverse du cycle.
[1366] Cf. *supra*, n. 1361.
[1367] Voir en part. Z. WEISS, E. NETZER, *Promise and redemption. A synagogue mosaic of Sepphoris, catalogue d'exposition, op. cit.* ; *Id.*, « The Sepphoris synagogue : a new look at Synagogue art and architecture in the Byzantine Period», in E. M. MEYERS (éd.), *Galilee through the centuries : confluence of cultures*, Winona Lake, Eisenbrauns, 1999, p. 199-226 ; L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity, op. cit*.
[1368] L'édifice est de taille modeste et est seulement composé d'une nef et d'un bas-côté.
[1369] Pour le détail des objets et scènes de ces registres, voir R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements. Themes, issues, and trends, op. cit*., p. 83-84.
[1370] Ces douze pains de proposition ont été mis en relation avec les douze tribus d'Israël mais aussi avec les signes du Zodiaque.

évoquée sur ce registre. La mosaïque du sixième registre est tripartite. Ce registre est réservé à l'Arche flanquée de deux panneaux occupés chacun par une ménorah et les objets rituels habituels disposés de manière quasi identique. Un grand soin semble avoir été apporté à la partition de ce pavement ainsi qu'à la disposition des objets et signes.

Figure 5 : Sepphoris, synagogue, pavement, détail du panneau avec le Zodiaque (vue de côté).

Le panneau central avec le Zodiaque est de forme carrée comme habituellement. Les écoinçons sont occupés par les bustes des Saisons, dont les têtes sont orientées en direction du médaillon central. Ces personnifications sont flanquées d'inscriptions en grec relatives aux équinoxes et solstices et d'inscriptions en hébreu mentionnant le nom de la Saison. Les signes du Zodiaque sont répartis dans les compartiments rayonnants des cercles concentriques. Ils ont été répartis de manière à ce que les rayons axiaux principaux coïncident avec les solstices et équinoxes. La bordure externe du premier et plus grand cercle est tracée par le motif présent sur tous les cadres principaux du pavement, fait d'une torsade nouée en continu aux points de jonction entre cercle et carré. Les rayons sont soulignés de deux traits verticaux. Le pourtour du médaillon ou *clipeus* central est bordé d'une inscription dédicatoire en grec[1371]. Au centre, le quadrige divergent se dresse sur des nuées stylisées et l'aurige est le Soleil symbolique sous la forme d'un astre circulaire rayonnant. Le rayon axial est dirigé sur le char solaire, tandis que le croissant de la Lune flanque le cercle solaire.

Quant aux signes du Zodiaque, ceux-ci sont fidèles à l'iconographie classique si ce n'est qu'une figure masculine et jeune a été ajoutée pour accompagner les signes zoomorphes. Les

[1371] L'inscription mentionne les donateurs. Voir L. DI SEGNI, « The Greek Inscriptions », in Z. WEISS *et alii*, *The Sepphoris Synagogue: Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio- Historical Contexts*, Jérusalem, Israel Exploration Society, Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, 2005, p. 209-216 ; D. FEISSEL, P.-L. GATIER, « n° 2009-519 : Sepphoris-Diocesarée », in *Bulletin épigraphique*, *Revue des Études grecques*, 2009, vol. 122, p. 548-557, p. 553-554.

Poissons deviennent ainsi la prise d'un pêcheur. De plus, une étoile est placée au-dessus de chaque signe pour insister sur la connotation astrale du cycle[1372]. Le fait que les Gémeaux soient figurés sous les traits d'Hercule – reconnaissable à sa massue – et Persée – reconnaissable à sa harpe – est un indice de la culture hellénistique et des connaissances catastérismiques des mosaïstes, voire des commanditaires. Les inscriptions en grec vont également dans ce sens.

III. B. 2. b. iii. Beth'Alpha

En ce qui concerne le pavement de Beth'Alpha, l'abstraction des figures déjà sensible à Sepphoris est clairement recherchée[1373]. Réalisé au VI^e^ siècle entre 518 et 527, ce décor mosaïqué emprunte certains détails iconographiques au répertoire byzantin[1374]. L'influence byzantine est flagrante dans l'iconographie de la Vierge qui prend les allures d'une impératrice byzantine. Assise sur un trône, vêtue d'une robe d'apparat et de souliers rouges, ses cheveux relevés laissent pendre de longues boucles d'oreilles. Les Saisons, ailées, sont d'ailleurs traitées de manière similaire. Le Verseau présente aussi une iconographie originale, puisqu'il est en train de, puiser de l'eau dans un puits ou bien de prendre de l'eau dans une vasque. On peut ajouter que le Sagittaire est un simple archer et non pas un centaure car l'hybridité de cette figure a sans doute posé problème. Tourné en arrière, le Sagittaire semble veiller au bon déroulement du cycle en visant le Scorpion.

Le pavement dans son ensemble est tripartite et est bordé sur son pourtour d'un bandeau orné d'une frise de motifs géométriques et de rinceaux encerclant des animaux et une figure humaine en buste. Le côté inférieur de ce bandeau est occupé par un lion et un taureau – tourné dans le sens inverse du pavement – placés tels des gardiens et flanquant une inscription dédicatoire en araméen et en grec[1375]. Le premier registre, situé en-dessous du panneau au Zodiaque est réservé au Sacrifice d'Isaac, de même qu'à Sepphoris. Au centre et au-dessus de la scène la main de Dieu sort des cieux et plus précisément d'un cercle rayonnant qui fait écho

---

[1372] On ajoutera que les signes du Zodiaque sont figurés dans les manuscrits astronomiques avec l'emplacement des étoiles formant les constellations concernées. Ainsi, ces étoiles pourraient évoquer la tradition manuscrite. Néanmoins, il est difficile d'être certain d'une telle référence et il est plus probable que ces étoiles font écho au Soleil, à la Lune et à l'étoile du médaillon central.

[1373] Sur ce pavement, hormis la synthèse de R. Hachlili (R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…, op. cit*.), voir E. L. SUKENIK, *The ancient synagogue of Beth Alpha : an account of the excavations conducted on behalf of the Hebrew University*, Jérusalem ; Londres, University Press, 1932 ; S. RENOV, « The relation of Helios and the Quadriga to the rest of the Beth Alpha mosaics », in *Bulletin of the Israel Exploration Society*, 18, 1954, p. 198-201 ; R. WISCHNITZER, « The meaning of the Beth Alpha Mosaics », in *Bulletin of the Israel Exploration Society*, 43, 1954, p. 190-197 (en Hébreu) ; *Id*., « The Beth Alpha mosaics, a new interpretation », in *Jewish Social Study*, 17, 1955, p. 133-144.

[1374] Voir M. AVI-YONAH, « La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique », art. cit., p. 328.

[1375] Sur le lien entre ces inscriptions et ces deux gardiens, voir M. FRIEDMAN, « An eschatological motif in byzantine and jewish art », in *CA*, 52, 2009, p. 9-22.

au panneau supérieur céleste. Le panneau au Zodiaque est organisé de la même manière que les autres pavements. Les quatre Saisons qui occupent les angles du panneau carré sont placées de manière à ce que leurs têtes soient dans l'axe des diagonales et en direction de l'extérieur mais leur ordre ne correspond pas avec celui des signes zodiacaux. Ces derniers sont orientés de la même manière dans les compartiments rayonnants des cercles concentriques, lesquels sont bordés d'un motif torsadé. Quatre rayons sont ornés également de ce motif selon un rythme inégal, tandis que les autres rayons sont tous ornés de motifs différents selon une combinaison de lignes, motifs végétalisés et géométriques. Il semble que les mosaïstes aient voulu marquer les solstices et équinoxes mais sans être rigoureux dans l'emplacement des rayons correspondants. De la même manière, les signes du Zodiaque ne sont pas disposés de manière aussi rigoureuse qu'à Sepphoris et à Hammath Tiberias. Il en va de même à Na'aran qui est contemporain du pavement de Beth'Alpha. Sur ce dernier, ce sont le Cancer et le Capricorne qui sont dans l'axe vertical tandis qu'à Na'aran, le Lion et le Verseau leur ont été préférés. Marquant les solstices qui sont à la charnière de ces quatre signes, la disposition des compartiments rayonnants de ces pavements semble avoir été faite en fonction de ces signes. À Beth'Alpha, malgré ce manque de rigueur géométrique, les ornements variés des rayons dénotent un certain soin apporté à leur distinction. Il s'agit d'insister sur l'aspect changeant des rythmes saisonniers et mensuels. La variété est réunie au sein de l'unité du cercle.

Au centre du cercle zodiacal, Hélios, vu de face, est réduit à un buste sans bras et porte une couronne radiante dont les six rayons sont de forme trapézoïdale. Son char est quant à lui signifié par deux roues en vue frontale ainsi qu'un timon orné d'arcs de cercle de tesselles de différentes couleurs reprenant les principales teintes employées sur le pavement et évoquant un arc-en-ciel. Les rayons des roues du char sont de couleurs différentes de manière à renforcer l'impression de rayonnement, voire le mouvement rotatoire de l'ensemble. Ils suggèrent l'idée d'un jeu de mise en abîme entre le cercle du Zodiaque et les roues du char héliaque, de sorte que le Zodiaque et le char du Soleil se trouvent imbriqués. Les chevaux sont évoqués par le biais de quatre têtes au front marqué d'un croissant de lune et reliées par les rênes au char héliaque ainsi que par leurs pattes antérieures esquissant un mouvement vers l'extérieur. Le fond du médaillon ou *clipeus* est parsemé d'étoiles blanches, tandis que le croissant de la Lune est placé à droite de la tête d'Hélios. Si le traitement des formes est abstrait sur ce pavement, de même que les lignes verticales ne sont pas aussi bien ordonnées que sur les pavements précédents, le soin apporté aux détails et aux variations témoigne d'un souci de réinterprétation du thème iconographique. Là où nous pourrions ressentir une perte et une sorte d'altération, il semble en fait y avoir un enrichissement conceptuel inhérent au processus d'abstraction.

Le panneau au Zodiaque de Beth'Alpha est dominé par le troisième registre de ce pavement dans lequel l'Arche est flanquée de plusieurs éléments disposés de manière quasi-symétrique de chaque côté. Deux ménoroth, deux lions, deux oiseaux, ainsi que des objets liturgiques encadrent l'Arche. Celle-ci est formé de deux pilastres encadrant deux portes, surmontées d'un gâble. Au centre de ce gâble, une coquille est figurée comme souvent dans les voûtes en cul-de-four, les absides[1376]. Sur les côtés de ce panneau, on peut distinguer deux rideaux constellés de petits motifs et dont l'ouverture latérale semble se faire grâce à deux tringles dont les poignées sont des grenades, fruits récurrents dans l'iconographie juive et synonymes d'éternité[1377]. Ce rideau prend une connotation céleste et semble complété par le panneau intermédiaire avec le Zodiaque[1378].

Pour ce qui est de l'iconographie des signes du Zodiaque sur ces pavement synagogaux, elle est relativement fidèle à la tradition gréco-romaine classique. Au fur et à mesure, certains signes sont davantage réinterprétés comme c'est le cas du signe de la Vierge sur le pavement de Beth'Alpha. Rachel Hachlili a proposé des tableaux comparatifs pour l'iconographie zodiacale de ces pavements synagogaux[1379]. Ces tableaux montrent également comment on passe progressivement d'un art classique à un art dit proto-byzantin[1380]. Les lignes sont en effet de plus en plus souples, voire tortueuses et le rendu est de moins en moins naturaliste. Les figures deviennent des aplats sur les pavements de Beth'Alpha et Na'aran. Le pavement de la synagogue de Na'aran conserve encore les principales lignes de la composition similaire aux trois autres pavements mais toutes les figures animales et humaines ont été soigneusement mutilées par les iconoclastes, tandis que les inscriptions ont été épargnées. Cet exemple montre bien que ce n'est pas le thème iconographique en lui-même qui dérangeait mais seulement sa mise en images[1381]. De plus, malgré le manque de profondeur et de relief des figures sur le pavement de Beth'Alpha, le mouvement est néanmoins présent. Les signes du Zodiaque sont

[1376] Sur la connotation céleste de ce motif dès l'Antiquité puis au Moyen Âge, voir S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs, op. cit.*

[1377] Ces fruits forment d'ailleurs les bras des *menoroth* figurés sur le pavement d'Hammath Tiberias, détail qui témoigne de leur importance et de leur signification. De plus, les grenades sont fréquemment associées aux personnifications des Saisons sur les pavements synagogaux évoqués car elles évoquent l'abondance et la fertilité. Dans l'*Exode* (28. 31-35), la robe de l'*éphod*, habit du grand prêtre d'Israël) est décrite comme ornée de grenades et de clochettes.

[1378] S. Fine désigne ce rideau comme un *vilon* ou *parokhta* d'après le vocabulaire rabbinique et le présente comme une « réminiscence du voile du Tabernacle biblique et plus tard des temples », tel que le « parokhet ». Cf. S. FINE, *Art and Judaism in the Greco-roman world toward a new Jewish archaeology*, *op. cit.*, p. 192.

[1379] R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…, op. cit*., p. 40-44, Fig. III-6 à III-9.

[1380] G. GUIDONI GUIDI, « Considerazioni sulla simbologie cosmica nell'arte giudaica : Lo Zodiaco », art. cit., p. 141.

[1381] Sur ces questions, voir notamment O. BOULNOIS, *Au delà de l'image, pour une archéologie du visuel au Moyen-Âge*, *op. cit*., p. 197 s.

ainsi disposés et positionnés de manière à rendre compte de la cyclicité du thème de même que dans les pavements antérieurs. Ainsi, les signes zodiacaux gardent une part de vie malgré un traitement davantage ornemental et stylisé.

III. B. 2. c. Le rôle du Zodiaque sur les pavements synagogaux

Même si Flavius Josèphe (37/37-100) indique que sur le *peplos* voilant l'entrée du temple de Jérusalem les signes du Zodiaque n'étaient pas figurés, cela ne nous semble pas signifier pour autant qu'ils étaient absents du décor de l'édifice[1382]. Le fait même que les signes du Zodiaque furent figurés à plusieurs reprises entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle témoigne de leur succès et de leur raison d'être dans le décor synagogal. Le cercle zodiacal, conjoint aux Saisons et à Hélios, est à situer comme une synthèse cosmique illustrant le pouvoir suprême du dieu d'Israël qui ne peut être visualisé et domine l'univers[1383]. Par le biais de cette iconographie, il s'agit d'affirmer le règne du dieu d'Israël. D'autre part, comme le souligne Seth Schwartz, « they understood the zodiac as a reminder of what is absent from the cosmos, but would one day be restored »[1384]. En lien avec les poèmes liturgiques juifs, *piyyutim*, le Zodiaque évoque à la fois le passé, le présent, orienté vers un futur compris comme l'espoir dans la restauration du royaume d'Israël[1385]. Les signes du Zodiaque sont en effet mentionnés à plusieurs reprises dans les *piyyutim* et sont utilisés avec le quadrige d'Hélios comme métaphores de l'histoire du peuple d'Israël[1386]. Le cycle du Zodiaque est utilisé pour sa dimension universelle et comme un vecteur

[1382] FLAVIUS JOSÈPHE, *Bellum*, V, 5. 214 : « Devant elles [les portes] se trouvait un voile de longueur égale, un peplos babylonien, brodé de laine violette, de lin, d'écarlate et de pourpre ; ce travail admirable offrait, dans sa matière, un mélange savant et comme une image de l'univers ; car il paraissait symboliser par l'écarlate le feu, par le lin la terre, par le violet l'air, par la pourpre la mer. Pour deux de ces matières, c'était la couleur qui faisait la ressemblance ; pour le lin et la pourpre, c'était leur origine, puisque l'un est fourni par la terre, l'autre par la mer. Sur le peplos était brodé tout le spectacle des cieux, les signes du zodiaque exceptés. » D'après FLAVIUS JOSÈPHE, *Œuvres complètes, Guerre des Juifs*, t. IV-VI, trad. T. REYNACH (dir.), Paris, Ernest Leroux, 1932.

[1383] Cf. B. KÜHNEL, «The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », art. cit., p. 39.

[1384] S. SCHWARTZ, « On the program and reception of the synagogue mosaics », in L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, *op. cit*., p. 165-181, p. 181.

[1385] Voir J. YAHALOM, « Piyyût as Poetry », in L. I. LEVINE (éd.), *The synagogue in Late Antiquity*, *op. cit*., p. 111-126 ; L. J. NESS, *Astrology an Judaism in late antiquity*, thèse, Miami, University of Ohio, 1990, p. 163-276 ; B. KÜHNEL, «The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », art. cit. ; S. SCHWARTZ, « On the program and reception of the synagogue mosaics », art. cit., p. 180.

[1386] J. YAHALOM, « Piyyût as Poetry », art. cit. ; S. SCHWARTZ, « On the program and reception of the synagogue mosaics », art. cit. Ce dernier renvoie notamment au *Qerovah* de Yannai, n°8 : «[The heavenly bodies (identified here with the angels)] arise at night / to declare Your faith by night / trembling like slaves before You / those who are made according to Your plan / who run alongside the wheels of Your chariot / who face the surfaces of Your throne / but see not the likeness of Your face / but rather the luster of the light of Your face / surrounded by snow and fire /and its wheels [of the divine chariot] are burning fire /and a river of fire is drawn out before it / from which they [the angels / heavenly bodies] are created /and through which they pass / but their light avails You not / for it was You who lit the lamps / You who make the lights / who create the heavenly bodies / who bring forth the constellations / who spread out the stars / who light the light of the sun / who cause to shine the luster of the moon / which runs to the light of the sun / who cause the sun to shine /and Mercury to scintillate / who set Venus in its place / who correct the moon star/ who illuminate the light of Jupiter / who enrich the splendor of Saturn /

de continuité et de perpétuité d'Israël, en écho à la destruction répétée du Temple. Selon Michael Avi-Yonah (1904-1974), les douze signes furent également mis en relation avec les vingt-quatre classes de prêtres soit deux fois douze ainsi qu'avec les mois[1387]. Les douze signes sont évocateurs du Temple de Jérusalem et du Grand prêtre selon Gideon Foerster car ils renvoient aux douze gemmes du pectoral de ce dernier[1388]. Dans le même ordre d'idées, M. Avi-Yonah a mis en exergue que le Zodiaque rend compte de « l'ordre immuable du service du temple » et de la nécessité de conserver l'espoir en la promesse divine, assuré par la liturgie[1389].

L'évocation récurrente des signes du Zodiaque dans les textes liturgiques, en particulier dans les poèmes, témoigne de leur appropriation juive et de leur fonction dans la liturgie synagogale[1390]. D'après Pierre Prigent, « Le Zodiaque entourant Hélios a été compris comme l'équivalent iconique d'une profession de foi. C'est la représentation de l'affirmation que Dieu, dont la gloire trouve dans le soleil une image, gouverne le monde et tient dans sa main les rênes des astres dont dépend la vie des hommes et des peuples »[1391]. Comme l'explique le même auteur, le Zodiaque illustre les descendances du peuple d'Israël. P. Prigent renvoie également à un passage du *Midrash Rabbah* à propos du *Deutéronome* dans lequel Dieu montre à Abraham que le Zodiaque entoure la *Shekina*, lumière divine, idée traduite visuellement dans les pavements synagogaux[1392]. Sur les autres panneaux de ces pavements, les objets rituels ainsi que les scènes bibliques judicieusement choisies complètent un décor visant à justifier la liturgie synagogale et à en magnifier les principes. Le sacrifice d'Isaac (*Aqédah*) figuré à Sepphoris et Beth'Alpha, épisode fondateur marquant la nouvelle année dans le calendrier juif lors de l'équinoxe d'automne, entretient ainsi une relation particulière avec le Zodiaque. Alliés aux

---

who make red the light of Mars /and all of these are lamps in the heavens / and You wished to light lamps on earth /like... the appearance of the tent of heaven / was made the likeness...[of the Temple?]. » Cité par J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., p. 23, n. 139.

[1387] Voir M. AVI-YONAH, « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », art. cit.

[1388] G. FOERSTER, « The Zodiac in Ancient Synagogues and Its Place in Jewish Thought and Literature », in *Eretz Israel*, 1987, 19 (*Avi-Yonah Volume*), p. 225-234, en hébreu. Synthétisé par J. Magness dans plusieurs des ses travaux dont J. MAGNESS, « Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », in W. G. DEVER, G. SEYMOUR (éd.), *Symbiosis, symbolism, and the power of the past : Canaan, ancient Israel, and their neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palaestina*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, 2003, p. 363-389, en part. p. 173.

[1389] Cf. M. AVI-YONAH, « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », art. cit., p. 283.

[1390] Sur cette question, voir notamment D. FEUCHTWANG, « Der Tierkreis in der tradition und im Synagogenritus », in *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 59, 1915, p. 241-267

[1391] P. PRIGENT, *Le Judaïsme et l'image*, Tübingen, J.C.B. Mohr - P. Siebeck, 1990 (Texte und Studien zum antiken Judentum, 24), p. 159-173, p. 172.

[1392] Sur ce texte, voir S. ANDRÉ (trad.), *Le Midrash Rabba sur le Deutéronome : Devarim rabba*, Paris, Nouveaux Savoirs, 2007. Cf. P. PRIGENT, *Le Judaïsme et l'image*, *op. cit.*, p. 171. Sur cette question voir aussi G. STEMBERGER, « Die Bedeutung des Tierkreises auf Mosaikfussböden spätantiker Synagogen », in *Kairos*, 17, 1975, p. 23-56 ; W. F. SMELIK, « On Mystical Transformation of the Righteous into Light in Judaism », *in Journal for the Study of Judaism*, 26-2, 1995, p. 131-132.

objets liturgiques, ces thèmes iconographiques louent le pouvoir universel divin, le culte d'« un Dieu de grâce » dans une perspective eschatologique[1393].

De fait, la partition des pavements synagogaux avec le Zodiaque a été interprétée par E. Goodenough comme une progression mystique d'origine hellénistique, idée discutée par nombre de ses successeurs[1394]. Jodi Magness a plus récemment proposé de comparer la localisation et l'organisation visuelle et iconographique de ces décors de pavement synagogaux avec les décors d'églises byzantines ultérieures en appliquant les principes d'Otto Demus[1395]. De fait, le Zodiaque participe pleinement à l'efficacité du décor et du lieu. Il souligne la dynamique axiale du lieu synagogal ainsi que son orientation universelle en direction de l'Arche et de Jérusalem[1396]. Liant le passé biblique – avec des épisodes fondamentaux tels que l'*Aqédah* – et le futur – évoqué par l'Arche voilée – avec le présent liturgique. Le Zodiaque projette ainsi la liturgie dans une perspective eschatologique et participe à une iconographie qui réactualise la foi d'Israël. Le cercle zodiacal réunit différentes temporalités polarisées autour de lui sur ces décors de pavements. De plus, un jeu entre ce qui est voilé et dévoilé, absent et espéré, figuré et présent matériellement se met en place. L'Arche, que le Zodiaque précède sur le pavement, dédouble l'Arche qui se dresse au cœur de la synagogue et qui est cachée par un rideau. Le Zodiaque entourant Hélios semble faire écho à ce voile ou rideau tout en marquant un passage et/ou une limite céleste. On peut aussi remarquer que l'Arche n'est pas figurée de la même manière sur les pavements des synagogues entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle[1397]. Le fait qu'un « grand rideau sidéral » soit évoqué dans les descriptions du Temple de Jérusalem nous invite à penser que la relation entre l'idée de voile et la composition cosmique du pavement de ces synagogues pourrait être approfondie[1398].

[1393] Cf. P. PRIGENT, *L'image dans le judaïsme du II^e^ au VI^e^ siècle*, Genève ; Paris, Labor et Fides /éd. du Cerf, 1991, p. 102.

[1394] Cf. E. R. GOODENOUGH, *Jewish symbols in the Greco-Romain Period*, *op. cit.* À propos des theories d'E. R. Goodenough, voir J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit.

[1395] Cf. O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, Routledge and K. Paul, 1964, p. 15-16 ; J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., p. 15-16. Les principes décrits par O. Demus consistent notamment à montrer que le décor de l'église byzantine sert à en faire une image du cosmos.

[1396] Sur l'organisation de la synagogue d'un point de vue architectural et cultuel, voir notamment R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…*, *op. cit.*, p. 22-23.

[1397] Sur les différentes formes d'arches et sur leur décor, voir R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…, op. cit*., p. 26-27.

[1398] Cf. A. PELLETIER, « Le grand rideau au décor sidéral du temple de Jérusalem », in *Journal des savants*, 1979, 1, p. 53-60. Les termes employés en hébreu et en grec pour désigner le « rideau » soulèvent un certain nombre de questions sur sa nature, sa forme et sa fonction. Sur les liens entre le voile du Temple de Jérusalem et le Zodiaque, voir notamment L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », in *Miscel-lània litúrgica catalana*, XII, 2004, p. 59-68, en part. p. 65-66. Cette idée est reprise par M. Castiñeiras à propos des liens entre ces pavements, les manuscrits à compositions cosmologiques d'époque carolingienne et les décors monumentaux

III. B. 3. Les rivalités entre christianisme et judaïsme au miroir de l'iconographie : les Mois ou le Zodiaque ?

III. B. 3. a. *Synagogé* et *ecclesia* : entre proximité et rivalité

Françoise Gury indique que le succès du Zodiaque sous une forme circulaire à la fin de l'Antiquité va se prolonger en Méditerranée orientale dans les synagogues, tandis que le christianisme va rejeter les signes évoquant l'astrologie[1399]. D'une certaine manière, cette idée doit être nuancée car les signes du Zodiaque ont également été occultés de l'iconographie ecclésiale du fait de leur présence dans les synagogues. En effet, selon Jodi Magness, l'importance du Zodiaque dans les programmes décoratifs synagogaux étudiés plus haut est sans doute l'une des raisons de l'absence du Zodiaque dans l'art chrétien de cette époque[1400]. Au cœur de l'ancienne Palestine, les décors des églises et des synagogues reflètent à la fois un fondement culturel et théologique commun et en même temps des tensions et des divergences. Ainsi, J. Magness observe de plusieurs manières dans les décors des églises et synagogues tardo-antiques un processus de « circulation » et « re-circulation » des motifs et thèmes iconographiques dans une sorte de compétition entre les deux religions imbriquées[1401]. D'ailleurs, l'historienne souligne que le développement des synagogues d'un point de vue monumental et décoratif au IV^e^ siècle en Palestine coïncide avec l'essor du christianisme[1402]. En effet, « une prise de distance par rapport au judaïsme » se met en place pendant les premiers siècles chez les chrétiens. La conception du lieu de culte, *synagogé* et *ecclesia*, est au cœur de la rupture enclenchée entre judaïsme et christianisme. Si la synagogue est conçue comme le souvenir du Temple et la projection de sa reconstruction, l'église est selon une autre perspective une propre définition du Temple[1403]. Néanmoins, la dialectique entre terrestre et céleste, entre la terre et les cieux, est déterminante dans les deux types d'édifice tout autant qu'elle articule les deux

---

du XII^e^ siècle, cf. M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., en part. p. 173-174.

[1399] F. GURY, « La datation du disque de Brindisi », art. cit., p. 496.

[1400] J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., p. 43.

[1401] *Ibid*., p. 14. Quant aux articulations possibles entre judaïsme et christianisme au cours de la période tardo-antique, en particulier en matière de cosmologie et de conception du Temple en particulier avec les écrits de Cosmas Indicopleustès (Constantin d'Antioche), voir notamment S. LADERMAN, « Cosmology, art and liturgy », in K. KOGMAN-APPEL, M. MEYER (éd.), *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden ; Boston, Brill, 2009, p. 121-138.

[1402] *Ibid*., p. 50.

[1403] Sur ces questions, voir notamment L. I. LEVINE, *The ancient synagogue : the first thousand years*, New Haven, Yale University Press, 2000 ; D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit*., en part. p. 32-33 s.

religions[1404]. De fait, comme le met en exergue Dominique Iogna-Prat au seuil de son ouvrage sur la *Maison-Dieu*, « le premier problème des chrétiens est de se situer par rapport à un héritage biblique particulièrement ambivalent en matière de localisation du divin[1405] ».

Les rinceaux habités ainsi que les motifs géométriques et autres frises ornementales sont des éléments récurrents aussi bien dans le décor des synagogues que des églises au cours des premiers siècles. Les rinceaux, frises, motifs répétés visent à donner l'impression d'un mouvement perpétuel cohérent aussi bien avec les principes juifs qu'avec le dogme chrétien[1406]. Dans les décors chrétiens, les rinceaux vont se déployer en véritables arbres de vie dont les ramifications rappellent la structure radiante et concentrique des panneaux au Zodiaque décorant les pavements de synagogues[1407]. Les ateliers sont d'ailleurs communs dans l'ancienne Palestine[1408]. Comme nous l'avons vu au travers de l'*ekphrasis* de Jean de Gaza et comme nous pourrions l'approfondir par l'observation des textes des Pères de l'Église et d'autres auteurs tardo-antiques, l'édifice ecclésial est conçu comme un résumé du cosmos, ce qui transparaît dans la conception de l'espace cultuel et son décor[1409].

III. B. 3. b. Mise en regard des mosaïques chrétiennes et juives : l'exemple clé du monastère de Beth-She'an

Le monastère de Beth-She'an cristallise les rapports entre judaïsme et christianisme ainsi que les similitudes iconographiques entre les décors synagogaux et ecclésiaux en ce qui concerne le thème du cycle de l'année[1410]. Cette église galiléenne est située non loin des synagogues dont nous avons étudié les pavements plus haut[1411]. Un autre pavement en mosaïque

---

[1404] Pour une comparaison des conceptions et de l'iconographie dans les milieux juifs et chrétiens dans l'Antiquité Tardive, voir notamment J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit., en part. p. 14-18.

[1405] D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.*, p. 32.

[1406] Cf. L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », art. cit.

[1407] Les rinceaux habités sont communs aux églises et synagogues tardo-antiques. Les rinceaux et le motif de l'Arbre de Vie sont récurrents l'art médiéval. Voir notamment A. PARAVICINI BAGLIANI (dir.), *Le monde végétal : médecine, botanique, symbolique*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzo, 2009.

[1408] Sur cette question des ateliers mixtes, voir notamment R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…*, *op. cit.*, Chap. XII, *Mosaicists, workshops, and the repertory*, en part. p. 240-242.

[1409] Voir *supra*, dans ce chapitre, III. B. 1. b.

[1410] Beth-She'an permet d'observer les activités des ateliers de mosaïstes dans différents contextes et types d'édifice, voir R. HACHLILI, *Ancient mosaic pavements…*, p. 254-264.

[1411] Beth-She'an (Scythopolis / Beisan), monastère byzantin Lady Mary, mosaïque de pavement, hall A, sol d'un atrium (?), VI^e siècle (vers 567). Voir G. M. FITZGERALD, *A Sixth Century Monastery at Beth-Shan*, Philadelphie, 1939 ; F. W. JAMES, « Lady Mary Monastery, an Early Christian Church at Beth Shan », in *Expedition*, 5-1, 1962, p. 20-24 ; R. HACHLILI, *Ancient Synagogues - Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*, *op. cit.*, p. 379 ; S. HAGAN, « Time, Memory, and Mosaics at the Monastery of Lady Mary », in *Expedition*, 55-1, 2013, p. 37-42.

avec les Mois est connu à Beth-She'an dans une chapelle funéraire[1412]. Les Mois sont personnifiés par des figures masculines et juvéniles accompagnées d'inscriptions en grec. Ils sont disposés en ligne et en deux registres superposés sur un pavement réalisé vers 530 et sont séparés par des végétaux[1413]. Cette disposition horizontale et en frise est plus courante à cette époque pour les Mois alors que le pavement du monastère de Beth-She'an présente quant à lui une disposition circulaire très similaire à celle des pavements synagogaux avec le Zodiaque. En effet, entourée de motifs géométriques imbriqués, une composition formée de cercles concentriques à compartiments rayonnants accueille les Mois personnifiés. Au centre de cette composition, un médaillon présente Hélios[1414] et Séléné en buste, portant chacun une torche et reconnaissables à leurs couronnes, radiée pour l'un et surmontée d'un croissant de lune pour la seconde[1415]. Les deux personnifications des luminaires portent chacune une torche, synonyme de lumière. Leur position dans un médaillon central et en buste rappelle les mosaïques de pavements retrouvées à Sparte et à Astypalea, datant respectivement du IV^e^ et du V^e^ siècles[1416]. On peut souligner que les Mois sont désignés à Beth-She'an par leur nom latin transcrit en grec, tandis que le nombre de jours correspondant à également été indiqué en grec. De fait, ces diverses caractéristiques dessinent les traits d'une « iconographie hybride romano-judéo-chrétienne » selon les termes de S. Hagan[1417]. Ce cercle des Mois, voire des Occupations des Mois a été inséré dans un vaste panneau de mosaïque rectangulaire sur lequel s'entrecroisent des motifs géométriques habités d'animaux. Losanges, carrés, polygones tissent une trame mosaïquée continue autour de cette composition radiante.

[1412] Khirbet El-Hammam (Beth-She'an), chapelle funéraire, pavement du narthex, milieu du VI^e^ siècle, v. 530. Pavement du hall principal avec des scènes de genre dans des rinceaux, narthex avec les Mois présentés en frise horizontale. Voir A. R. OVADIAH, *Hellenistic, Roman and early Byzantine mosaic pavements in Israel*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1987, Pl. XXV, Fig. 27a ; L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », art. cit., Fig. 10.

[1413] Voir B. KÜHNEL, « Jewish Art and Iconoclasm: The Case of Sepphoris », in A. I. BAUMGARTEN, I. ASSMANN (éd.), *Representation in Religion: Studies in Honor of Moshe Barasch*, Leiden, E.J. Brill, 2000, p. 161-180, fig. 7.

[1414] Hélios est davantage une personnification féminine du Soleil. En effet, il semble en effet avoir été traité de manière similaire à Séléné, avec une longue chevelure.

[1415] Un autre pavement en mosaïque avec une composition similaire et les Mois est mentionnée par L. Habas à Khirbet Dariya (Jordanie), église Saint-Cosme-et-Damien, vers 623-624. Le cercle des Mois compte seize compartiments car les Saisons ont également été intégrées. Voir L. HABAS, « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », art. cit., Fig. 12.

[1416] Sparte, Odos Triakosion, villa, mosaïque de pavement, 2e quart du IV^e^ siècle ap. J.-C. (GUNDEL n°85) ; Astypale(i)a, anciens thermes de Tallara (Maltezana), mosaïque de pavement, V^e^ siècle ap. J.-C. Sur ce dernier, seul Hélios est figuré.

[1417] S. HAGAN, « Time, Memory, and Mosaics at the Monastery of Lady Mary », art. cit., p. 38.

III. B. 3. c. Les fonds étoilés ou les traces du Zodiaque

Le mausolée de Constance à Rome conserve quelques vestiges d'une voûte absidale constellée[1418]. Des étoiles de couleurs foncées parsèment le décor mosaïqué réalisé au milieu du IV^e^ siècle pour orner la conque absidale axiale du mausolée de la fille de Constantin. Ces étoiles devaient cerner un christogramme aujourd'hui disparu. Répondant aux deux absides latérales ornées de la *Traditio Legis* et de la *Traditio Clavium*, ce décor constellé était situé dans l'axe de l'entrée du mausolée et en arrière-plan du sarcophage de Constance. Il participait à un décor mosaïqué réparti sur l'ensemble de la voûte du déambulatoire, le tout dans un contexte funéraire réalisé à la charnière entre Antiquité et Moyen Âge, entre paganisme et christianisme. L'iconographie de ce décor associait d'ailleurs soigneusement la tradition biblique à des thèmes empreints de la culture dionysiaque tels que les vendanges. Le souvenir de l'iconographie de l'apothéose impériale s'entremêle ainsi dans les méandres de la vigne comme pivot visuel et religieux entre paganisme et christianisme.

Au V^e^ et au VI^e^ siècle, les décors des églises de Ravenne témoignent d'une dimension cosmique accordée aux voûtes. Si les signes du Zodiaque ne sont pas directement figurés, des fonds étoilés servent d'écrin à la Croix dans le Mausolée de Galla Placidia et à Sant'Apollinare in Classe ou bien encore pour l'Agneau à San Vitale[1419]. Dans ce dernier cas, la composition de forme quadrangulaire est dynamisée par les quatre anges portant le médaillon de l'Agneau, tandis que les diagonales sont marquées par des frises végétales. Les paons aux queues déployées qui occupent les bases de ces frises diagonales sont juchés sur des globes et font écho à la dimension cosmique et radiante de la composition. Les médaillons qui encadrent la Croix et l'Agneau tels un *clipeus* sont hérités de l'iconographie antique classique tout en faisant écho aux médaillons centraux des pavements tardo-antiques étudiés précédemment. Les signes chrétiens ont ainsi été soigneusement apposés à des schémas concentriques qui concernent aussi bien le sol que la voûte, la terre et les cieux[1420]. Ainsi, comme nous l'avons déjà suggéré, le Zodiaque perdure de manière sous-jacente dans l'iconographie du *clipeus caelestis*.

[1418] Rome, mausolée de Constance, milieu du IV^e^ siècle, conque absidale axiale. Il reste la partie supérieure du décor mosaïqué avec des étoiles à huit branches sur un fond blanc. Une bordure cernant la voûte se laisse deviner ainsi que la partie supérieure du christogramme ou du médaillon dans lequel il était figuré. Voir E. MÜNTZ, « Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. V. Sainte Constance de Rome », in *Revue archéologique*, 1878, p. 353-367, p. 361 ; G. BOVINI, « Rapporti fra l'iconografia romana e quella ravennate », in *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, vol. II, p. 75-85. Je remercie Raphaël Demès de m'avoir fait part de ce décor et des auteurs l'ayant évoqué.

[1419] Ravenne, mausolée de Galla Placidia, voûte, vers 430 ; Ravenne, Sant'Apollinare in Classe, mosaïque de l'abside, milieu du VI^e^ siècle ; Ravenne, San Vitale, voûte du chœur, mosaïque, milieu du VI^e^ siècle.

[1420] Cf. K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit.

III. C. Du temps zodiacal au temps calendaire : de l'éternité à la quotidienneté.

III. C. 1. Des personnifications des Mois aux Occupations des Mois

III. C. 1. a. Au carrefour du Zodiaque et des mois

La relation entre les signes du Zodiaque et les mois est au cœur de notre étude et cristallise les enjeux de leur transmission entre Antiquité et Moyen Âge . Nous avons pu voir que le Zodiaque eut un certain succès iconographique au cours des premiers siècles de notre ère et ceci de manière autonome par rapport aux mois. Les Occupations des Mois qui illustrent les activités essentiellement agricoles liées à chaque mois de l'année, sont aussi un thème hérité de l'Antiquité. Ces Occupations étaient originellement illustrées par des figures allégoriques[1421] passives qui se muèrent en figures en mouvement, occupées à des tâches ou activités spécifiques au fil des saisons, les gestes et vêtements étant utilisés comme des motifs signifiant les variations et la cyclicité[1422]. De fait, il s'agissait davantage de personnifications qui prirent progressivement vie. Sur le décor peint du temple d'Hercule de Sabratha datant de la fin du II^{e} siècle, les mois sont personnifiés par des figures en bustes placées dans des médaillons alternant avec les signes du Zodiaque qui sont quant à eux en mouvement[1423]. Il s'agit bien dans ce cas de personnifications des Mois et non pas des Occupations mensuelles. Cette iconographie des mois évolua au cours du III^{e} et du IV^{e} siècle en passant des « simples » personnifications à l'antique à de réelles occupations.

L'historiographie autour du thème iconographique du Calendrier dont les mois sont les principaux éléments s'est focalisée autour du *Calendrier de 354* ou *Calendrier dit de Filocalus*[1424]. Henri Stern a utilisé ce calendrier comme jalon et repère dans l'évolution du calendrier à la fin de l'Antiquité et dans sa transmission au Moyen Âge . Ce témoignage écrit, connu par le biais de copies modernes d'après une copie carolingienne, n'est pas le seul, puisque les mois furent également figurés sur nombres de pavements et autres décors. Sans reprendre l'intégralité des illustrations antiques et tardo-antiques des mois, nous aimerions évoquer

---

[1421] Cf. D. LEVI, « The Allegories of the Months », art. cit.

[1422] Pour les origines antiques du calendrier et sa transmission au Moyen Âge, voir notamment H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, *op. cit.* ; M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », art. cit.

[1423] Sabratha, fresque, abside ouest du temple d'Hercule, règne de Commode (180-192), apothéose de Marc-Aurèle. Cf. *supra*, dans ce chapitre, II. A. 2. a.

[1424] Voir H. STERN, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, *op. cit.* ; M. R. SALZMAN, *On Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley ; Los Angeles ; Oxford, University of California Press, 1990.

quelques exemples significatifs afin d'envisager les enjeux de la relation entre le thème iconographique des mois et celui des signes du Zodiaque[1425].

Au sein du corpus des illustrations des mois, l'arc de Reims datant du début du III^e siècle constitue le plus ancien exemple connu pour lequel les mois sont évoqués uniquement par le biais d'activités rurales comme l'a souligné P. Mane[1426]. Dérivée en partie des ménologes rustiques tels que le *Menologium rusticum colotianum*[1427], l'iconographie calendaire va être enrichie de détails saisonniers jusqu'à ce que les mois deviennent autonomes[1428]. Les signes du Zodiaque servent de repères visuels sur ce type de calendrier réalisé au cours du I^er siècle après J.-C. alors que les mois sont mentionnés de manière écrite. Dans un article publié en 1981, H. Stern faisait état de vingt-et-un calendriers antiques connus[1429], auxquels sont venus s'ajouter de nouvelles découvertes comme le pavement de Thessalonique sur lequel les Mois sont encore personnifiés au V^e siècle[1430]. Ces chiffres, même s'ils doivent être revus, montrent bien un contraste avec le corpus antique des signes du Zodiaque qui est plus conséquent[1431]. Aux illustrations des mois se superpose toute une littérature avec des poésies relatives aux mois mentionnant également les signes du Zodiaque[1432]. Ces poèmes, tels que ceux d'Ausone (310-393), témoignent du succès de ces thèmes tout en enrichissant la tradition.

III. C. 1. b. Combinaisons et transitions entre les signes zodiacaux et les mois

Certains décors constituent des étapes intermédiaires, des transitions entre les personnifications mensuelles et les scènes mensuelles. La mosaïque d'Hellín est intéressante à ce titre[1433]. Datant de la fin du II^e siècle ou plutôt du début du III^e siècle selon H. Stern, ce pavement combine plusieurs thèmes iconographiques à connotation calendaire. Les petits

---

[1425] Pour approfondir la question de l'iconographie du Calendrier et plus spécifiquement des mois, voir H. STERN, « Les calendriers romains illustrés », art. cit. ; L. FOUCHER, « Le calendrier de Thysdrus », in *Antiquités africaines*, 36, 2000, p. 63-108.

[1426] Porte de Mars, Reims, début du III^e siècle. Cf. H. STERN, « Le cycle des mois de la Porte de Mars à Reims », in M. RENARD (dir.) *Hommage à Albert Grenier*, *Latomus*, 58, 1962, III, p. 1441-1446 ; P. MANE, *Le travail à la campagne au Moyen âge : étude iconographique*, *op. cit.*, p. 41.

[1427] Par exemple, cippe de marbre, *menologium rusticum colotianum*, trouvé en 1537 près du Champs de Mars, Naples, Musée archéologique national, n° Inv. 2632, milieu du I^er siècle ap. J.-C. (?).

[1428] Au sujet des ménologes rustiques ainsi que de l'association entre divinités tutélaires, mois et signes zodiacaux, voir CH. R. LONG, *The twelve Gods of Greece and Rome*, Leiden ; New York, Brill, 1987 ; *Id.*, « The Gods of the months in Ancien Art », art. cit.

[1429] H. STERN, « Les calendriers romains illustrés », art. cit., p. 432.

[1430] Thessalonique, villa Hagios Aiolou, 1^ère moitié du V^e siècle, mosaïque de pavement du *triclinium*, conservée au musée archéologique de Thessalonique. Cf. *supra*, dans ce chapitre, III. A. 2, n. 1270.

[1431] Voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…*, *op. cit.* ; H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum…*, *op. cit.* ; voir également *supra*, dans ce chapitre, I. B. 2.

[1432] H. STERN, « Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois », art. cit. ; *Id.*, « Les calendriers romains illustrés », art. cit., p. 469.

[1433] Hellín, Espagne, mosaïque de pavement d'une villa, cons. Madrid, Musée Archéologique, fin du II^e siècle-milieu du III^e siècle ap. J.-C. Cf. H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit.

panneaux octogonaux disposés sur le pourtour du pavement sont particulièrement pertinents pour notre propos. En effet, dans chacun des douze octogones la divinité tutélaire du mois semble veiller sur la personnification parfois ailée du mois et/ou du signe zodiacal tandis qu'une inscription indique de manière abréviée le nom du mois en question. Le second personnage prend davantage les traits du signe zodiacal correspondant même si le mois d'octobre évoque à la fois le Scorpion et les vendanges[1434]. Ainsi, seule l'inscription est clairement une référence mensuelle à proprement parler. Néanmoins, les scènes champêtres qui occupent les médaillons circulaires intermédiaires entre les « mois » et les Saisons situées au cœur du pavement nous semblent annoncer les scènes mensuelles qui vont être développées progressivement. La présence des divinités tutélaires dans ce cycle est également une manière d'évoquer le calendrier des fêtes célébrées chaque mois en l'honneur de telle ou telle divinité. Ainsi, plusieurs facettes du Calendrier antique sont affichées dans ce pavement. De même, le pavement de Trèves qui lui est postérieur présente les mois sous forme de personnifications évoquant les divinités tutélaires accompagnées du nom du mois correspondant[1435].

Ces deux pavements ont été situés par H. Stern dans une des trois catégories ou « genres iconographiques des mois » qu'il a pu relever. Il présente ainsi les pavements de Trèves et Hellín comme des « cycles astronomiques et religieux »[1436]. Les deux autres « genres » identifiés sont ceux des « suites à caractère purement saisonnier » et des « séries religieuses et saisonnières mixtes »[1437]. Ces dernières constituent d'après H. Stern les cas les plus fréquents et surtout le genre qui « continue jusqu'au seuil du Moyen Âge en éliminant progressivement les fêtes »[1438]. En effet, les travaux effectués prennent le pas sur les fêtes célébrées car c'est le temps humain, terrestre qui est au centre de l'attention avec l'essor du christianisme. M. Jullian a quant à elle proposé de distinguer parmi les « images des mois » trois grandes catégories qui complètent le tableau dressé par H. Stern tout en s'en inspirant. Elle différencie ainsi les allégories reconnaissables à des objets/attributs mais relativement immobiles ; les « saynètes » champêtres ou « calendriers rustiques » avec un ou plusieurs personnages en action ; et les « cycles calendaires » présents dans les œuvres « "scientifiques" ou "encyclopédiques" »[1439]. Si les catégories observées par M. Jullian sont plus larges et moins précises que celles d'H. Stern,

[1434] Voir *supra*, dans ce chapitre, III. A. 2. c.
[1435] Trèves, Allemagne, mosaïque de pavement dite de Monnus, lacunaire, fin III^e^-début IV^e^ siècle (GUNDEL n°211 et 296).
[1436] H. STERN, « Mosaïque de Hellín », art. cit., p. 59.
[1437] *Loc. cit.*
[1438] *Loc. cit.*
[1439] M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », art. cit., p. 152-153.

elles mettent néanmoins en avant le contraste entre la passivité et l'activité des figures personnifiant ou incarnant les mois.

III. C. 2. Entre le Zodiaque et les Mois : de l'éternité à la quotidienneté, de l'Antiquité au Moyen Âge.

De manière générale, on peut ainsi observer un certain glissement du cycle zodiacal mettant en scène l'éternité et l'harmonie céleste vers un cycle mensuel mettant en scène la quotidienneté et les rythmes terrestres. Le développement de l'iconographie zodiacale est plus précoce et plus homogène que la tradition iconographique des mois. Ces derniers furent d'abord de simples inscriptions indiquant le mois associé au signe du Zodiaque avant d'être personnifiés, puis d'être développés sous forme de scènes qui donneront naissance aux Occupations des Mois. La relation entretenue entre le Zodiaque et les mois est étroite et elle repose sur un jeu de complémentarité mais aussi un jeu à la fois de déséquilibre et équilibre entre les deux cycles amenés à prendre alternativement le dessus selon les contextes.

Le II^{e} siècle et en particulier le règne d'Hadrien permirent l'essor de l'iconographie zodiacale. Le III^{e} et le IV^{e} siècle correspondent à la confirmation de cet essor et à sa diffusion dans l'Empire romain. Selon P. Morel, c'est à la fin du IV^{e} siècle sous Théodose, que l'astrologie fut récusée avec l'avènement du christianisme comme religion d'État et le rejet des cultes païens[1440]. Si ce facteur n'est pas à rejeter, il n'est pas le seul comme nous avons pu le voir avec les pavements synagogaux qui font apparaître une certaine rivalité entre judaïsme et christianisme dans ce type d'iconographie cosmique. De plus, le rejet du Zodiaque pendant la période dite tardo-antique est à nuancer. La dimension cosmique des décors chrétiens pendant ces siècles intermédiaires témoigne d'une permanence des traditions antiques mais les ciels constellés aux étoiles indifférenciées ne laissent pas de place aux figures zodiacales. Le Zodiaque semble ainsi être placé dans une sorte de latence plutôt que d'être exclu totalement et semble avoir pu perdurer dans les textes de nature encyclopédique.

L'approche des origines de la figuration des signes du Zodiaque offre un aperçu des cultures et religions considérées au fil de ce chapitre sur un mode ontologique[1441]. Témoignages visuels de différentes manières de voir le monde, les compositions qui intègrent les signes du

[1440] P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 17.
[1441] Sur les différences ontologiques et leur impact sur la figuration, voir les travaux de P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.* ; *Id.*, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation* [Exposition, Musée du Quai Branly, Paris, 16 février 2010-11 juillet 2011], Paris, Somogy / Musée du quai Branly, 2010.

Zodiaque doivent être analysées du point de vue de leur organisation interne et du point de vue des enjeux qu'elles constituent dans des contextes culturels et religieux précis. Ainsi, nous avons pris soin au cours de ce chapitre d'observer l'agencement des compositions intégrant le Zodiaque. Cercles, formes géométriques, mouvements rayonnants et rotatoires, organisation concentrique, jeux de symétrie, etc., sont autant d'éléments récurrents dans l'iconographie zodiacale antique appelés à se perpétuer. Ils rendent visible des jeux entre unité et diversité inhérents au cycle zodiacal ainsi qu'à la cosmologie dont ils font partie. Comme nous avons pu l'observer dans le processus antique de catastérisation qui fonde la tradition iconographique du Zodiaque, l'efficacité visuelle des figures zodiacales est essentielle. La mythologisation des constellations, autrement dit la narration détaillée de leur(s) « histoire(s) », fonde leur mise en images. Le « repérage spatial et temporel [1442]» recouvert par la catastérisation fait toute la richesse du Zodiaque et est inhérent à sa tradition tant antique que médiévale comme nous allons pouvoir l'apercevoir dans le chapitre qui suit. De fait, les détails de l'iconographie zodiacale résultent à l'origine d'un intérêt prononcé pour la spatialisation des informations relatives aux astres.

C'est au cours des premiers siècles de notre ère que la figuration du Zodiaque s'est véritablement développée. Il ne subsiste que peu de traces de leur représentation avant le I^er^ siècle de notre ère même si l'origine des signes remonte au V^e^ siècle avant notre ère avec des prémices babyloniennes. L'imagerie impériale contribua à l'essor de la figuration des signes zodiacaux qui furent instrumentalisés d'un point de vue idéologique sur divers supports, de la numismatique aux décors monumentaux. « Signes qualifiants », les signes du Zodiaque participèrent à un processus de légitimation de l'empereur à partir d'Auguste et de manière générale à une mise en scène du pouvoir impérial. Les images zodiacales, cercle et signes, connurent un succès grandissant au cours du règne d'Hadrien. Elles furent utilisées pour évoquer le destin impérial tout en présentant l'empereur comme le vecteur de la prospérité de l'empire. La notion d'*aeternitas* ainsi qu'une certaine équivalence spatiale et temporelle entre Rome et le cosmos étaient aussi véhiculées par le Zodiaque. Ainsi, dans l'iconographie antique, la cyclicité zodiacale se conjugua à la dimension cosmologique du cercle des douze signes afin de produire une image efficace, à même de traduire une certaine emprise à la fois sur le temps et l'espace. Dans le même ordre d'idées, le Zodiaque participa à l'évocation de l'apothéose impériale. Quoi de mieux qu'un cercle de figures formé par des personnages catastérisés, placés parmi les étoiles, « transportés de la terre au ciel par la volonté divine[1443] » pour servir de cadre

[1442] ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, J. PAMIAS I MASSANA, A. ZUCKER (éd.), *op. cit.*, p. XXV.
[1443] Cf. A. ZUCKER, « Les catastérismes », art. cit., p. 595.

à l'apothéose ? De plus, les enjeux mémoriels liés à l'apothéose devaient entrer en résonance avec la dimension mnémonique des catastérismes. Perçu comme une sorte de cercle conducteur entre ciel et terre, entre le cosmos et Rome, entre les dieux et l'empereur, le Zodiaque traduisait ainsi le dépassement du temps vers l'au-delà, tel un chemin astral vers la divinité et l'éternité. En tant que synthèse du cosmos et comme cadre idéal à la figuration de l'apothéose dont il manifestait le processus d'élévation, d'ascension au-dessus des hommes, le cercle zodiacal en vint à participer à une iconographie relative à l'au-delà et à l'eschatologie. Ainsi, passant du domaine public à la sphère funéraire, le Zodiaque fut figuré sur des sarcophages dont ceux du type dit « aux Saisons » sur lesquels l'orbe zodiacal ourle une *imago clipeata* du ou des défunts. On peut d'ailleurs souligner que le Zodiaque entretint une relation privilégiée avec le *clipeus*, forme propice à une évocation cosmique et à l'illustration de l'*imago mundi* comme l'ont notamment montré H. P. L'Orange ainsi que K. Lehmann. Or, le *clipeus* va perdurer dans l'iconographie zodiacale comme nous pourrons le constater. D'autre part, dans l'iconographie égyptienne d'époque romaine, le Zodiaque prit part à une iconographie funéraire et dans la perspective de la résurrection osirienne. La présence du Zodiaque dans l'iconographie nabatéenne constitue un autre contrepoint dans l'observation des origines des signes du Zodiaque en même temps qu'un autre exemple de leur ré-appropriation. Dans ce contexte, nous avons pu relever que les signes du Zodiaque furent notamment personnifiés sur une frise sculptée de Khirbert ed(h)-Dharih à la manière de divinités relatives à chaque constellation zodiacale, selon une variante originale dans le corpus antique. On peut aussi souligner que la figuration des signes du Zodiaque dans les temples nabatéens s'inscrivit dans une liturgie se développant selon des dynamiques spatiales particulières et sensibles aux mouvements des astres, aux équinoxes, etc. Toujours dans un contexte propice aux questions cosmologiques, le Zodiaque fut récurrent dans l'imagerie mithriaque. Les signes zodiacaux prirent notamment part aux décors composés autour des niches cultuelles visant à reconstituer, réactualiser le sacrifice accompli par Mithra tauroctone. Ils signifiaient la dimension cosmique de la scène et du *mithraeum* en lui-même. Le cercle zodiacal apparaissait à la fois comme l'attribut cosmique de Mithra mais aussi comme la traduction visuelle de son rôle de médiateur entre ciel et terre, entre les dieux et les hommes. Nous avons pu constater dans le cas du *mithraeum* d'Ostie que les douze signes pouvaient être disposés de manière à accompagner les dynamiques du rituel mithriaque. Ainsi, nous pouvons conclure que dès son essor dans l'iconographie des premiers siècles, dans divers contextes fortement imprégnés de la culture gréco-romaine et caractérisés par un attrait prononcé pour les thèmes cosmologiques, le Zodiaque servit à manifester une médiation entre les dieux et les hommes. À plusieurs reprises, nous avons pu remarquer que les

signes zodiacaux peuvent se comprendre quant à des dynamiques spatiales liées à des usages cultuels et liturgiques. Dans le même temps, tel une métonymie du cosmos, le Zodiaque polarisait l'image autour d'une figure divine souveraine, à même de dépasser les limites spatiales et temporelles et entre humain et divin. La dimension à la fois spatiale et temporelle du Zodiaque que l'on peut discerner dans les traditions textuelles scientifiques au croisement de la géographie, de l'astronomie et de l'astrologie, fut mise à contribution dans l'agencement des images, dans leur emplacement et dans le discours idéologique qu'elles transposaient.

En outre, nombre de décors de pavement des premiers siècles de notre ère arborèrent les signes du Zodiaque afin d'offrir un discours sur le temps imprimé sur le sol qui peut être celui d'un espace domestique comme cultuel. Le Zodiaque fut d'ailleurs fréquemment associé à Aiôn ou bien encore aux Saisons, surtout en Afrique du nord mais aussi dans la sphère hellénistique, à partir du II^{e} siècle et jusqu'au cœur du VI^{e} siècle. Cette relation avec la figure ambigüe d'Aiôn fait d'autant plus ressortir la dimension cosmique du Zodiaque et son rapport à l'impression du « temps » ou des « temps » dans l'espace ainsi qu'à leur dépassement et/ou leur domination. Autour d'eux se cristallisent une certaine fascination pour les questions de temporalités ainsi que la mutation de leurs conceptions. Dans le même ordre d'idées, nous avons pu relever la relation étroite entretenue entre le Zodiaque et Sol/Hélios en particulier sur des pavements en mosaïque. La notion d'éternité sensible dans l'iconographie liée à Aiôn se superposa en quelque sorte à la souveraineté cosmique de Sol/Hélios dirigeant son quadrige, le tout servi par le cercle zodiacal, élément synthétique, activateur d'une médiation et d'un dépassement des limites spatiales et temporelles. Sol/Hélios constitue en outre un point de jonction et de transition avec l'iconographie chrétienne et judaïque. Les pavements de Thessalonique et d'Astypalea que nous avons évoqués témoignent en effet d'une iconographie ambivalente où le Christ sous les traits d'Hélios était vraisemblement entouré, auréolé du cercle des douze signes. De fait, l'iconographie chrétienne et notamment christique des premiers siècles se réappropria un certain nombre d'éléments issus de l'iconographie cosmologique de manière large même si les signes du Zodiaque furent plutôt suggérés et ne survécurent qu'en filigrane dans le motif du *clipeus caelestis* ou bien encore dans les fonds étoilés.

Autre contrepoint essentiel à l'appréhension de la figuration du Zodiaque à la fin de l'Antiquité et au croisement de différentes cultures et religions, celui des décors de pavement synagogaux réalisés entre le IV^{e} et le VI^{e} siècle dans l'ancienne Palestine. La présence privilégiée des signes du Zodiaque dans ces décors laisse deviner en négatif un certain rejet de ces derniers dans l'iconographie chrétienne dans laquelle les mois seuls leur furent préférés. En sus, les compositions de ces pavements témoignent d'un processus de réappropriation de

l'iconographie cosmologique et notamment des signes du Zodiaque. Le Zodiaque permet d'entremêler plusieurs temporalités, le passé, le présent orienté vers un futur compris comme l'espoir dans la restauration du royaume d'Israël. Répartis de manière rayonnante autour d'un *clipeus* cernant Hélios, les signes zodiacaux furent conçus comme vecteurs de la perpétuité d'Israël. Ils signifient « l'ordre immuable du service du temple » en tant que références aux douze gemmes du pectoral du Grand prêtre[1444]. Les poèmes liturgiques, les *piyyutim*, témoignent de la valeur du Zodiaque dans la liturgie et dans l'espace synagogal pensé comme une zone de rencontre entre la terre et le ciel. De plus, les signes du Zodiaque inscrits sur ces pavements aux compositions ordonnées, prennaient part à l'efficacité de l'espace synagogal, soulignaient sa dynamique axiale et entraient en résonance avec le thème du voile ou rideau cachant l'Arche et le Temple de Jérusalem. Nous retrouvons ainsi une fois de plus des enjeux liés à la mise en réseau de différentes temporalités et à des dynamiques spatiales. Or, en cette période de mutations et d'essor du christianisme en regard du judaïsme, dans les conceptions du lieu de culte et dans ses articulations avec le Temple et entre la terre et les cieux résident un ensemble de tensions et de divergences entre synagogue et église. La figuration ou l'absence du Zodiaque est à comprendre en regard de ces rivalités. Entre christianisme et judaïsme, le thème du Temple céleste est un point de contact au seuil duquel le Zodiaque se situe[1445]. Jodi Magness a ainsi proposé de voir dans les décors des églises et synagogues tardo-antiques un processus de « circulation » et « re-circulation » des motifs et thèmes iconographiques dont le Zodiaque et les mois font partie[1446].

Au cours des premiers siècles après J.-C., l'iconographie zodiacale s'est développée à la croisée d'un fonds scientifique et descriptif et d'une iconographie à dimension cosmologique idéalisée, elle-même alimentée par la mythologie et la tradition catastérismique. Cette ambivalence et cette complexité lui offrirent à la fois un ancrage mais aussi une liberté qui lui permirent de perdurer tout en se diffusant au gré des adaptations et variations dont nous avons cherché à montrer les différentes facettes au gré des contextes qui parfois se superposent. Dans le chapitre suivant, nous aurons d'ailleurs l'occasion de donner un aperçu de la continuité du processus de transmission et de réappropriation dont nous venons de voir les prémices et sur lesquels nous sommes revenus dans cette longue mais nécessaire conclusion intermédiaire.

[1444] Cf. M. AVI-YONAH, « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », art. cit., p. 283.
[1445] Sur ces questions, voir en particulier notamment J. MAGNESS, « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit.
[1446] *Ibid.*, p. 14.

Chapitre 4 : ENTRE ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE : DE L'OUTIL À L'IMAGE

Marginalisée avec l'avènement du christianisme et la proscription des cultes païens, l'astrologie a survécu dans l'ombre de l'astronomie. Condamnée par les Pères de l'Église, en particulier par saint Augustin, l'astrologie n'a cependant pas été rejetée en bloc et il s'agit de nuancer sa situation. Elle semble avoir été tolérée à la condition du rejet du fatalisme dont elle est le vecteur[1447]. L'astrologie n'a pas disparu à l'aube du Moyen Âge mais elle a subi des adaptations et elle s'est maintenue dans une masse de connaissances d'ordre cosmologique transmises entre Antiquité et Moyen Âge. Sa figuration dans les manuscrits de type encyclopédique ne relève pas directement et pas seulement de l'astrologie car les signes du Zodiaque font partie d'un ensemble de thèmes cosmologiques à l'instar des Saisons et des Mois comme nous avons pu le constater au cours du précédent chapitre. Nous réfléchirons aux moyens et aux enjeux de la transmission de la tradition zodiacale, textuelle et figurative. Nous mettrons ensuite en lumière la résurgence de la figuration des signes zodiacaux dans les manuscrits, puis sur des objets liturgiques à partir du IX^{e} siècle.

I. Transmission de la tradition : enjeux d'un savoir et d'une iconographie.

Pour commencer, il s'agit de considérer les modalités ainsi que les enjeux de la transmission des connaissances entremêlées liés à l'astrologie et à l'astronomie. Au creux du fossé qui semble se creuser entre astrologie et astronomie, le Zodiaque apparaît comme une manière de penser le temps dans l'espace. Nous donnerons un aperçu de la manière dont ces deux disciplines ont évolué en parallèle, mais aussi des enjeux et raisons de leur distinction tout en abordant la perception du temps et de l'espace au cœur même de cette situation complexe.

I. A. L'astrologie et l'astronomie ou penser le temps dans l'espace

I. A. 1. La pensée encyclopédique ou le filtre chrétien sur les savoirs antiques

La place de l'astrologie au début du Moyen Âge et dans la société chrétienne est méconnue du fait du manque de documents mais aussi du fait d'a priori historiographiques que

[1447] J.-M. PASTRE, C. RIDOUX (dir.), *L'astrologie hier et aujourd'hui*, actes de colloque [Rambures, 16-18 juin 2002], Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002, p. 8.

B. Obrist a soulignés[1448]. En effet, l'historiographie sur l'astrologie médiévale a été en grande partie tracée à partir de la condamnation augustinienne de l'astrologie. Saint Augustin (354-430) récuse en effet le déterminisme astral que sous-entend cette dernière[1449]. H. Inglebert indique que « l'astrologie est le nœud où s'entrecroisent de nombreux problèmes et en particulier les limites de nos concepts contemporains »[1450]. L'historien propose la métaphore du filtre apposé sur les savoirs antiques afin d'appréhender leur christianisation[1451]. Selon lui, la conversion correspond avec le refus, la création *ex nihilo* et la conservation aux quatre modalités d'appropriation des héritages antiques[1452]. Ainsi, l'approche du problème doit être nuancée.

D'autre auteurs chrétiens de la fin de l'Antiquité ont eu une position intermédiaire vis-à-vis de l'astrologie[1453]. Sidoine Apollinaire (430-486) a ainsi « fait preuve d'une indulgente curiosité pour l'astrologie »[1454]. L'évêque d'Arles, saint Césaire (470-542), eut une attitude similaire même s'il se positionna davantage contre les excès de la magie et de l'astrologie[1455]. Zénon de Vérone (vers 300 – 371/380) a quant à lui développé tout un sermon sur l'interprétation chrétienne des signes du Zodiaque[1456]. Il proposa dans une homélie une lecture baptismale des signes zodiacaux. Ces derniers participent à une allégorie moralisatrice autour du rôle du baptême dans un texte s'adressant aux néophytes. Malgré la personnalité quelque peu marginale de l'évêque de Vérone, ce texte est révélateur de l'ambiguïté du regard porté sur le Zodiaque ainsi que des enjeux de sa re-sémantisation chrétienne. Serafin Moralejo a résumé la situation de la manière suivante : « les Pères, en général, n'ont pas rejeté l'astrologie comme totalement fallacieuse, mais surtout en tant que savoir démoniaque. Ils se sont efforcés de réduire le déterminisme astral à des limites compatibles avec la liberté et la responsabilité morale et avec la Providence divine »[1457]. De fait, dans la lignée de l'identification du Christ au

---

[1448] B. OBRIST, « L'astrologie à l'époque du haut Moyen Âge : témoignages textuels et picturaux », in J.-M. PASTRE, C. RIDOUX, *L'astrologie hier et aujourd'hui*, *op. cit*., p. 25-43, p. 25.

[1449] Voir notamment sa position dans AUGUSTIN, *De Genesi ad Litteram, libri duodecim*, P. AGAËSSE ET A. SOLIGNAC (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1972, II, XVI-34 – XVII-36. À ce sujet, voir C. MIRA, « Astronomie / astrologie au Moyen Âge, latin et roman (XII^e^ et XIII^e^ siècles) », in J.-M. PASTRE, C. RIDOUX, *L'astrologie hier et aujourd'hui*, *op. cit*., p. 45-59, p. 47.

[1450] H. INGLEBERT, Interpretatio christiana, *Les mutations des savoirs …*, *op. cit*., p. 221. Sur ces questions, chez un auteur dont les travaux ont marqué H. Inglebert, voir notamment H.-I. MARROU, *Décadence romaine ou antiquité tardive ? : III^e^-VI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1977.

[1451] H. INGLEBERT, Interpretatio christiana, *Les mutations des savoirs…, op. cit*., p. 23.

[1452] *Ibid*.

[1453] À ce sujet, voir notamment T. BARTON, *Ancient astrology*, Londres, Routledge, 1994 (coll. Sciences of Antiquity), chap. 3, *Le triomphe de la chrétienté*.

[1454] H. DE LA VILLE DE MIRMONT, « L'astrologie chez les gallo-romains », in *Revue des Études Anciennes*, 11, 1909, n°4, p. 301-346, p. 345.

[1455] Cf. *ibid*.

[1456] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496.

[1457] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 151.

Soleil et à l'Année, les Apôtres furent assimilés aux douze mois de l'année et par extension aux douze signes du Zodiaque[1458]. À la fin de l'Antiquité, le glissement entre les traditions antiques païennes s'opère par la juxtaposition d'éléments chrétiens sur des figures antiques telles que les signes du Zodiaque[1459]. La, puissance et la richesse de la pensée encyclopédique antique, puis médiévale résident dans la faculté à lier des relations entre différents éléments afin de les voir sous un autre angle de vue, de renouveler une tradition tout en la fixant dans la mémoire. La pensée encyclopédique médiévale est en cela un moteur essentiel du filtre chrétien apposé sur les traditions antiques[1460].

I. A. 2. Isidore de Séville et l'astrologie : la distinction entre connaissance de la nature et superstition

Isidore de Séville (v. 560 - 636) est un des principaux maillons de la chaîne des savoirs antiques transmis au Moyen Âge[1461]. Son traité *De natura rerum*[1462] compilé vers 612-613 constitue « l'épine dorsale de la cosmologie du haut Moyen Âge »[1463] d'après l'expression de B. Obrist. Ce texte ainsi que ses *Etymologiae* véhiculent un ensemble de connaissances de type astrologico-astronomiques et cosmologiques héritées de l'Antiquité[1464]. Ses écrits comptent parmi les textes les plus influents du Moyen Âge. D'après M. Lejbowicz, il serait le premier à instaurer une distinction entre astrologie et astronomie[1465].

> *L'astrologie est en partie naturelle et en partie superstitieuse. Elle est naturelle lorsqu'elle traite du cours du Soleil et de la Lune ou des positions qu'occupent les étoiles à certains moments déterminés, alors que l'astrologie superstitieuse est celle que pratiquent les astrologues*

[1458] Cf. J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », in *Vigiliae Christianae*, 13-1, 1959, p. 14-21.
[1459] Voir J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, éd. du Seuil, 1961.
[1460] Pour une synthèse de l'historiographie sur la question de l'encyclopédisme médiéval et la bibliographie, voir B. BEYER DE RYKE, « Le miroir du monde : un parcours dans l'encyclopédisme médiéval », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 81-4, 2003 (Histoire médiévale, moderne et contemporaine - Middeleeuwse. moderne en hedendaagse geschiedenis), p. 1243-1275.
[1461] Pour un aperçu de la transmission de la tradition astrologico-astronomique dans les manuscrits, voir D. BLUME, « Gli astri e gli dei : astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale, Sonderdruck aus I Greci », in S. SETTIS (dir.), *Storia Cultura Arte Societa, III, I Greci oltre la Grecia*, Torino, 2001, p. 861-888. Pour un catalogue des manuscrits concernés ainsi qu'une synthèse de l'évolution de cette tradition, voir aussi D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I.1: *Text und Katalog der Handschriften* ; vol. I.2: *Abbildungen*.
[1462] I. DE SÉVILLE, *Traité de la nature*, J. FONTAINE (éd., trad,), Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1960.
[1463] B. OBRIST, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », in *MÉFR. Moyen-Âge*, 108-1, 1996, p. 95-164, p. 95.
[1464] Cf. J. FONTAINE, « Isidore de Séville et la mutation de l'encyclopédisme antique », in *Cahiers d'histoire mondiale*, IX, 1966, p. 519-538.
[1465] Voir M. LEJBOWICZ, « Les antécédents de la distinction isidorienne : " astrologia / astronomia " », in B. RIBÉMONT (dir.), *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, actes de colloque [Orléans, avril 1989], Paris, Klincksieck, 1991, p. 173-212. Sur cette question, voir aussi J. FONTAINE, « Isidore de Séville et l'astrologie », in *Revue des Études Latines*, 31, 1953, p. 271-300.

> *(mathematici) qui augurent sur le cours des étoiles, qui cherchent à découvrir comment chacun des douze signes du Zodiaque détermine les âmes et les membres du corps humain, et qui entreprennent de prédire, à partir du cours des astres, les naissances et les mœurs des hommes.*[1466]

C'est ainsi qu'Isidore de Séville tente de présenter les différences entre « astrologie naturelle » et « astrologie superstitieuse ». Malgré le flou qui entoure cette différenciation, les principes isidoriens furent repris par bien des auteurs. Or cette distinction est double et elle est surtout différente de nos catégories. En sus d'une séparation entre ce qui relève de la théorie et de la pratique astronomiques tels deux champs désignés respectivement comme *astronomia* et *astrologia*, Isidore de Séville dédouble cette seconde en une *astrologia naturalis* et une *astrologia superstitiosa*[1467]. Cette seconde astrologie relève du déterminisme. L'épithète *superstitiosa* qualifie ses excès, son « manquement à un idéal de modération dans l'usage même de la raison » d'après les termes de M. Lejbowicz[1468]. Reprenant les travaux isidoriens, Bède le Vénérable (673-735) fait preuve d'une plus grande rigueur et choisit de voir autrement l'opposition astronomie et astrologie. Selon M. Lejbowicz, chez Bède les *mathematici* sont opposés aux *calculatores*, les premiers se fondant essentiellement sur des éléments relatifs à l'espace, tandis que les seconds se réfèrent au temps[1469]. Néanmoins, il nous semble que les conclusions de M. Lejbowicz en ce qui concerne le Zodiaque sont à nuancer[1470]. Celui-ci est mentionné par Bède à plusieurs reprises dans son traité sur le temps comme le met en exergue B. Obrist[1471]. Le cercle des douze signes est ambivalent et relève autant de données spatiales que temporelles.

Dans le sillage d'Isidore de Séville et de Bède le Vénérable, Raban Maur (780-856), Lambert de Saint-Omer (1061-1125), Hugues de Saint-Victor (1096 ? – 1141) ou bien encore Honorius Augustodunensis (1080-1150) comptent parmi les principaux maillons de la transmission et du développement de la tradition zodiacale qui entremêlent plusieurs aspects

---

[1466] ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, III, 27. Cité par J.-P. BOUDET, *Entre science et nigromance…, op. cit.*, p. 16.

[1467] M. LEJBOWICZ, « Postérité médiévale de la distinction isidorienne astrologia/astronomia : Bède et le vocabulaire de la chronométrie », in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, 7, 1985, p. 1-41.

[1468] *Ibid*., p. 2.

[1469] M. LEJBOWICZ, « Postérité médiévale de la distinction isidorienne astrologia/astronomia : Bède et le vocabulaire de la chronométrie », art. cit., en part. p. 17.

[1470] M. Lejbowicz semble en effet reléguer le cercle zodiacal au seul champ des *mathematici* et comme repère spatial. Cf. *loc. cit*.

[1471] Cf. B. OBRIST, « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », in *CCM*, 173, Janvier-mars 2001, p. 3-33, p. 32.

des connaissances médiévales. Ces différents auteurs ont en commun de relier de manière encyclopédique des savoirs divers.

I. A. 3. Outils d'un repérage spatio-temporel : du comput à une formule de l'ordre divin

Les signes du Zodiaque furent des repères spatio-temporels dès les prémices de leur tradition. De fait, comme nous l'avons évoqué au cours du précédent chapitre, la géographie grecque est née d'observations astrologico-astronomique. Godefroid de Callatay, notamment, a montré de quelle manière une géographie astrologique a été mise en place au cours des premiers siècles, fondée sur un système analogique dans lequel les relations entre ciel et terre induites par l'astrologie/astronomie servent de support[1472]. Manilius (I^er^ siècle) ou bien encore Ampélius (II^e^-III^e^ siècle) avec son *Liber Memorialis* ont laissé des témoignages de ces commentaires et listes de correspondances entre signes du Zodiaque, régions de la terre, Vents, etc.[1473]. L'imbrication et l'articulation entre ces disciplines témoignent de l'incidence du Zodiaque sur le développement de la cartographie antique et de son rôle dans la perception de l'espace.

Dans le même ordre d'idées, les signes zodiacaux eurent un rôle à jouer dans le comput et l'établissement du calendrier. Dans la lignée des travaux d'Isidore de Séville, les écrits de Bède le Vénérable sont considérés comme les fondements du comput. Il s'agit notamment de calculer la date de Pâques[1474]. Comme l'explique Mary C. Murray, sous l'influence de certains auteurs comme Bède, le Zodiaque va être adopté comme un élément semi-scientifique, applicable au comput et aux calendriers[1475]. Dans son *De natura rerum*, Bède cherche à montrer les relations entre les douze signes et les mois[1476]. Le Zodiaque participe aussi bien à une division temporelle qu'à un système de repérage spatial[1477]. Bède transmet succinctement la

---

[1472] Cf. *supra*, chap. 2. Voir G. DE CALLATAY, « Οίκουμένη ύπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », art. cit. ; *Id.*, « Géographies astrologiques et roses des vents », art. cit.

[1473] Pour les correspondances chez Manilius, voir tableau dans G. DE CALLATAY, « Οίκουμένη ύπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », art. cit., p. 41. Pour les écrits d'Ampélius, voir L. AMPÉLIUS, *Aide-mémoire (Liber Memorialis)*, M.-P. ARNAUD-LINDET (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1993.

[1474] Cf. M. LEJBOWICZ, « Postérité médiévale de la distinction isidorienne astrologia/astronomia : Bède et le vocabulaire de la chronométrie », art. cit., p. 15 s. ; R.-P. PILLONEL-WYRSCH, *Le calcul de la date de Pâques au Moyen-Âge : analyse et commentaire sur le De temporum ratione de Bède*, Fribourg, Academic Press, 2004.

[1475] M. C. MURRAY, « The Christian zodiac on a font at Hook Norton: theology, church and art », in D. WOOD, *The Church and the Arts*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 87-97.

[1476] BÈDE, *De natura rerum*, XVII, *De duodecim signis*, PL 90, col. 232.

[1477] Cf. B. OBRIST, « L'astrologie à l'époque du haut Moyen Âge : témoignages textuels et picturaux », art. cit. , p. 34.

mythologie des signes zodiacaux lorsqu'il liste les correspondances entres signes et mois dans un passage de son *De temporum ratione*[1478] :

Respicis Apriles Aries Phrixaee Calendas.
Maius Agenorei miratur cornua Tauri.
Iunius aequatos coelo videt ire Laconas.
Solstitio ardentis Cancri fert Iulius astrum.
Augustum mensem Leo fervidus igne perurit.
Sidere, Virgo, tuo Bacchum September opimat.
Aequat et October sementis tempore Libram.
Scorpius hybernum praeceps iubet ire Novembrem.
Terminat Arcitenens medio sua signa Decembri.
Principium Iani sancit tropicus Capricornus.
Mense Numae in medio solidi stat sidus Aquarii.
Procedunt duplices in Martia tempora Pisces.

Au seuil de ce chapitre ouvert par ces vers, Bède reprend l'*Églogue* d'Ausone (309 ? – 394 ?), *In quo mense quod signum fit ad cursum solis,* portant sur les signes du Zodiaque et les mois. Les vers du poète bordelais furent cités et reformulés tout au long du Moyen Âge. Malgré les critiques répétées vis-à-vis des excès de l'astrologie chez plusieurs auteurs chrétiens du haut Moyen Âge , il s'avère que les différentes facettes de l'astrologie et de l'astronomie sont imbriquées[1479].

Dieter Blume ainsi que ses collaborateurs ont proposé récemment une synthèse à propos de la figuration des étoiles et plus particulièrement des signes du Zodiaque entre le IX^e^ et le XII^e^ siècle[1480]. Il ressort que l'ambiance carolingienne a favorisé le développement de cette iconographie de type encyclopédique héritée de l'Antiquité afin de se situer dans la lignée de cette dernière[1481]. L'essor du comput répond aussi à un besoin de faire coïncider les rythmes et lois terrestres avec l'ordre divin[1482]. Le Zodiaque est particulièrement approprié pour cristalliser

[1478] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, PL 90, col. 358.
[1479] Sur la question, voir M.-Th. D'ALVERNY, « Astrologues et théologiens au XII^e^ siècle », in *Mélanges offerts à M. D. Chenu, maître en théologie*, Paris, J. Vrin, 1967 (Bibliothèque thomiste, XXXVII), p. 31-50.
[1480] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*. Avec une approche plus ciblée, voir aussi A. GARCIA AVILES, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religion en la alta Edad Media, op. cit.* Récemment et centré sur la période carolingienne, voir aussi E. M. RAMIREZ-WEAVER, *A Saving-Science : Capturing Heavens in Carolingian Manuscripts*, Pennsylvania State University Press 2016.
[1481] Ceci est également souligné par B. Obrist : « Les copies exécutées par une cour médiévale qui a l'ambition de s'inscrire dans la continuité romaine permettent ainsi de se faire une idée de la splendeur des modèles romains et aussi de leur rôle en tant qu'objets d'apparat » (B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques, op. cit.*, p. 226.)
[1482] Voir notamment A. GARCIA AVILES, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religion en la alta Edad Media*, *op. cit*., « 1. Prolegómenos : Carlomagno, Alcuino y la recuparación de la astronomía antigua » et « 5. El tiempo litúrgico y el orden del universo cristiano ».

cette imbrication. Du corpus aratéen à la tradition isidorienne en passant par le comput, la présence des signes zodiacaux s'affirme progressivement de sorte qu'au X^e siècle, le Zodiaque est clairement une « formule » renvoyant à l'ordre divin[1483]. Les signes du Zodiaque ont dépassé leur carcan astrologico-astronomique et computistique pour être transférés dans des contextes renvoyant directement à la tradition biblique, de sorte qu'ils deviennent une « image-signe » de la structure du cosmos créé par Dieu[1484]. Dans la tradition aratéenne, le Zodiaque appartient à une astronomie dite « descriptive » selon l'expression employée par B. Obrist et non pas à une astronomie savante. Comme le met en exergue cette même historienne, « les astres étroitement associés aux signes du Zodiaque, le Soleil et la Lune sur leur attelages, y sont également mis en valeur en tant que garants du cours régulier des rythmes temporels[1485] ». Ordre et harmonie sont les maîtres mots d'une iconographie démonstratrice.

I. B. Le Zodiaque comme lieu de mémoire

I. B. 1. Les formes du Zodiaque

Les travaux de Frances Yates, puis de Mary Carruthers ont montré l'importance de la mémoire dans la culture médiévale. Le terme *figura*, repris de la forme classique signifiant « configuration, forme, aspect, représentation sculptée, mode d'expression (figures de style), manière, etc. [1486]» est employé fréquemment à propos du Zodiaque dans les textes médiévaux[1487]. Les *figurae* sont particulièrement adaptées à l'ontologie analogique médiévale. Elles traduisent visuellement un ensemble de relations grâce à des formes géométriques, des effets de symétrie et des divisions régulières visant à mettre en valeur des nombres signifiants. Pour le cas du Zodiaque, le nombre douze a une importance fondamentale car il évoque toute une série de correspondances entre les signes zodiacaux, les mois, les apôtres, etc. Cassiodore (485-vers 580), par exemple, commente l'harmonie du nombre douze en rappelant que la

[1483] « Nach der Verbreitung der komputischen Handschriften im Zuge der Karolingischen Reformbemühungen und der Integration der einschlägigen Texte in den klösterlichen Ausbildungsbetrieb sowie vor allem im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse, das Astronomische Fragen und kosmologische Zusammenhänge im Verlaufe des 10 Jahrhunderts auf sich ziehen, wird der Tierkreis offenbar zu einer Formel, die den Bezug zur göttlichen Ordnung des Universums signalisieren kann. », D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I.1, *op. cit*., p. 158.

[1484] « Spätestens im 11. Jahrhundert ist der Zodiakus als ein Bildzeichen anzusprechen, dass die rationale Struktur des von Gott geschaffenen Kosmos aufzurufen vermag und von daher in den verschiedensten Zusammenhängen einzusetzen ist. », *loc. cit*. D. Blume et ses collaborateurs emploient le terme « Bildzeichen » pour désigner le Zodiaque dans cet ordre d'idées. Voir aussi *ibid*., p. 167 : « Deutlich lässt sich beobachten, wie der Zodiakus im Verlaufe des 11 Jahrunderts zu einem allgemein verbreiteten Bildzeichen für den strukturierten Kosmos wird. »

[1485] B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques, op. cit*., p. 226.

[1486] Voir la définition du CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : http://www.cnrtl.fr/

[1487] À propos des termes employés dans les textes de géométrie et dans les mesures, dont les *termes figura, signum, circulus*, voir W. M. STEVENS, « Fields and Streams : language and practice of arithmetic and geometry in early medieval schools », art. cit.

disposition et l'organisation de la Création sont l'œuvre du Seigneur[1488]. Le vocabulaire utilisé pour le comput est notamment emprunté à celui de la géométrie. Ces articulations sémantiques entre différents domaines scientifiques témoignent des imbrications entre temps et espace dans la pensée médiévale. Le terme *circulus* qui est fréquemment employé à propos du Zodiaque est étroitement lié au terme *cyclus*[1489]. Or ces deux termes cristallisent cette imbrication entre des formes spatiales et temporelles, caractéristique du cercle zodiacal.

D'autre part, les réflexions menées par Bède dans son *De temporum ratione* sont éclairantes. La perception du ou des « temps » passe par un vocabulaire particulier qui combine des éléments astronomiques et une signification théologique comme le résume M. Lejbowicz : « Si en plus de la donnée astronomique, il faut voir dans la journée Jésus et dans les heures les douze disciples, les notions chronométriques s'élargissent démesurément pour absorber l'ensemble des significations inhérentes au système de valeurs de l'auteur et de sa communauté culturelle.[1490] » Ainsi, à plusieurs niveaux et dès l'Antiquité se nouent autour du Zodiaque un ensemble d'imbrications sémantiques entre données spatiales et temporelles. De plus, dans le *De temporum ratione*, les signes zodiacaux sont christianisés comme dans d'autres textes antérieurs tels que ceux de Zénon de Vérone[1491].

I. B. 2. Une formule encyclopédique et des « fables inventoriantes » (M. Carruthers) : mythologie et signes zodiacaux

L'idée de schéma est essentielle dans le repérage des constellations et notamment celles du Zodiaque. Le schéma dessiné par les principales étoiles formant une constellation constitue un « inventaire stellaire » selon l'expression employée par Mary Carruthers[1492]. Dans le même

---

[1488] CASSIODORE, *De anima*, XVII, PL 70, col. 1306. « *Duodecimo, de spe futuri saeculi nonnulla, Domino largiente, memorata sunt ut quam immortalem credimus perennes distributiones habere nihilominus sentiamus. Clausimus itaque nostrum munusculum numero duodenario, qui caelos signorum diuersitate decorauit […]* ». Soit : « Douzièmement, sur l'espérance d'une vie future nous avons rappelé avec l'aide généreuse de Dieu, quelques points afin de ne pas manquer de comprendre que l'âme que nous croyons immortelle garde des récompenses éternelles. Nous avons donc terminé notre petit travail avec le nombre douze, qui a orné les cieux de la diversité des signes du zodiaque […] ». D'après A. GÉVAUDAN, Cassiodore, *De Anima : introduction, traduction et notes*, *op. cit.*, p. 81-82. Sur cet extrait, voir aussi, *supra*, p. 151.

[1489] Cf. W. M. STEVENS, « Fields and Streams : language and practice of arithmetic and geometry in early medieval schools », art. cit., p. 163. L'auteur donne les définitions de plusieurs dictionnaires latins.

[1490] M. LEJBOWICZ, « Postérité médiévale de la distinction isidorienne astrologia/astronomia : Bède et le vocabulaire de la chronométrie », art. cit., p. 16.

[1491] BÈDE, *De temporum ratione*, PL, 90, col. 361. Il s'agirait de gloses de son commentateur, Byrhtferth de Ramsey (fin X^e^-début XI^e^ siècle), cf. M. GORMAN, « The glosses on Bede's *De temporum ratione* attributed to Byrhtferth de Ramsey », in *Anglo Saxon-England*, 25, 1996, p. 209-232. Pour des éléments de christianisation des signes zodiacaux, notamment chez Bède, voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León : les signes du Zodiaque », art. cit., en part. p. 169, n. 137.

[1492] M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 40.

ordre d'idées, l'auteur présente les constellations comme des « outils mnémotechniques » qui invitent à voir le Zodiaque comme une véritable formule encyclopédique[1493]. Les récits qui sont attachés aux constellations depuis l'Antiquité sont ainsi des « fables inventoriantes » permettant de « localiser » la *memoria* du repère stellaire[1494]. M. Carruthers décrit ainsi leur fonction : « Ces fables offrent une forme susceptible d'accueillir un matériau ; en même temps qu'elles relatent, elles relient les uns aux autres plusieurs éléments d'information à l'intérieur d'un réseau organisé immédiatement mémorisable – ce qui est la fonction même de l'inventaire mémoriel.[1495] » Le récit mythologique donne sens aux positions des figures des constellations tout en leur donnant une profondeur et une individualité parmi la multiplicité des étoiles. Au-delà de la mythologisation des catastérismes enrichissant la fonction mnémotechnique des constellations[1496], le Zodiaque fut lui-même utilisé comme élément de base dans la mnémotechnique de Métrodore de Scepsis (I^er^ siècle av. J.-C.) comme l'a mis en avant Frances Yate[1497]. Cet usage témoigne de l'efficacité mnémonique des figures zodiacales.

Comme nous l'avons déjà souligné, la tradition astronomico-astrologique antique textuelle cherche à « faire voir »[1498]. Le soin apporté aux positions des figures zodiacales les unes par rapport aux autres que Françoise Gury a souligné pour la question antique perdure au Moyen Âge[1499]. Cette importance des positions relatives s'explique notamment par l'utilisation antique de sphères[1500]. Elle a également une utilité car elle constitue un élément essentiel de la « chaîne mnémotechnique » qui relie les éléments les uns aux autres afin de les mémoriser en tissant un réseau de relations[1501]. Inhérente au processus de catastérisation, l'attention portée aux positions des figures des constellations est fondamentale et ancre le savoir astral en le localisant à la fois dans un récit mythologique ainsi que dans le ciel constellé[1502]. On retrouve d'ailleurs ce principe dans l'*ekphrasis* de Baudri de Bourgueil quand il décrit les

[1493] *Ibid.*, p. 41.
[1494] *Ibid.*, p. 41-42.
[1495] *Ibid.*, p. 42.
[1496] Sur le processus de mythologisation des constellations et la question de leur figuration au Moyen Âge, d'un point de vue historiographique voir E. PANOFSKY, F. SAXL, « Classical Mythology in Medieval art » ; trad. fr., *La mythologie classique dans l'art médiéval*, *op. cit.*
[1497] F. YATES, *The Art of Memory*, Chicago, University Chicago Press, 1966 ; trad. fr., *L'art de la mémoire*, D. Arasse (trad.), Paris, Gallimard, (1975) 1987.
[1498] Cf. J. SOUBIRAN, « Voir et faire voir les constellations », art. cit. Voir *supra*, chap. 3.
[1499] Voir *supra*, chapitre 2. Voir aussi F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.
[1500] Sur l'utilisation des sphères dans l'Antiquité, voir notamment B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques*, *op. cit.*, p. 224-226.
[1501] M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 275.
[1502] Sur les principes de la catastérisation, voir *supra*, chap. 3, I.

constellations[1503]. Reliées les unes aux autres par des gestes et des positions, les figures zodiacales appartiennent ainsi à un même « lieu » tissé par un système de relations rendues visuellement. Les moyens graphiques mis en œuvre dans l'iconographie zodiacale trouvent ainsi leur raison d'être tout autant que leur efficacité[1504].

Les étoiles qui forment les schémas zodiacaux sont parfois marquées sur les enluminures de manuscrits jouxtant les textes dérivés de la tradition aratéenne. Elles sont en effet repérées par des motifs étoilés ou de petits cercles qui viennent émailler les corps des figures zodiacales et suggérer les contours de la constellation concernée. C'est le cas dans un recueil astronomique datant du XI^e^ siècle et provenant de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon dans lequel les descriptions de constellations sont accompagnées des dessins des figures concernées constellées de points peints à l'ocre rouge[1505]. Un autre recueil datant du IX^e^ siècle et provenant du scriptorium de l'abbaye de Saint-Denis comporte les figurations des signes zodiacaux constellés[1506]. Les étoiles formant le schéma du catastérisme concerné sont rendues par un motif rayonnant formé d'un petit cercle dont émanent des rayons pointés à leur extrémité. Bien souvent, ces étoiles marquent des points stratégiques des figures zodiacales telles que la tête, les bras, la poitrine, les pieds ou pattes, attributs, etc. Sur un autre manuscrit datant du IX^e^ siècle, c'est l'écrit, autrement dit la description elle-même qui donne corps à la figure astrale[1507]. Dans ce manuscrit provenant du nord de la France, la traduction de Cicéron du texte aratéen dessine le corps des figures zodiacales de sorte que les vers du poète latin sont transcrits visuellement. Les mots, les lettres sont la matière de ces figures dont les contours sont seulement esquissés, tandis que seules la tête et les extrémités du corps sont peintes. Les étoiles qui forment la constellation sont également indiquées par des cercles jaune doré. Les lignes du texte sont d'ailleurs courbées pour donner un mouvement à la figure autant que pour s'adapter à ses formes. Ainsi, forme et écrit, repère et récit sont combinés dans cette solution graphique caractéristique des *carmina figurata* et relevant du procédé du calligramme[1508]. La

[1503] Ceci est souligné par M. Carruthers, cf. M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit*., p. 275.
[1504] Pour l'Antiquité, nous avons déjà évoqué ces moyens graphiques, voir *supra*, chap. 3, I. B.
[1505] Bibliothèque municipale de Dijon, Ms. 448, prov. abbaye Saint-Bénigne, 1^ère^ moitié du XI^e^ siècle, fol. 65 à 71. Voir Y. ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, CNRS, 1991, n° 7, p. 30-33.
[1506] Bibliothèque Vaticane, Ms. Reg. Lat. 309, prov. Saint-Denis, *De ordine as positione stellarum in signis*, IX^e^ siècle, fol. 91-99r. À propos de ces enluminures voir notamment M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Près (IX^e^-X^e^ siècle) », in *CA*, XVI, 1966, p. 77-106 ; ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, n° 56, vol. I. 2, pl. 68-69.
[1507] Ms Harley 647, Londres, British Library, vers 830-840, fol. 2v à 17v. Voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, n°28, vol. I. 2, pl. 21-27.
[1508] À propos des *carmina figurata*, voir notamment P. ZUMTHOR, *Langue, textes, énigmes*, Paris, éd. du Seuil, 1975, « Carmina Figurata », p. 25-35. Sur les origines antiques de ces formes poétiques, voir notamment J. ADLER,

mythologisation des constellations leur donne ainsi littéralement corps. Ces enluminures témoignent de l'articulation mnémonique entre le récit et la figure dans la tradition zodiacale.

I. C. Voir et figurer le monde : relations spatiales et temporelles

I. C. 1. Des « images-commentaires » (A. Grabar) : les compositions circulaires et les diagrammes.

Il est malaisé de statuer de manière certaine sur une « réapparition » du Zodiaque figuré en contexte chrétien et écrit, puisque le processus de copie inhérent aux manuscrits entrave notre appréhension du problème. Le Zodiaque figuré semble refaire surface dans les manuscrits à partir du IX^e^ siècle, voire dès la fin du VIII^e^ siècle[1509]. Comme le formule Barbara Obrist, « l'effort de conceptualisation du monde naturel s'inscrit dans le cadre de la tentative carolingienne d'une restitution de l'empire romain chrétien »[1510] . Les figures cosmologiques se multiplient ainsi dans les manuscrits à partir du IX^e^ siècle et font « renaître » l'iconographie antique des textes cosmologiques perdus dont l'un des principaux vecteurs connus est le *De natura rerum* d'Isidore de Séville[1511]. Nous ne pouvons ici retracer le cheminement complet et précis de cette tradition au Moyen Âge mais certains pans de l'iconographie zodiacale manuscrite méritent d'être soulevés pour les comparaisons possibles avec la décoration monumentale. Les alentours de 800 sont un pivot essentiel de la tradition figurative cosmologique[1512]. La figuration des signes zodiacaux dans les manuscrits revêt plusieurs formes mais deux grands types de présentation retiennent particulièrement notre attention. D'une part, les signes du Zodiaque peuvent accompagner le texte qui les décrit ou bien orner la marge ou la bordure d'une liste ou d'un calendrier[1513]. Ils sont alors séparés les uns des autres, soit peints soit dessinés. Le second type de présentation est celui du cercle dans des compositions de type diagrammatique[1514]. Ce second type permet de mettre en image un

---

U. ERNST, *Text als Figur : visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, VCH, Acta humaniora, 1987 ; E. WOLFF, « Les jeux de langage dans l'Antiquité romaine », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, 2001, p. 317-334.

[1509] Pour les manuscrits figurant le Zodiaque voir notamment C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007 ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* 2 vol., *op. cit.*

[1510] B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques, op. cit*., p. 50.

[1511] *Ibid*., p. 52.

[1512] Cf. *loc. cit*.

[1513] Voir *infra*, dans ce chapitre, II.

[1514] Sur les diagrammes et leur rapport avec la pensée encyclopédique, voir notamment B. OBRIST, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », art. cit. ; B. KÜHNEL, « Carolingian diagrams, Images of the Invisible », in G. DE NIE, K. F. MORRISON, M. MOSTERT (éd.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, actes du colloque « Verbal and Pictorial imaging : representing and accessing experience of the Invisible, 400-1000 » [Utrecht, 2003], Turnhout, Brepols, 2005, p. 359-389 ; J.-C. SCHMITT, « Qu'est-ce qu'un diagramme ? À propos du *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (ca. 1120), in E. C. LUTZ (dir.), *Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung*, actes

système de relations ontologiques. Véritables « images-commentaires[1515] » selon l'expression d'A. Grabar, ces compositions circulaires « classificatrices »[1516] se développèrent tout au long du Moyen Âge à la suite du *De rerum natura* d'Isidore de Séville qui fut surnommé le *Liber rotarum* du fait de la présence de figures en forme de roue[1517]. Au-delà de ces deux grands types de figuration du Zodiaque, on peut noter que les signes sont parfois disposés sous forme de planisphère ou de manière à figurer une sphère céleste ou bien encore en figurant les deux bandeaux zodiacaux sur chaque hémisphère[1518].

L'une des plus anciennes figurations médiévales du Zodiaque conservées dans un manuscrit est d'époque carolingienne[1519]. Daté des alentours de 800, ce manuscrit provenant vraisemblablement de Fulda contient une série de figures de types cosmologiques. Le folio (23r) sur lequel est figuré le cercle zodiacal est précédé d'une partie du *De rerum natura* d'Isidore de Séville. Les signes du Zodiaque ont été tracés dans les compartiments rayonnants de deux cercles concentriques qui renferment des inscriptions disposées dans les rayons du cercle central. D'après Barbara Obrist, « les légendes et textes associés au Zodiaque de Fulda conservé à Bâle, ainsi que la liste des aspects zodiacaux de ce manuscrit et de son modèle anglo-saxon du milieu du VIII[e] s., prouvent de manière tangible que l'astrologie n'était pas complètement bannie du monde monastique[1520]. » L'historienne a également montré qu'hormis le texte mentionnant les rapports entre microcosme et macrocosme dans la perspective d'une mélothésie zodiacale, cette série de figures dans laquelle est insérée celle avec le Zodiaque relève de préoccupations astronomiques, computistiques et cosmologiques[1521].

Bianca Kühnel ainsi que Barbara Obrist ont pris soin d'étudier les moyens graphiques des images cosmologiques présentes dans les manuscrits[1522]. La première a souligné

---

de colloque, 2012, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2014, p. 79-94 ; B. BUETTNER, « Images, diagrammes et savoirs encyclopédiques », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les Images dans l'Occident médiéval,* Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du Médiéviste, 14), p. 389-396.

[1515] A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, *op. cit*., p. 169.

[1516] Sur l'expression « image classificatrice », voir J.-C. SCHMITT, « Les images classificatrices », art. cit.

[1517] Cf. B. OBRIST, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », art. cit., p. 99.

[1518] Voir les distinctions opérées par B. Obrist dans B. OBRIST, « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », art. cit., p. 25-26.

[1519] Bâle, Universitätsbibliothek, ms. F III 15a, fol. 23r, v. 800. Sur ce manuscrit et l'étude de la figuration du Zodiaque au haut Moyen Âge, voir B. OBRIST, « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », art. cit., Fig. 1.

[1520] B. OBRIST, « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », art. cit., p. 33.

[1521] Cf. *loc. cit*.

[1522] B. KÜHNEL, *The End of Time in the Order of Things. Science and eschatology in Early Medieval Art, op. cit*. ; B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques, op. cit.* Pour nuancer et discuter les propos de ces deux historiennes, voir B. EASTWOOD, *Ordering the heavens : Roman astronomy and cosmology in the carolingian Renaissance*, Leiden ; Boston, Brill, 2007. Voir aussi avec une approche plus large S. COHEN,

l'importance des formes circulaires et plus largement concentriques permettant de croiser des éléments d'ordre cosmologique et eschatologique. B. Kühnel a notamment mis en lumière les pavements des synagogues de l'ancienne Palestine sur lesquels le cercle zodiacal a été figuré. Ces derniers témoignent d'une iconographie antique qui perdura au cours de l'Antiquité Tardive par le biais de tels décors et par la décoration de manuscrits aujourd'hui perdus[1523]. Comme le propose Simona Cohen, les manuscrits astrologico-astronomiques ont perpétué l'iconographie antique de la divinité solaire inscrite dans un schéma cosmique présente sur des pavements ou sur d'autres décors évoqués dans le précédent chapitre[1524]. Le manuscrit des *Tables* de Ptolémée (ms. Vat. Gr. 1291) conservé au Vatican, provenant de Constantinople et datant des environs de 813-820 reproduit une composition d'un original datant du IV^e^, voire du III^e^ siècle[1525]. En effet, le folio 9r fige sans doute une image hellénistique. Trois cercles concentriques renferment un médaillon central dans lequel Hélios dirige son quadrige en tenant un globe et un fouet de sa main gauche voilée. Hélios est coiffé d'une couronne radiée et est vêtu d'une toge pourpre, tandis que le timon de son char est marqué d'un motif en croix, détail habituel sur les mosaïques de pavement tardo-antiques mais non anodine dans un tel contexte[1526]. Les signes du Zodiaque sont disposés dans les rayons du cercle externe, en mouvement. Le deuxième cercle porte les mois personnifiés et présentés de manière frontale et en buste. Dans le troisième cercle, les heures de la nuit et du jour sont personnifiées. Si les signes du Zodiaque gravitent dans un mouvement rotatoire anti-horaire autour de cette suite de cercles concentriques, les autres figures sont disposées de manière rayonnante par rapport au centre héliaque. Ce type de composition combine la rigueur de l'observation scientifique et l'aspect synthétique des *figurae* et autres diagrammes de type encyclopédique. Elle évoque également la *machina* décrite par Baudri de Bourgueil dans son *ekphrasis* de la chambre d'Adèle de Blois. Le terme *machina* est en effet employé par l'abbé de Bourgueil pour désigner la *rota* cosmologique donnant l'impression de tourner sur elle-même qui était peinte au plafond de la chambre décrite[1527]. Ces

Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art, *op. cit.*, en part. chap. 4 *Time and Temporality in Medieval Art.*

[1523] Cf. B. KÜHNEL, *The End of Time in the Order of Things. Science and eschatology in Early Medieval Art, op. cit.*, p. 47.

[1524] Cf. S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art, op. cit.*, p. 55.

[1525] Bibliothèque du Vatican, ms. Vat. Gr. 1291, 813-820, fol. 9r, *Tables faciles* de Ptolémée. Prov. Constantinople (?). (WEBSTER Pl. IX , n° 20)

[1526] C'est le cas sur le pavement de Münster, Allemagne, mosaïque de pavement de la salle 6 de la villa de Münster-Sarmsheim, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 270 ap. J.-C.

[1527] BAUDRI DE BOURGUEIL, *Adelae Comitissae*, vers 585-586 : « *At, quamvis staret, tanquam tamen ipsa rotabat / Machina : sic studium fecerat artificis* », cité par M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 275, n. 112. Sur ce texte et ce décor hypothétique, voir notamment X. BARRAL I ALTET, « Poésie et iconographie : Un pavement du XII^e^ siècle décrit par Baudri de Bourgueil », art. cit.

compositions cosmologiques sont des aperçus synthétiques de la *machina universalis* construite par celui qui est le « grand artificier de ce monde » et qui « fabriqua une machine et, tel un sage maître d'œuvre, suspendit le ciel au plus haut, endigua la terre grâce à un immense barrage et enserra les mers dans des liens » selon les termes de Maxime de Turin (? – vers 420)[1528]. Les moyens graphiques mis en œuvre pour organiser ces compositions et le soin apporté au mouvement les présentent comme des *machinae* dans lesquelles le Zodiaque est un rouage essentiel.

I. C. 2. Articuler des relations spatiales et temporelles

L'image de l'Arche de Noé décrite par Hugues de Saint-Victor est un exemple révélateur des imbrications spatiales et temporelles inhérentes à la pensée médiévale et qui participent à un système mnémotechnique[1529]. Dans cette description liant image et discours de manière dynamique, un schéma cosmologique circonscrit par le cercle zodiacal vient se superposer à une synthèse de l'*Ecclesia*. Chez le Victorin, l'Arche est à relier au terme *arcula* qu'il emploie pour désigner le « coffret de la mémoire » et dans son *De Sacramentis* lorsqu'il indique que « La sagesse est un trésor et ton cœur en est l'arche »[1530]. La description de l'Arche d'Hugues de Saint-Victor témoigne des articulations spirituelles entre des données spatiales et temporelles. De fait, comme le souligne O. Boulnois, l'arche « désigne à la fois l'Église et l'âme méditante »[1531]. L'arche est utilisée par Hugues de Saint-Victor comme l'élément polarisant d'une synthèse théologique et cosmique. Le Zodiaque y joue un rôle globalisant et souligne la dimension cosmique du schéma et de la structure ecclésiale. Histoire sainte et éléments cosmologiques sont associés dans la perspective d'une approche mnémonique croisée avec une « exégèse visuelle »[1532]. Cet exemple parmi d'autres met en lumière le rôle des signes du

---

[1528] MAXIMUS, *Sermon 13a*, A. MUTZENBECKER (éd.), *Collectionem sermonum antiquam nonnulis sermonibus extravagantibus adjectis*, Turnhout, Brepols, 1962 (Latina Corpus Christianorum Series Latina, 23), p. 45, 47-50 ; cité par M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 36.

[1529] Sur les écrits d'Hugues de Saint-Victor relatifs à cette arche, voir en particulier P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle : le* Libellus de formatione arche *de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 1993 (Bibliotheca Victorina, IV) ; HUGUES DE SAINT-VICTOR, *De Archa Noe ; Libellus de formatione arche*, P. SICARD (trad.), Turnhout, Brepols, 2001.

[1530] Cité par O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVI^e^ siècle, op. cit.*, p. 121.

[1531] *Ibid*., p. 122.

[1532] Cf. A. C. ESMEIJER, Divina quaternitas. *A preliminary Study in the method and Application of visual Exegis*, Amsterdam, Van Gorcum, 1978. Cité par P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle : le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor, op. cit.*, p. 151. À propos de la dimension mnémotechnique de tels schémas synthétisant des données liées à différentes temporalités, voir notamment J. B. FRIEDMAN, « Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique », in B. ROY, P. ZUMTHOR (dir.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Paris ; Montréal, Vrin / Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 169-184.

Zodiaque comme points d'articulation entre des éléments spatiaux et temporels mais aussi comme outil mnémotechnique de ces connaissances.

Dans le même ordre d'idées, P. Gautier Dalché a suggéré un certain nombre de liens entre les *mappae mundi*, les compositions cosmologiques des manuscrits et les décors monumentaux ecclésiaux[1533]. La broderie de Gérone a pour particularité de présenter une organisation visuelle similaire aux schémas cosmologiques présents dans les manuscrits[1534]. Au cœur de cette broderie, les épisodes cruciaux de la Genèse sont évoqués dans les compartiments rayonnants du cercle externe polarisé par le médaillon central occupé par le Christ en buste. Autour de cette composition concentrique les Vents, les Occupations des Mois, l'Année, les Saisons, mais aussi peut-être les signes du Zodiaque composaient une synthèse encyclopédique de la Création en illustrant l'ordre des choses[1535]. L'agencement de ce décor brodé permet de visualiser les relations entre ces différents repères polarisés par le Christ. Dans le sillage des analyses proposées par P. de Palol à propos de cette broderie, M. Castiñeiras a souligné l'influence des schémas cosmologiques sur cette dernière ou bien encore sur le décor du portail de l'abbaye de Ripoll[1536]. Éléments temporels et astronomiques se trouvent associés dans les deux cas et dans bien d'autres décors. Les connaissances astronomiques ont joué un rôle essentiel au sein du monastère de Ripoll et de manière plus générale en Catalogne[1537]. Fondées sur la conservation et la transmission d'un fond littéraire antique, ces connaissances astronomiques vont de pair avec un intérêt pour le comput que le manuscrit Reg. Lat. 123 provenant de l'abbaye de Ripoll cristallise[1538]. À Ripoll, « exemple emblématique d'une

[1533] P. GAUTIER DALCHÉ, « Représentations géographiques savantes, constructions et pratiques de l'espace », in T. LIEHNARD (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations, op. cit.*, p. 13-38. Voir aussi les travaux du même auteur, en particulier *Id.*, *L'espace géographique au Moyen Âge,* Florence, Micrologus' Library, 2013.

[1534] Broderie de Gérone, « Tapis de la Création », musée de la cathédrale de Gérone, vers 1100, ornement d'autel.

[1535] Quant à l'iconographie détaillée de cette broderie, voir notamment P. DE PALOL, « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, I », in *CA*, VIII, 1956, p. 175-214 ; *Id.*, « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, II », in *CA*, IX, 1957, p. 219-257. Pour l'hypothèse de la présence du Zodiaque dans la partie manquante, voir *Id*., « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, II », art. cit., p. 222-224 ; *Id*., « En torno a la iconografia del bordado románico de la creacíon de la catedral de Gerona », in, *Homenaje a Don José Esteban Uranga*, Pampelune, 1971, p. 395-404 ; M. CASTIÑEIRAS, « La iconografia de los planetas en la cataluña de los siglos XI-XII », in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol 35, 1995, p. 97-122. Une autre broderie du XI[e] siècle, celle de Cologne, arbore en effet le signes du Zodiaque. Cf. *infra*, dans ce chapitre, III. A. 2.

[1536] À propos du portail du monastère de Ripoll, pour une synthèse récente, voir S. A. MARQUES, A. LLAGOSTERA FERNÁNDEZ, E. ROGENT AMAT, J. ROGENT ALBIOL, *Pantocràtor de Ripoll : La Portada Romànica Del Monestir de Santa Maria*, Ripoll, Patronat de Monestir de Santa Maria de Ripoll, Ajuntament de la Comtal Vila de Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 2009.

[1537] Cf. M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit. Voir aussi *Id*., « La iconografia de los planetas en la cataluña de los siglos XI-XII », art. cit.

[1538] Rome, Bibliothèque vaticane, ms. Reg. Lat. 123, prov. Abbaye de Ripoll, vers 1056. Sur ce manuscrit, voir notamment D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, n° 55. Sur la transmission de la tradition antique dans la tradition du calendrier en Espagne, voir M. CASTIÑEIRAS, « Las fuentes

relation privilégiée avec le monde classique », M. Castiñeiras a mis en avant une « culture du calendrier » et plus largement une culture cosmologique, enrichie durant l'abbatiat d'Oliba (1008-1046) par la réalisation de nombreux manuscrits et étroitement liée à l'enseignement du *Quadrivium*[1539]. On peut souligner que l'abbaye de Fleury avec laquelle celle de Ripoll a entretenu des relations a également été un foyer de développement pour l'astronomie de même que d'autres monastères de l'empire carolingien[1540].

Le pilier retrouvé à Souvigny illustre les articulations spatio-temporelles en présence du Zodiaque tout en témoignant de la transposition d'une *mappa mundi* sur un élément sculpté[1541]. Ce pilier dont on ne peut que présumer sa localisation dans le cloître du prieuré de Souvigny, synthétise des repères à la fois spatiaux et temporels, mêlant l'ici et l'ailleurs et issus d'une pensée encyclopédique prenant sa source dans l'Antiquité. Sur son pourtour ont été sculptés les signes du Zodiaque, les Occupations des Mois, ainsi que des Peuples de la terre et des animaux réels et imaginaires[1542]. Les figures des Peuples de la Terre sont vectrices à la fois de diversité et d'universalité. Comme nous aurons l'occasion de le voir plus en avant dans les chapitres qui suivront, les Occupations des Mois associées aux signes du Zodiaque conjuguent la temporalité terrestre à la temporalité céleste tout en articulant le local à l'universel. Or, cette association entre les Occupations terrestres, les signes zodiacaux et les Peuples de la terre renvoie également aux productions « géographiques » et « cartographiques » héritées de l'Antiquité[1543]. Les schémas cartographiques médiévaux se concentrent davantage sur la synthèse de données de localisation fonctionnant comme un système de relations ordonnées[1544]. En effet, la pensée géographique antique, puis médiévale juxtapose des repères terrestres et célestes mais aussi des

antiguas en el menologio medieval hispano : la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de San Isidoro y del Calendario de Filócalo », in *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, p. 77-100.

[1539] M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., p. 161.

[1540] Voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, « IV. 1. Fleury als neues Zentrum astronomischer Studien ».

[1541] Souvigny, pilier du Zodiaque ou du calendrier, Saint-Pierre-de-Souvigny, cloître (?), musée de Souvigny, vers 1130-1150. Pour une synthèse à propos de ce pilier, voir N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, catalogue d'exposition, Musée de Souvigny, 2005.

[1542] À propos de la figuration de ces « autres » peuples, cf. J. LECLERCQ-MARX, « La localisation des peuples monstrueux dans la tradition savante et chez les *illitterati* (VII[e]-XIII[e] siècles). Une approche spatiale de l'Autre », in G. BOTO VARELA (éd.), *Studium medievale : Percepción y experiencia del espacio en la Edad Media* [Gérone, 4-7 juillet 2009], *Studium medievale. Cultura visual - cultura escrita*, 3, 2010, p. 43-61.

[1543] Cf. P. GAUTIER-DALCHÉ (dir.), *La terre : connaissance, représentations, mesure au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2013 (L'Atelier du Médiéviste, 13).

[1544] Par exemple, voir Paris, BnF, ms. lat. 8878, fol. 45 bis v° et 45 ter r°. Cf. J. CABANOT, G. PON, « La Mappemonde de Saint-Sever », in *Bulletin de la Société de Borda*, 2013, 509, p. 3-18, 510, p. 131-158. Voir aussi plus largement sur les représentations du monde dans l'art médiéval, P. L. HUERTA HUERTA (dir.), *El románico y sus mundos imaginados, Fondación Santa María La Real*, Aguilar de Campoo, 2014 (Las claves del románico).

concepts. Le tout s'imbrique dans un système analogique complexe[1545]. Les figures à dimension cosmologique qu'elles soient peintes, sculptées ou bien encore de mosaïque ont en commun de traduire une pensée encyclopédique qui articule l'unité et la marginalité, le centre et la périphérie[1546]. Nées en grande partie du foisonnement spirituel offert par l'essor du *Quadrivium* associé au *Trivium*, ces figures, ces décors indiquent et articulent des relations spatiales et temporelles qui font la richesse et la complexité de l'iconographie du Zodiaque.

Les travaux d'Alain Guerreau que nous avons évoqués dans notre itinéraire historiographique, insistent sur l'idée que le temps et l'espace tels que nous les comprenons aujourd'hui n'avaient pas de réalité au Moyen Âge[1547]. La perception spatiale et temporelle médiévale laisse apercevoir un système articulé fondé sur des oppositions clés qui tissent des relations spatiales et temporelles, telles le couple fixité et mouvement mis en exergue par A. Guerreau. Les intervalles et distances mais aussi l'attention portée aux positions relatives sont autant d'outils conceptuels éclairant la composition des figures que nous avons abordées plus haut[1548]. D'autre part, les travaux menés dans le champ de « l'anthropologie de la figuration ou de la mise en image » par Philippe Descola permettent d'appréhender les enjeux des images zodiacales en explorant les rapports entre figuration et ontologie[1549]. Traduisant l'ontologie analogique qui caractérise la pensée médiévale, le « monde enchevêtré » médiéval est mis en images par des compositions reflétant des systèmes imbriqués dans les champs de la spatialité et de la temporalité[1550]. Ces compositions témoignent d'une « morphologie des relations » marquée par une pensée analogique[1551]. Comme l'a souligné G. Comet, les

---

[1545] Sur les questions relatives au champ de la cartographie médiévale, voir notamment A. PASCAL, « *Plurima Orbis Imago*. Lectures conventionnelles des cartes au Moyen Âge », in *Médiévales*, 18, 1990, p. 33-51 ; P. GAUTIER-DALCHÉ, « Principes et modes de la représentation de l'espace géographique durant le Haut Moyen Âge », in *Uomo e spazio nell'alto medioevo, op. cit*, p. 117-150 ; *Id., L'espace géographique au Moyen Âge*, Florence, 2013 (Micrologus' Library). Sur cette juxtaposition de repères célestes sur des représentations terrestres, voir la question de la géographie astrologique antique, voir *supra*, chap. 3, I. A. 3, a., p. 234.

[1546] Pour un exemple de décor de pavement résumant ces caractéristiques, cf. E. KITZINGER, « World Map and Fortune's Wheel : A Medieval Mosaic Floor in Turin », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117-5, 1973, p. 344-373. Pour un aperçu du rôle de ces images notamment sur les pavements, voir B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale à l'aube de l'époque scolastique », in C. HECK (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions, op. cit.*, p. 143-152.

[1547] Voir *supra*, chap. 1, III. B. 1.

[1548] Pour ces concepts, voir A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », art. cit. ; *Id.*, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit., en part. p. 167.

[1549] À propos des quatre principaux types d'ontologie distingués par P. Descola, tels que le totémisme, l'analogisme, l'animisme et le naturalisme – ce dernier type caractérise notre société –, voir P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture, op. cit*. Pour une approche globale des rapports entre histoire de l'art et anthropologie, voir C. VOYER, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », art. cit.

[1550] P. DESCOLA, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, 2009 [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 27 juillet 2010 < http://actesbranly.revues.org/181> ; *Id.*, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation, op. cit*.

[1551] Cf. P. DESCOLA, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », art. cit.

calendriers associant ou non les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque sont « une représentation du monde » tels qu'il était perçu, imaginé et figuré[1552].

Dans le même esprit et comme nous l'avons suggéré pour les pavements synagogaux de l'ancienne Palestine, le Zodiaque participe à une iconographie évoquant le voile du Temple de Jérusalem, comme image de médiation entre ciel et terre[1553]. Il prend part à une synthèse cosmique illustrant l'harmonie de la Création. Les vecteurs de l'ordre cosmique régi par Dieu sont de nature à la fois temporelle et spatiale, puisque Vents, éléments, signes du Zodiaque, etc., sont convoqués. Les compositions géométriques, concentriques et rayonnantes viennent traduire visuellement un système organisé et imbriqué tout en marquant un lieu de transition entre terrestre et céleste. La broderie de Gérone de même que la broderie de Cologne qui lui est antérieure, étaient vraisemblablement destinées à orner l'autel, ce qui va dans le sens d'une telle interprétation[1554]. De la même manière, nous verrons au fil des occurrences étudiés dans les chapitres suivants que l'insertion du Zodiaque dans le décor monumental répond à des dynamiques particulières qui polarisent l'espace ecclésial et marquent des points de transition entre extérieur et intérieur, entre charnel et spirituel, entre terrestre et céleste.

II. Ordonner l'espace écrit

Devenu progressivement une véritable « formule » de l'ordre divin, les signes du Zodiaque furent utilisés dans cette perspective dans les manuscrits, en dehors des textes à contenu scientifique ou encyclopédique. Les douze signes investirent l'espace écrit de plusieurs manières et dans plusieurs zones du folio en fonction du contexte.

II. A. Le Zodiaque dans les manuscrits liturgiques : construction de l'écrit et ordre établi.

II. A. 1. Les signes zodiacaux comme repères de concordance et d'ordonnancement.

Les signes du Zodiaque ont en effet été utilisés dans les tables des manuscrits liturgiques comme une métaphore de l'ordre ainsi établi. Les enluminures du sacramentaire de Marmoutier

[1552] G. COMET, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit.
[1553] Sur le voile du Temple de Jérusalem et sa dimension céleste, cf. *supra* chap. 2. Sur la pérennité d'une telle iconographie cosmique, voir L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit. ; M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., en part. p. 173-174.
[1554] Broderie du reliquaire des saints Ewald, église Sankt-Kunibert, Cologne, vers 1074. Voir *infra*, dans ce chapitre, III. A. 2.

à l'usage d'Autun en sont un exemple[1555]. D'ailleurs, E. Palazzo a indiqué que les signes du Zodiaque sont l'un des quatre principaux thèmes iconographiques ornant les sacramentaires[1556]. Ce manuscrit réalisé à la demande de l'abbé Rainaud de Marmoutier, près de Tours, est un témoin à plusieurs niveaux de la « conception du monde défendu par le commanditaire à un moment donné de la *renovatio* carolingienne »[1557]. Les enluminures de ce sacramentaire réalisé vers 845-850 mettent en images la mise en ordre de l'Église et plus largement un phénomène général de mise en ordre de la société chrétienne[1558]. Le contenu du sacramentaire relève lui-même d'une mise en ordre textuelle et théologique tout autant qu'il est nécessaire au célébrant pour le bon déroulement de la liturgie[1559]. Les signes du Zodiaque comptent à deux reprises parmi les marqueurs visuels de cet ordonnancement dans le sacramentaire, d'une part dans l'*Hadrianum*, puis dans les *Compléments*. Sur le folio 12, les douze signes sont répartis sur le pourtour de la page à l'intérieur d'un bandeau orné de rinceaux. Ils ont été disposés de manière régulière dans des carrés et des losanges – ou du moins des carrés sur la pointe – dans la bordure du folio. De plus, les signes du Verseau, du Taureau, du Cancer et du Scorpion qui occupent les carrés

Figure 6 : Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850, détail du fol. 12.

[1555] Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850. Pour l'étude de ce manuscrit, voir en particulier J. DÉCRÉAUX, *Le Sacramentaire de Marmoutier (Autun 19 bis) dans l'histoire des sacramentaires carolingiens du IX^ème siècle*, 2 vol., Studi di Antichita Christiana, Città del Vaticano, 1985. Voir aussi *Trésors manuscrits de la Bibliothèque d'Autun*, catalogue d'exposition [Autun, 1980] Autun, Bibliothèque municipale, 1980 ; C. MAITRE (dir.), *Catalogue des manuscrits d'Autun*, Turnhout ; Paris, Brepols / CNRS, 2004.

[1556] É. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge des origines au XIII^ème siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 81.

[1557] C. VOYER, « Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, BM, ms. 19bis) et l'abbé Rainaud », in S. BRODBECK, A.-O. POILPRÉ (dir.), *La culture des commanditaires. L'œuvre et l'empreinte*, actes de la journée d'étude [novembre 2013, Paris, HiCSA], [En ligne], http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Commanditaires_2015/07_Voyer.pdf, p. 158-173. Le manuscrit en question arriva à Autun au cours du IX^e siècle après des pérégrinations suite à l'incendie de l'abbaye de Marmoutier par les Normands. Par ailleurs, nous avons pu discuter de ces décors avec C. Voyer, que nous remercions, lors d'une journée d'études à l'université de Bourgogne, *Des sens au sens. Les apports de l'œuvre d'Éric Palazzo*, organisée par D. Russo le 4 mars 2016. Résumé et enregistrements des interventions en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/15_16/16_03_04.html

[1558] C. VOYER, « Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, BM, ms. 19bis) et l'abbé Rainaud », art. cit., p. 163.

[1559] Sur le rôle des sacramentaires et leur genèse, voir É. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge des origines au XIII^ème siècle*, *op. cit.* ; D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.*, en part. p. 85-86 et p. 251-253.

médians de chaque côté de la bordure sont flanqués d'un médaillon semi-circulaire qui accueille les figures du Tétramorphe. Ces demi-médaillons sont eux-mêmes flanqués de palmettes et ornés d'un fleuron doré. Ce folio fait suite à plusieurs pages décorées mettant en scène le rôle de l'évêque et la hiérarchie ecclésiale, en particulier le premier folio du manuscrit occupé par « une image-frontispice figurant l'ordre ecclésiastique »[1560]. Les signes du Zodiaque font à la fois référence à la cyclicité de la liturgie et à l'*ordo* de l'*ecclesia*. De plus, ils font écho aux bustes du Soleil et de la Lune du folio 2, aux Vents personnifiés par des têtes ailées placées notamment dans les angles du premier folio du manuscrit ainsi qu'aux Vertus cardinales peintes dans des médaillons à la fin du sacramentaire (fol. 173v). Ces figures participent à une iconographie à dimension cosmologique et contribuent à l'idée d'harmonie[1561]. Les médaillons circulaires sont utilisés à plusieurs reprises dans les enluminures de ce sacramentaire en tant qu'image vectrice d'harmonie et comme synthèse de l'univers. C'est le cas notamment sur le folio 8 sur lequel le texte est cerné de trois grands médaillons servant de cadre à la Nativité, au Baptême du Christ et à la Cène, telle une synthèse visuelle de l'Incarnation à l'annonce de la Crucifixion. Mis en rapport avec le Tétramorphe sur le folio 12, les signes du Zodiaque renforcent la perspective universelle du discours ainsi que sa diffusion tout en occupant judicieusement le folio suivant le Canon de la messe. Ils participent à un sacramentaire qui se veut un outil de la fonction sacerdotale, en particulier lors de la cérémonie eucharistique.

Ce rituel clé est d'ailleurs évoqué dans les premiers folios du sacramentaire et il est au cœur des discussions théologiques du milieu dans lequel le manuscrit a vu le jour[1562]. La bordure zodiacale associée au Tétramorphe vient clôturer un cycle d'images traitant de l'idée de hiérarchie, de l'*ordo* au sein de l'*Ecclesia*. De plus, la médiation entre terrestre et céleste qui est opérée lors de l'eucharistie par l'intermédiaire du célébrant et de la liturgie toute entière est mise en images par cette bordure liminaire ornée des signes célestes. Dans le même ordre d'idées, au centre de la partie supérieure de la bordure du folio 2, un disque ou globe d'or crucifère couvert d'une main est surmontée de la Croix, elle-même surplombée du Saint-Esprit

[1560] *Ibid*., p. 172.

[1561] On peut souligner que les Vents sont disposés de manière rayonnante par rapport au centre du folio, les ailes ouvertes vers l'extérieur. Leurs ailes sont mises en exergue par un demi-médaillon, orné d'un fleuron rouge, venant surmonter le médaillon bleu nuit cernant leur tête. De plus, les ailes des Vents ainsi que leurs cadres semblables à un nimbe sont dorés à l'instar des ailes du séraphin qui couronne l'ensemble de la composition. Les Vents, par leurs doubles médaillons mi-terrestres, mi-célestes, signifient la diffusion tout autant que la médiation entre terrestre et céleste dans cette composition hiérarchisée, compartimentée et ascendante.

[1562] Par exemple, sur le folio 8v, le calice et la patène sont figurés en dessous de la Croix formée par l'initiale monogrammatique. À ce sujet, voir C. VOYER, « Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, BM, ms. 19bis) et l'abbé Rainaud », art. cit., p. 167.

et flanquée de l'alpha et de l'oméga ainsi que de deux anges[1563]. Ce disque ou hostie est encadré de deux médaillons avec Pierre et Paul en buste, tandis que le Soleil et la Lune en buste sont figurés en dessous. L'ambivalence du disque, hostie ou globe céleste/terrestre semble recherchée et décuple l'efficacité de l'image et du rite. Cet élément circulaire crucifère est plus large que la bordure et est cerné de chaque côté par deux arcs de cercles pointés qui évoquent un décor orfévré et/ou un ciel constellé[1564]. Conjoint aux arcs de cercles constellés qui l'encadre, le disque ou *clipeus* semble ainsi se dilater tout en faisant le lien entre l'intérieur du folio et l'extérieur. Synthèse de l'*Ecclesia* – par la présence des deux principaux apôtres – et évocation eucharistique se confondent dans ce décor à dimension cosmique.

On retrouve les signes du Zodiaque plus loin dans le sacramentaire au sein des compléments[1565]. En effet, ils ornent les tables des *Capitula* sur les folios 96 verso et 97. Sur le verso du folio 96, les signes du Bélier, du Taureau, de la Vierge, du Scorpion et du Verseau sont figurés[1566]. Sur le folio suivant, les Gémeaux, le Cancer, le Sagittaire sont reconnaissables, tandis que dans les deux autres médaillons en mauvais état laissent deviner la silhouette du Capricorne à gauche et celle de la Balance surmontée par l'inscription *Libram*[1567]. Les Poissons ainsi que le Lion sont manquants dans cette suite peinte d'un trait fin. Sur le verso du folio 96 au milieu, à droite et en face du Scorpion, on peut néanmoins apercevoir le contour rouge d'un demi-médaillon dont le fond n'a pas été peint. La forme incurvée autorise à penser qu'il s'agit des Poissons. À l'opposé, sur le folio 97, à droite et en face du Capricorne, il ne subsiste que quelques traces de l'esquisse d'un semi-médaillon. L'ordre choisi pour le cycle zodiacal semble quelque peu désordonné et les deux semi-médaillons des côtés n'ont pas été terminés. Le cycle donné à voir se déroule sur les deux folios qui se font face mais n'est pas continu. Quatre

[1563] Ces deux anges portent des sortes de sceptres dessinant deux lignes légèrement obliques qui accentuent l'organisation ascendante de la composition.

[1564] Ces arcs pointés rappellent en effet le fond constellé que l'on trouve dans des mandorles ou *clipei* comme cadre des scènes théophaniques. Voir *supra*, chapitre 2.

[1565] Quant à l'organisation de ce manuscrit, cf. J. DÉCRÉAUX, *Le Sacramentaire de Marmoutier (Autun, 19 bis) dans l'histoire des sacramentaires carolingiens du IX^ème^ siècle, op. cit*.

[1566] Folio 96v : en haut, le Bélier (*ARIES*) et le Taureau (*TAVRVS*) sont dans des médaillons circulaires, la Vierge (*VIRGO*) est placée dans le médaillon semi-circulaire central et est en train de filer. Au milieu à droite, le Scorpion (*SCORPIVS*) a une queue recourbée. En bas, un demi-médaillon sert de cadre au Verseau (*AQUARIVS*) en train de verser un vase démesuré.

[1567] Folio 97 : en haut, dans des médaillons circulaires les Gémeaux (*GEMINI*) sont deux guerriers, debout, portant chacun une lance et un bouclier de manière symétrique ; le Cancer (*CANCER*) est un animal à carapace et à six pattes ; en bas, dans un médaillon semi-circulaire, le Sagittaire (*SA…ARIVS*) est un centaure archer. Pour le Capricorne à gauche, on devine la tête cornue, les pattes antérieures ainsi que le départ de ses ailes – à l'instar des Capricornes surmontant le folio ainsi que celui du folio 8 de la *Bible de Vivien* – et l'extrémité de sa queue de poisson recourbée. On distingue également en bas à droite du médaillon les lettres OR et US pouvant correspondre à *Capricornus*. Quant à la Balance placée dans le médaillon central en dessous de la traverse portée par les deux colonnes, on aperçoit le fléau ainsi que les plateaux. L'inscription « *LIBRAM* » vient corroborer cette identification. Pourtant, dans la notice de l'IRHT (http://initiale.irht.cnrs.fr/decors/decors.php?imageInd=2), ce sont les Poissons et un signe non identifié qui sont indiqués pour ces deux médaillons lacunaires.

médaillons circulaires sont placés au-dessus des deux folios, tandis que les autres signes sont disposés dans des médaillons semi-circulaires qui viennent flanquer les bordures ou traverses et socles à la manière d'ouvertures en forme d'arcades. Si l'on approfondit cette idée, ces arcades ne sont pas sans évoquer les *carceres* du cirque antique. Ce dernier était vu comme une synthèse cosmique et ses portes étaient mises en relation avec les douze signes du Zodiaque comme le rapporte Cassiodore[1568]. Elles peuvent également évoquer les douze portes de la muraille de la Jérusalem céleste. En effet, la bordure qui entoure ce folio semble être la projection au sol d'une muraille dont les angles sont marqués par des carrés d'entrelacs formés par un dense réseau de lignes s'entrecroisant. Les colonnes qui séparent le texte sont vues frontalement comme s'il s'agissait plutôt des côtés de la construction. De plus, les colonnes ne supportent ni architrave ni fronton et ne semblent pas destinées à porter la traverse. Il semble que nous ayons là une image ecclésiologique qui répond au reste de l'iconographie du sacramentaire. Les traditions s'entrecroisent mais l'harmonie perdure grâce à la mise en ordre qui régit l'*Ecclesia*[1569]. Le décor de la bordure ou muraille est d'ailleurs soigneusement ordonné par une alternance régulière de bandeaux dorés et de bandeaux de rinceaux ou de motifs torsadés[1570].

Figure 7: Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850, fol. 96v.

Ainsi, ecclésiologie et tradition antique se rencontrent dans ce manuscrit pour traduire de différentes manières l'*ordo*. Comme l'a souligné Cécile Voyer, le traitement des médaillons

[1568] Voir *supra*, chapitre 2, III. A. 2. b. L'hippodrome de Constantinople et ses courses furent également mis en relation avec le cycle des Saisons. Voir G. DAGRON, *L'hippodrome de Constantinople : jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard, 2011.

[1569] Le désordre apparent du cycle zodiacal des folio 96v et 97 est sans doute volontaire est vise à souligner la mise en ordre du texte et les ajouts dans un vaste réseau de références traduites graphiquement, tant par l'écrit que par les ornements.

[1570] On peut ajouter que ces deux folios jumelés sont précédés par le recto du folio 96 sur lequel un grand arc plein cintre prend place et couvre deux petites arcades plein cintre et un toit à double pente. Le grand arc supérieur est couronné de deux Capricornes ailés affrontés à un ornement central en feuilles d'acanthe. Le verso du folio 95 qui lui fait face est d'ailleurs construit de la même manière. Les deux Capricornes ailés peuvent donner un aperçu de l'iconographie du Capricorne lacunaire sur le folio 97. De plus, on retrouve le même type de créature hybride sur la Bible de Vivien (dite Première Bible de Charles le Chauve, Paris, BnF, ms. Lat. 1) au folio 327, produite à Saint-Martin de Tours au cours des mêmes années que le Sacramentaire. Ces Capricornes renvoient à l'Antique mais leur référence au cycle zodiacal reste hypothétique.

du manuscrit rappelle les décors d'intailles et transpose ainsi sur le folio les jeux de lumière et de transparence inhérents à ce médium[1571]. Les thèmes cosmiques et notamment le Zodiaque sont d'ailleurs fréquents sur les intailles antiques[1572]. Vents, signes du Zodiaque et Vertus composent les signes d'une imagerie efficace qui tisse un méandre d'analogies et de références tout au long du sacramentaire et par là même une trame visuelle apte à traduire les préoccupations théologiques contemporaines. Cette trame visuelle est celle de l'*ornatus* dans sa pleine définition[1573]. Celui-ci conjoint les éléments clés de l'ordre cosmique de la Création à la vivacité des feuilles d'acanthe qui se déploient ici et là dans les bordures de ce sacramentaire telles les témoins du renouvellement du contenu de ce dernier.

II. A. 2. Arcades et signes zodiacaux : lieux de mémoire

Un lien étroit unit les signes du Zodiaque aux éléments architectoniques qui structurent les folios des manuscrits. Dans la lignée du *Calendrier de 354*, les signes zodiacaux sont souvent disposés en fonction d'arcades qui organisent le folio[1574]. Dans les *Tables faciles* de Ptolémée du manuscrit ms. gr 1291 de la bibliothèque vaticane réalisé au milieu du VIII^{e} siècle, les signes du Zodiaque sont figurés dans les cercles concentriques faisant alterner figures zodiacales, personnifications des mois et des heures autour d'Hélios/Sol et son quadrige, puis dans les tympans ou lunettes des triples arcatures tracées pour donner corps à des tableaux[1575]. Ces arcatures ordonnent les *Tables* ou *Prócheiroi kanónes* de Ptolémée. Par leur proximité avec le diagramme circulaire du folio 9r, il est tentant de voir dans les arcatures des tables les portions rayonnantes des cercles concentriques du diagramme qui les précède. La série des signes zodiacaux, disposés trois par trois sur chaque folio, est répétée plusieurs fois entre les folios 22 recto et 37 verso. Par leur répétition, les signes zodiacaux impriment un rythme et les maillons d'une « chaîne mnémotechnique » visuelle dans ces tables tout en servant de repères[1576].

[1571] Voir C. VOYER, « Étude et analyse du " Sacramentaire de Marmoutier ", manuscrit d'Autun », journée d'études, *Des sens au sens. Les apports de l'œuvre d'Éric Palazzo*, organisée par D. Russo le 4 mars 2016. Résumé et enregistrements des interventions en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/manifestations/15_16/16_03_04.html

[1572] Pour un catalogue des intailles antiques avec le Zodiaque, voir H. G. GUNDEL, *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum…, op. cit.*

[1573] Sur le rôle et la signification de l'ornement, voir en particulier J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51-1, 1996, p. 37-70.

[1574] À ce sujet, voir les remarques de V. BRANCONE, « Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco », in *AM*, 2, 2005, p. 75-108, en part. p. 91-93.

[1575] Rome, Bibliothèque vaticane, ms. Vat. Gr. 1291, prov. Constantinople, vers 753-754, fol. 9r puis fol. 22r à 37v. Voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1 et I.2, n°52, fig. 756-764.

[1576] M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 275. Sur les rapports entre le Zodiaque et la mémoire, voir *supra*, dans ce chapitre, I. B.

Ainsi, les signes du Zodiaque sont parfois présentés au-dessus des arcatures couronnant les tables de Canons. Devenant des indices visuels d'un ordre établi, ils constituent des sceaux apposés sur une architecture de l'espace écrit. L'arc ou *arca* est un dispositif visuel efficace en tant que lieu de mémoire dans la lignée du conseil donné par Cassien (vers 350 – ap. 432) : « Édifiez dans votre cœur le tabernacle sacré du savoir spirituel »[1577]. L'entremêlement sémantique et rhétorique des termes *arca* et *archa* renforce leur efficacité en tant que réceptacles de la *memoria*[1578]. Reflets de l'ordre cosmique et outils mnémotechniques, les signes du Zodiaque ornent les arcs des tables ainsi circonscrites et localisées dans cet *intercolumnia* propice à la construction et à l'entretien de la *memoria*[1579].

Figure 8 : Évangéliaire, ms. W.3, Baltimore, Art Walters Museum, prov. Fleury (?), fin du X^e siècle, fol. 16v.

Les Tables de Canons d'un évangéliaire provenant vraisemblablement de l'abbaye de Fleury et datant de la fin du X^e siècle sont présentées sous quatre arcades couronnées d'un grand arc dans la lunette duquel se tient à chaque fois un des signes du Zodiaque[1580]. Le cycle se développe du Bélier aux Poissons. Chaque signe occupe le centre de la lunette et est encadré par son nom. La présence des signes du Zodiaque dans un manuscrit provenant vraisemblablement de Fleury n'est pas anodine, puisque cette abbaye et en particulier Abbon de Fleury (940/45-1004) ont eu une certaine prédilection pour l'astronomie et le comput[1581]. Les arcades sont portées par des colonnes ou pilastres soigneusement ornementés à l'instar de l'ensemble de la composition architecturale. Les signes zodiacaux participent activement à

[1577] J. CASSIEN, *Conférences* (Collationes), Dom E. Pichery (trad.), Paris, Cerf, 1955, XIV, IX, SC 54, p. 193. Sur le lien entre arche et mémoire, voir *supra*, dans ce chapitre, I. B.

[1578] Voir M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 336.

[1579] Voir *loc. cit.* M. Carruthers indique que « Cet espace défini par les arches que constitue l'*intercolumnia* représente donc, dans l'église, le cadre parfait où peut s'opérer la *memoria* ».

[1580] Baltimore, Walters Art Museum, ms. W.3, prov. Fleury (?), fin du X^e siècle, fol. 12r à 17v. Voir C. NORDENFALK, *Studies in the History of Book Illumination*, Londres, Pindar Press, 1992, pl. XII ; V. BRANCONE, « Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco », art. cit., p. 93, fig. 28.

[1581] Voir B. OBRIST (éd.), *Abbon de Fleury : Philosophie, science et comput autour de l'an mil, Oriens-Occidens. Sciences, mathématiques et philosophie de l'Antiquité à l'Âge classique*, 6, Paris -Villejuif, Cahiers du centre d'histoire des sciences et des philosophies arabes et médiévales, 2004.

l'ordonnancement visuel de ces tables qu'ils viennent rythmer. Au-delà du rôle mnémotechnique que ces arcades peuvent jouer, cet encadrement architectural a pour intérêt de suggérer une analogie entre les textes fondateurs de l'*Ecclesia* et l'*ecclesia* en tant qu'édifice[1582]. De plus, un lien entre l'encadrement architectural des Tables de Canons et l'évocation de la Jérusalem céleste est sensible notamment dans des manuscrits arméniens du Haut Moyen Âge[1583]. L'association entre les arcs, arcades et les douze signes du Zodiaque sur le cycle de douze tables du psautier en question renvoie peut-être plus largement à l'évocation de la Jérusalem céleste, décuplant ainsi l'imbrication analogique entre l'*Ecclesia* et *ecclesia* construites autour et sur les textes fondateurs des quatre évangélistes.

Dans les tables de ce psautier – comme c'est le cas dans d'autres canons eusébiens –, l'ornementation des colonnes ou pilastres est variée et fondée sur des principes de répétition et contraste, de symétrie et de dissymétrie[1584]. Aucune table n'est identique et les ornements végétalisés impriment un mouvement continu. L'acanthe est omniprésente et donne forme aux chapiteaux. Les fonds colorés démultiplient l'effet de variation de l'ornementation. De petits panneaux rectangulaires organisent le décor des pilastres ou colonnes et sont eux-mêmes cernés de plusieurs traits de couleurs différentes ou bien encore d'une frise pointée. Ces détails ont pour effet de renforcer la rythmicité du décor tout en maintenant son unité. Alliés à l'imbrication d'arcs du cadre architectural, ces détails ornementaux tissent un réseau d'analogies entre des éléments hétérogènes. Chaque arc est surmonté de deux figures humaines ou animales affrontées ou dos à dos, se complétant et s'opposant à la fois[1585]. Ainsi, unité et diversité se trouvent ainsi soigneusement mises en images de différentes manières afin de mettre en valeur

---

[1582] Sur la mise en forme des Canons d'Eusèbe, voir notamment les remarques de M. C. PEREIRA, « Les tables de canons : la Bible de Saint-Bénigne. Notes pour un projet de recherches en cours », in *BUCEMA* [En ligne], 12, 2008, mis en ligne le 09 avril 2009, consulté le 30 mai 2016. URL : http://cem.revues.org/7172. Sur la tradition des Canons d'Eusèbe, voir C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche. Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in der vier ersten Jh. ihrer Geschichte*, Göteborg, Isacsons, 1938.

[1583] Voir J.-P. MAHÉ, « Voûtes célestes et canons eusébiens dans les Évangiles arméniens », in *Journal Asiatique*, 2012, 300/2, p. 653-669 ; R. AMIRKHANIAN MEZRAKIAN, *Le décor des Tables de Canons d'Eusèbe dans l'enluminure médiévale arménienne et l'iconographie de la Jérusalem céleste. Étude comparative sur le thème de la Jérusalem céleste dans l'art chrétien du IV^e^ à la fin du XIII^e^ siècle*, thèse, EPHE-Sorbonne, soutenue en 2013 ; *Id.*, « Les éléments iconographiques de la Cité céleste dans les Tables de Canons des évangiles arméniens du Haut et du Bas Moyen Âge », in A. MARDIROSSIAN, A. OUZOUNIAN, C. ZUCKERMAN (éd.), *Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre MAHÉ, Travaux et Mémoires 18*, Paris, Collège de France - CNRS, 2014, p. 27-60.

[1584] Cf. M. C. PEREIRA, « Les tables de canons : la Bible de Saint-Bénigne. Notes pour un projet de recherches en cours », art. cit.

[1585] Des lièvres, des félins, des acrobates, des oiseaux, etc., surmontent ainsi les arcs. On peut noter que l'arc du Lion est seulement surmonté de deux grandes feuilles d'acanthe se déployant sur les montants de l'arc, tandis que le Cancer qui le précède est surmonté de deux félins en train d'avaler un oiseau de chaque côté. Les Poissons sont eux-aussi surmontés de deux fleurons d'acanthe. La Balance est quant à elle surmontée par deux personnages masculins nus, appuyés contre la courbure de l'arc et tenant ou présentant chacun un disque bleu. Il pourrait s'agir d'une évocation de l'équinoxe d'automne auquel est le signe de la Balance est associé.

la concordance des évangiles. Les signes du Zodiaque sont utilisés une fois de plus en tant que formule d'ordre dans un ensemble qui soutient visuellement les tables de canons des évangiles.

II. A. 3. Les signes du Zodiaque comme rythmes du calendrier liturgique.

Les signes du Zodiaque, ainsi que les Occupations des Mois auxquelles ils peuvent être associés, servent ainsi de repères dans l'espace construit du manuscrit. On a pu observer précédemment les liens qui existent entre les éléments architecturaux qui organisent le folio et les signes zodiacaux. De manière générale, ces derniers rythment visuellement l'espace construit du manuscrit[1586]. Ils jouent un rôle important dans le décor des calendriers insérés dans les manuscrits liturgiques de différents types. La suite des douze signes participe à souligner la mise en ordre temporelle de la liturgie, voire à souligner la médiation entre ciel et terre qui est permise par celle-ci.

II. A. 3. a. Sacramentaires de Fulda

Dans deux sacramentaires de Fulda datant de la fin du X^e^ siècle, les signes du Zodiaque ont été figurés en marge, voire même à l'intérieur du texte relatif au calendrier[1587]. La figure zodiacale est en effet insérée dans les lignes, tandis que les couleurs utilisées pour les signes zodiacaux font écho à celles utilisées pour signaliser le calendrier dans la marge opposée. Ainsi, le Zodiaque est incorporé à un ensemble de signes graphiques qui composent le calendrier et l'unifient tout en insérant les variations qui le caractérisent. Les signes du Zodiaque sont accompagnés dans ces deux sacramentaires d'un petit médaillon circulaire ou *clipeus* qui entoure un personnage en buste. Le traitement formel des signes zodiacaux et de ces personnages est relativement différent dans les deux sacramentaires même s'ils partagent quelques similitudes iconographiques[1588]. Le *clipeus* est formé d'un cercle cerné d'un bandeau sur le manuscrit provenant de Göttingen alors qu'il est tracé d'un cercle doublé d'un arc interne qui forme une sorte de voûte ou de croissant dans sa partie supérieure dans le sacramentaire fuldien conservé à Munich. Dans le cas de ce dernier, le personnage du *clipeus* est changeant

---

[1586] Pour une réflexion sur les rythmes et en particulier sur les rythmes de l'année liturgique et le rôle du calendrier dans les manuscrits, voir notamment J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*

[1587] Cod. Theol. 231, Göttingen, Universitätbibliothek, vers 980, prov. Fulda, fol. 251r-256v ; Clm 10077, Munich, Bayerische Staatsbibliotek, troisième tiers du X^e^ siècle, prov. Corvey (?), fol. 219-225. [En ligne] http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00073766/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00073766&seite=427 Voir É. PALAZZO, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff Verlag, 1994 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 77), fig. 57-62.

[1588] Si le Verseau, la Vierge ou bien encore la Balance sont similaires, les Gémeaux et le Sagittaire relèvent d'iconographies différentes. Nus et tenant une lance pour l'un d'eux sur l'exemplaire de Göttingen, ils sont vêtus de toges et tiennent une sorte de sceptre surmonté d'un motif circulaire concentrique sur celui de Munich. Le Sagittaire est un centaure sur le premier et un satyre sur le second.

selon les mois. Par exemple, la figure du mois de juin associée au Cancer sur le folio 221v porte une torche sur ses épaules. Les flammes de cette torche semblent embraser la courbure du *clipeus* et il pourrait s'agir d'évoquer le solstice d'été. Quoi qu'il en soit, même si É. Palazzo propose de voir dans ces personnages en buste les planètes, il s'agirait plutôt de la personnification du Soleil dont la course au fil des signes zodiacaux dessine l'année[1589]. La tête radiée est propre à Sol/Hélios et les inscriptions situées entre le *clipeus* et le signe zodiacal dans le sacramentaire conservé à Göttingen mentionnent « Sol in … » à plusieurs reprises. Dans ce sacramentaire, le cycle calendaire est précédé d'une image-frontispice au recto du folio 250. Cette image-frontispice est formée de cercles concentriques inscrits dans un décor architectural encadré par deux colonnes. L'image synthétise le déroulement de l'année par l'intermédiaire de ses différentes composantes, mois, saisons, jour et nuit. *Annus* trône dans le *clipeus* central à la manière d'Hélios/Sol sur son char, lequel est ici évoqué par quatre roues frontales[1590]. Les quatre éléments ont également été figurés en buste à l'instar des autres personnifications de cette composition et placés dans des médaillons dans le cercle médian. La composition concentrique annonce ainsi le calendrier de manière synthétique et rappelle les figures diagrammatiques cosmologiques des manuscrits de type encyclopédique. Les médaillons ainsi que les cercles concentriques font écho aux médaillons/*clipei* qui ponctuent le calendrier liturgique et tissent ainsi un réseau d'échos entre rythmes cosmiques et liturgiques.

II. A. 3. b. Le Martyrologe de Wandalbert

Le cycle des douze signes est également présent dans les martyrologes. Celui de Wandalbert conservé à la Bibliothèque Vaticane est un des plus anciens exemples conservés de figuration du cycle zodiacal associé aux Occupations des Mois dans un manuscrit médiéval[1591]. On doit à Wandalbert de Prüm (813 – vers 870) la versification du martyrologe ainsi qu'un commentaire sur les mois et les signes du Zodiaque qui permet de comprendre certains détails iconographiques[1592]. D'autre part, les signes du Zodiaque renvoient à l'Antiquité tout comme

[1589] Cf. É. PALAZZO, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne, op. cit.*, p. 104.
[1590] Sur cette image synthétisant le temps annuel par un char mené par le Soleil, souvent accompagné de la Lune, ou l'Année, voir en particulier G. KERSCHER, « Quadriga temporum. Zur Sol-Ikonographie in Mittelalterlichen Hanschriften und in der Architekturdekoration », in *Mitteillungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 32, 1988, p. 1-76.
[1591] Martyrologe de Wandalbert, Bibliothèque Vaticane (http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.438), Reg. Lat. 438, prov. Reichenau ou Saint-Gall (?), fin du IX^{e} siècle, fol 2r à 27v. WEBSTER, n°25, pl. XI. Cf. A. RIEGL, « Die Mittelarlterliche Kalendarillustration », art. cit. Sur les martyrologes, voir notamment J. DUBOIS, *Les martyrologes du Moyen Âge latin*, Turnhout, Brepols, 1978.
[1592] WANDALBERT DE PRÜM, *De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus*, E. DÜMMLER (éd.), *MGH, Poetae Latini Medii Aevi*, II, Berlin, Weidmann, 1964, p. 604-616.

les décors architecturaux qui les encadrent dans ce manuscrit. Ce dernier témoigne d'un stade intermédiaire de l'iconographie du calendrier en ce qui concerne les mois ainsi que leur relation aux signes zodiacaux. En effet, les mois sont encore proches des personnifications antiques mais ils esquissent les scènes des occupations mensuelles[1593]. Le mouvement des personnages ainsi que quelques gestes et objets évoquent les activités de chaque mois. Une architecture formée par deux colonnes portant un toit à double pente à la manière d'un petit temple sans fronton ni architrave sert de cadre à chaque mois accompagné du signe du Zodiaque correspondant. Le décor de chaque architecture est différent pour chaque mois et certains détails tels que les socles des colonnes sont variés et originaux[1594]. L'accent est mis sur le mois plutôt que sur le signe zodiacal mais celui-ci est intégré à la scène. Le signe zodiacal est soit tenu par la personnification du mois soit il est placé dans la partie inférieure de la scène. Dans le cas du Verseau, le personnage incarne à la fois le verseur d'eau et le mois. Le Capricorne est quant à lui tenu par Janvier à la manière d'un attribut tandis qu'il tient un lièvre de l'autre main[1595]. De part et d'autre du toit de l'architecture qui couvre chaque mois, les vers du poème de Bède, *De signis duodecim mensium*, ont été inscrits[1596]. Ils renforcent l'association entre mois et signe zodiacal. L'iconographie de certains signes zodiacaux présentent des similitudes avec un recueil computistique et astronomique provenant de Saint-Gall[1597]. Le Capricorne illustrant le corpus aratéen est similaire à celui du martyrologe de Wandalbert, puisqu'il présente des cornes allongées et dentelées ainsi qu'une queue de poisson. La position, le geste et le vase du Verseau sont analogues. Le traitement des drapés des vêtements ainsi que certains détails sont également similaires[1598]. Ces similitudes font ainsi apparaître des passerelles entre un manuscrit liturgique et un manuscrit scientifique.

D'autre part, comme le souligne M. Jullian, le martyrologe de Wandalbert laisse apparaître une christianisation, une re-sémantisation du calendrier d'origine antique[1599]. Ce

[1593] Sur les changements affectant l'iconographie du calendrier et plus précisément celle des mois, voir notamment H. STERN, « Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois », art. cit. ; J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali, op. cit*., en part. p. 24 ; G. COMET, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit. Sur les aspects antiquisants du calendrier, voir notamment M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », art. cit.

[1594] Des têtes humaines, des télamons ou atlantes, des trépieds végétalisés, des édicules ou bien encore des sphères tiennent lieu de socles aux colonnes.

[1595] L'évocation de la chasse au lièvre pour Janvier indique également une tradition antiquisante. Voir G. COMET, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit., p. 63 et 73.

[1596] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*. Voir *supra*, p. 324.

[1597] Cod. Sang. 250, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, fin du IX[e] siècle. Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 2, n°58, fig. 843-863.

[1598] Le Taureau et le Lion présentent également des analogies.

[1599] M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », art. cit., p. 157. À propos de la conversion et de la « re-sémantisation » des images, voir

processus est d'autant plus sensible que les personnifications des mois semblent prendre les traits des apôtres[1600]. Le mois de Janvier qui ouvre le calendrier présente ainsi les caractéristiques physiques du premier apôtre, Pierre, puisqu'il s'agit d'un homme âgé avec une barbe fournie ainsi qu'une chevelure légèrement bouclée. Juin prend quant à lui les traits de Paul en affichant un visage âgé ainsi qu'un front dégarni. Son visage contraste d'ailleurs avec son corps élancé à la musculature dessinée. Paul est placé au milieu de l'année de manière à résonner avec Janvier/Pierre tout en évoquant son rôle de médiateur entre les Juifs et les Gentils[1601]. Pierre ne porte pas ses clés mais il prend la place de Janus qui partage le même attribut. Les deux piliers de l'*Ecclesia* structurent ainsi ce martyrologe et renvoient à ses fondements. Une fois de plus, les signes du Zodiaque servent de repères dans ce martyrologe tout en soulignant l'*ordo* de l'*Ecclesia* dont les apôtres sont les principaux acteurs et modèles. Les signes zodiacaux semblent d'ailleurs eux-mêmes assujettis aux figures apostoliques[1602]. Le temps de la narration du martyrologe se déroule ainsi au fil des figures à la fois calendaires, apostoliques et zodiacales en lui donnant une dimension universelle. Au-delà de l'association entre les signes du Zodiaque et les apôtres[1603], il semble qu'il y ait une volonté dans le contexte d'un martyrologe de situer les apôtres dans les cieux de la Jérusalem céleste par l'intermédiaire des signes zodiacaux et des douze entrées architecturées qui les encadrent[1604]. Saint Pierre ouvre

notamment J.-C. SCHMITT, « La Permanence des images et les changements de temporalité », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009, [En ligne], mis en ligne le 27 juillet 2009, Consulté le 01 juin 2016. URL : http://actesbranly.revues.org/100

[1600] M. JULLIAN, « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », art. cit., p. 157. À propos des caractéristiques iconographiques de saint Pierre et saint Paul, voir M. SOTOMAYOR, « Petrus und Paulus in der früchristlichen Ikonographie », in *Spätantike und frühes Christentum*, catalogue d'exposition, Francfort, 1984, p. 199-210 ; R. DIJKSTRA, *The Apostles in Early Christian Art and Poetry*, Leiden, Brill, 2016.

[1601] De plus, les deux apôtres sont fêtés le 29 juin.

[1602] Pierre/Janvier tient le Capricorne par ses cornes tandis que la plupart des signes zodiacaux sont placés dans le registre inférieur du cadre.

[1603] Voir en particulier J. DANIÉLOU, « Les douze apôtres et le zodiaque », art. cit. ; *Id.*, *Les symboles chrétiens primitifs*, *op. cit*., VIII, « Les douze apôtres et le Zodiaque », p. 131-142. Les commentaires de plusieurs auteurs chrétiens sur la métaphore entre les apôtres et les intervalles temporels composant l'année identifiée au Christ vont dans ce sens. J. Daniélou cite notamment saint Ambroise et saint Augustin qui apparentent les apôtres aux heures et aux mois.

[1604] On notera que les colonnes/piliers encadrant Pierre/Janvier sont gemmées. Les apôtres occupent souvent une position céleste et sont parfois associés aux étoiles. Un poème du pape Damase (366-384) indique à propos de Pierre et Paul : « L'Orient les a envoyés comme disciples (du Seigneur), nous l'avouons sans peine. (Mais) par le mérite de leur sang, à la suite du Christ, à travers les astres ils ont gagné les régions célestes, royaume des âmes pieuses. Rome a mérité plus que (l'Orient) de les revendiquer pour ses citoyens. Damase a voulu proclamer ces choses à votre louange, ô nouvelles étoiles (du Ciel) ! ». Cité et traduit par J. CARCOPINO, « Note sur deux textes controversés de la tradition apostolique romaine », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3, 1952, p. 424-434, p. 430. On peut ajouter qu'un sarcophage du IV^{e} siècle conservé à Arles au musée d'art chrétien montre une association entre les apôtres et les étoiles. Sur la face conservée, les apôtres se tiennent de part et d'autre de la croix tandis qu'une main sortie des cieux couronne chaque apôtre. Entre ces couronnes et les têtes de chaque apôtre, une à deux étoiles à cinq branches sont figurées. Voir GUNDEL, n°368, fig. 368.

le cycle du martyrologe et du calendrier sur le recto du folio 2. Il fait écho à l'empereur figuré sur le folio opposé et légèrement plus bas et aux pieds duquel un clerc s'agenouille pour lui offrir le martyrologe[1605]. L'image traduit ainsi une hiérarchie et un ordre que l'*Ecclesia* dirige, le tout dans un contexte monastique.

La re-sémantisation de ce calendrier et son association avec le martyrologe passe également par l'évocation du pain et du vin. Georges Comet souligne que les deux espèces eucharistiques sont mises en exergue dans la présentation de chaque mois au sein du texte du martyrologe[1606]. Leur présence est également suggérée dans les illustrations mensuelles par les moissons ainsi que par les vendanges. Le mois d'octobre semble ainsi proposer une lecture théologique. Le personnage aujourd'hui lacunaire tient la Balance de la main droite et des grappes de raisins dans la main gauche. En outre, quelques grains de raisins semblent peints dans les plateaux de la Balance. Le raisin évoque le vin et par extension le sang christique dont les grains/gouttes parsèment les plateaux de la Balance. Le poids du sacrifice semble ainsi suggéré[1607]. Un parallèle entre le temps de la liturgie et l'histoire de la vie du Christ se met ainsi en place autour de ces marqueurs temporels et liturgiques. Les signes zodiacaux sont donc ici insérés dans un réseau de références empruntées à plusieurs registres.

II. A. 3. c. Cadres et rythmes

Ainsi, tout au long du Moyen Âge, les signes zodiacaux parsèment bon nombre de calendriers insérés dans les manuscrits liturgiques[1608]. On peut noter une certaine prédilection pour les médaillons circulaires évoquant un *clipeus* dont la dimension céleste et cosmique est adaptée. Ce motif circulaire ainsi que les arcades font partie des constantes de l'iconographie zodiacale même s'ils ne sont pas systématiques. Ces éléments se retrouvent d'ailleurs dans les décors monumentaux que nous étudierons dans les chapitres suivants. Ils correspondent à des mises en page différentes du calendrier manuscrit. Les médaillons sont souvent disposés dans

---

[1605] L'empereur trône sur une sorte de siège curule sous une architecture formée par deux colonnes ou piliers gemmées portant une architrave. Les pans d'une double tenture suspendue au centre de cette architrave sont noués autour des colonnes. Le clerc en train de s'agenouiller à droite, tend un livre à l'empereur tandis que son pied gauche sort du cadre. Les visages de trois quarts de l'empereur et de Pierre/Janvier se répondent selon une ligne oblique renforcée par le corps et les cornes du Capricorne. L'empereur figuré pourrait être Lothaire I[er] à qui fut initialement dédié le martyrologe ou plus vraisemblablement son successeur Louis II. La dédicace inscrite en haut du folio indique : « *Rex rerum rector clemens seniorque benigne, / Suscipe dignatus que fert munuscula servus* ». Cf. D. ALIBERT, « La majesté sacrée du roi : images du souverain carolingien », in *Histoire de l'art,* 5/6, 1989, p. 23–36 ; I. H. GARIPZANOV, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c.751-877),* Leiden, Brill, 2008, p. 241-242, fig. 60.

[1606] G. COMET, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit., p. 74. On peut ajouter que l'eau versée par le mois de Février/Verseau évoque le baptême qui complète l'eucharistie.

[1607] Sur la relation entre le signe de la Balance et l'évocation du sacrifice christique, voir *infra*, chap. 9, I. I. 3., p. 740 et suiv.

[1608] Voir notamment C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world…,* 2007.

la marge – latérale ou supérieure/inférieure –, voire à l'intérieur du texte, tandis que les arcades couronnent, voire encadrent le texte de la même manière que les tables de Canons. Les deux éléments peuvent d'ailleurs être associés. Le soin apporté à la décoration de ces cadres est de plus en plus prononcé au fil du Moyen Âge. Le nom, voire la mention « Sol in … » entoure parfois le signe. Des vers, en particulier ceux du *De signis duodecim mensium* de Bède repris des *Églogues* d'Ausone, accompagnent éventuellement les signes zodiacaux. Les médaillons du Zodiaque ponctuant le martyrologe d'Usuardus copié au XII^e^ siècle et à l'usage de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon, présentent ainsi le signe zodiacal cerné du vers correspondant[1609]. Ces vers mettent en relation le signe zodiacal avec le mois en question et les changements saisonniers. Or comme Jean-Claude Schmitt l'a mis en exergue, le « *rhythmus* » médiéval est associé notamment chez Bède au chant poétique et il est une « porte ouverte sur le cosmos »[1610]. Dans ce martyrologe, les médaillons du Zodiaque sont disposés dans la marge gauche du texte à la manière d'une initiale. Un retrait dans le texte laisse en effet la place à un médaillon au moment des calendes de septembre à décembre. Le médaillon ou *clipeus* est formé de plusieurs cercles concentriques et les vers du poème sont reportés à l'intérieur d'un des cercles externes. Deux cercles internes, rouge et bleu, composent un fond sur lequel la figure zodiacale est tracée. Les couleurs des fonds alternent d'un mois/signe à l'autre de sorte qu'un cercle rouge cerné de bleu sert de fond pour septembre/la Vierge et novembre/le Scorpion, tandis que les couleurs sont inversées pour octobre/la Balance et décembre/le Sagittaire. Ces couleurs font écho à celles utilisées pour indexer le martyrologe. Le contraste entre le traitement graphique de la figure zodiacale dont les contours sont dessinés avec soin et rehaussés de vert, et les fonds colorés plus soutenus dynamise le rapport entre l'écrit et l'image. Les jeux de couleurs entre le fond, les contours du médaillon et le texte sont d'ailleurs récurrents dans les calendriers. Les signes du Zodiaque – ainsi que les Occupations des Mois qui les accompagnent souvent – participent ainsi à l'indexation visuelle du calendrier liturgique qui compile diverses informations et repères[1611]. À travers les médaillons en question, c'est également la *musica mundana* qui transparaît et sert de trame pour les rythmes du martyrologe, de sorte que ces différents rythmes entrent en résonance[1612]. L'harmonie de la Création à laquelle le *rhythmus* renvoie originellement soutient ainsi l'harmonie du temps chrétien et de la liturgie[1613]. Les figures

[1609] Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 0634, *Martyrologe d'Usuardus*, avant 1142, fol. 47v : la Balance.
[1610] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 156-157.
[1611] Sur le contenu du calendrier liturgique, voir notamment *ibid*. en part. Partie 3 : *Troisième journée. Les rythmes du temps : scander l'année, sonner les heures*.
[1612] Cf. *ibid*., en part. p. 116.
[1613] Cf. *ibid*. p. 17.

zodiacales comme signes rythmiques sont conjuguées au chant poétique décrivant les rythmes saisonniers ainsi qu'aux jeux rythmiques des couleurs afin de produire une image rythmique, puissante.

Les signes du Zodiaque et leur pendant mensuel entretiennent un lien privilégié avec les psautiers qui en sont souvent ornés. L'ordonnancement du temps liturgique ainsi que sa cyclicité et sa finalité sont mis en valeur notamment par le cycle zodiacal. Le temps liturgique se trouve mis en lien avec le temps cosmique, reflet de l'harmonie de la Création mais aussi avec le temps de l'histoire biblique. De fait, le décor de certains psautiers affiche une imbrication de différentes temporalités afin d'accompagner les rythmes de la liturgie qui réactualise le récit biblique. Plusieurs manuscrits du XIII^e^ siècle présentent de tels cycles. Dans un psautier conservé à Karlsruhe et réalisé au cours de la seconde moitié du XIII^e^ siècle dans le Haut Rhin, les folios du calendrier font alterner des arcades géminées et des enluminures pleine page figurant les principaux épisodes de la vie du Christ[1614]. Les mois sont répartis deux par deux sous une arcade géminée dont les lunettes sont occupées par les signes zodiacaux. Les lunettes sont peintes d'un fond vert ou rouge pour la plupart, ce qui a pour effet de rythmer le cycle tout en différenciant les mois accolés[1615]. Dans le *Psautier d'Élizabeth de Thuringe* datant du premier tiers du XIII^e^ siècle, la mise en page du calendrier est ordonnée par une triple arcature dont les extrémités continuent pour former la bordure qui circonscrit le calendrier[1616]. Le panneau ainsi formé est composé d'un registre supérieur à triple arcature occupé par l'initiale KL des calendes récurrente en tête des calendriers, puis de l'Occupation du mois concerné et de son signe zodiacal. Le registre principal est occupé à gauche par le calendrier à proprement parler et de deux médaillons à droite. L'espace réservé aux médaillons est plus important que celui réservé au texte. Ces petits médaillons – circulaires ou quadrilobés – accueillent des scènes essentiellement martyriales et correspondant aux deux principales fêtes du mois. Le traitement végétalisé de l'initiale KL ainsi que des ornements formant et reliant les médaillons renforce l'impression de changement, de transformation qui accompagnent visuellement la

[1614] Lichtental 25, Karlsruhe, Landesbibliothek, seconde moitié du XIII^e^ siècle, prov. Haut Rhin, fol. 2v à 8r, [En ligne] < http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/titleinfo/1157549> L'Annonciation, la Nativité, la Flagellation, la Crucifixion, le Christ dans les Limbes ainsi qu'une *Maiestas Domini* alternent avec le calendrier.
[1615] Les couleurs sont réparties de manière à créer des jeux de symétrie, d'opposition et de complémentarité. Le Verseau est vêtu de vert et porte un vase rouge dont s'écoule de l'eau verte tandis que les Poissons sont chacun d'une couleur (fol. 2v). Le Lion est peint en rouge sur fond vert, la queue recourbée de la même manière que le corps de la Vierge figurée acrobate vêtue de vert sur fond rouge (fol. 5v). Notons au passage que le Verseau présente une iconographie fusionnant le signe zodiacal et le mois en prenant le triple visage de Janus.
[1616] *Psautier d'Élizabeth de Thuringe,* Cividale de Friuli, musée archéologique, ms. CXXXVII, premiers tiers du XIII^e^ siècle, f. 1v-7r. Voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, fig. 40-41.

réactualisation liturgique[1617]. Comme le souligne J.-C. Schmitt, « ces liaisons ornementales semblent exprimer la continuité du temps liturgique à l'échelle de chaque mois et de l'année »[1618]. Colonnes, couleurs et ornementation végétalisée sont présentées par l'historien comme de «, puissants facteurs rythmiques » auxquels on peut ajouter les figures zodiacales comme signes rythmiques[1619]. Sur un autre psautier d'origine germanique réalisé vers 1220, la triple arcature qui couronne le calendrier est véritablement végétalisée[1620]. Naissant des chapiteaux qui surmontent les deux colonnes encadrant le folio, les rinceaux se développent pour former deux arcs se terminant en fleurons au centre et encadrant un médaillon circulaire. Ce dernier est réservé au signe zodiacal, tandis que l'Occupation du mois est insérée sans bordure dans le calendrier. L'arcade de gauche renferme l'initiale ornée KL des calendes traitée elle-aussi de manière végétalisée. Le végétal ainsi que le cycle zodiacal se complètent afin de former une trame visuelle rythmique qui ordonne le calendrier.

Enfin, pour terminer ces quelques remarques à propos de l'insertion des signes zodiacaux dans les calendriers des psautiers, on peut évoquer l'association des signes du Zodiaque avec les apôtres. Dans le manuscrit G. 73 conservé à New-York et daté du milieu du XIII^{e} siècle, une double arcature occupe le folio[1621]. Trois petites tourelles à clocher sont placées à la retombée des arcs et renforcent la dimension architecturale de l'ensemble. Dans la lunette gauche, l'initiale K des calendes est inscrite, tandis que le signe zodiacal occupe la lunette droite située juste au-dessus de l'apôtre portant un phylactère mentionnant son nom. Le psautier M. 94 conservé dans la même bibliothèque et légèrement postérieur, associe également signe zodiacal et apôtre sur chaque folio du calendrier[1622]. La composition est légèrement différente, puisque l'apôtre surmonte le signe zodiacal placé sous un petit arc formant une niche semi-circulaire située dans la partie inférieure de l'arcade. Cet arc est cerné de deux lignes de points qui évoquent le rayonnement stellaire. Cet arc rappelle à la fois la voûte céleste ou le monticule sur lesquels se tient parfois le Christ dans les scènes de *Maiestas Domini* et de *Traditio Legis* par exemple. L'apôtre est quant à lui présenté sur un fond bleu constellé de petites croix pointées

[1617] Voir les travaux de J.-C. Bonne sur les ornements végétalisés, en particulier J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », art. cit. ; *Id*., « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », in A. PARAVICINI BAGLIANI (dir.), *Le monde végétal*, *op. cit*., p. 95-120.
[1618] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 286.
[1619] *Ibid*., p. 287, n. 1.
[1620] Augsburg, Universitätsbibliothek, Ms. I.2.qu.19, psautier, prov. Allemagne, fol. 1r-6v, vers 1220. Cf. C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world…,* 2007, fig. 425.
[1621] Psautier, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 73, prov. Allemagne, abbaye de Komburg (?), vers 1240-1250, fol. 1 à 6v, [En ligne] < http://ica.themorgan.org/manuscript/description/77062> Cf. *ibid.*, fig. 424 (fol. 2r : le Bélier).
[1622] Psautier, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 94, prov. Cologne (?), vers 1250-1274, fol. 1r à 6v [En ligne] < http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/77344> . Cf. *ibid.*, fig. 424 (fol. 1r-6v).

jaune doré. De plus, le cycle commence par le Verseau associé à saint Pierre, suivis par les Poissons et saint Paul[1623]. L'ordre ecclésial est ainsi mis en rapport avec l'ordre cosmique. Le succès de l'association entre les signes du Zodiaque et les apôtres dans ces manuscrits provenant de l'aire germanique n'est pas sans rappeler l'iconographie de deux reliquaires du IX^e^ siècle. Ces deux coffrets dont les plaques d'ivoire sculptées sont ornées du groupe apostolique et du cycle zodiacal ont fait partie du trésor de la cathédrale de Bamberg et de celui de l'église Saint-Servais de Quedlinburg[1624].

II. B. Le Zodiaque : une formule synthétique de l'*Ecclesia* ?

Comme nous l'avons vu, les signes zodiacaux ont été utilisés comme des marqueurs visuels des rythmes liturgiques dans les manuscrits. Dans quelques cas antérieurs aux décors ecclésiaux monumentaux que nous étudierons plus loin et qui se développent à partir du XI^e^ siècle et surtout au XII^e^ siècle, les signes du Zodiaque ont été insérés dans un décor non classificateur dans des manuscrits liturgiques. Leur présence est certes nourrie de leur rôle dans les calendriers et autres tables des manuscrits liturgiques mais elle témoigne d'une certaine émancipation iconographique du Zodiaque qui peut annoncer son essor dans la décoration ecclésiale monumentale au cours des siècles suivants.

II. B. 1. Bible de Vivien : initiale et synthèse

Dans la *Bible de Vivien* dite *Première Bible de Charles le Chauve*, les signes du Zodiaque ornent le pourtour d'une initiale au recto du folio 8[1625]. Ce manuscrit date des environs de 845-851 et il a été produit à Saint-Martin de Tours. La page en question est circonscrite d'un bandeau d'or et d'argent orné de rinceaux et de frise d'acanthe, d'entrelacs dans les angles, ainsi que de quelques figures humaines et animales. L'initiale D de *Desiderii* de la préface de saint Jérôme au Pentateuque vient se greffer sur la bordure gauche de la page. Elle est formée d'un bandeau compartimenté par des médaillons circulaires et des cases quadrangulaires et est cerné de deux lignes d'argent. Des rinceaux dorés sur fond pourpré alternent avec les signes zodiacaux dorés sur fond de parchemin. Dix figures prennent place autour de cette initiale étant

[1623] Les noms des apôtres sont indiqués dans la lunette de l'arcade.
[1624] Reliquaire de la cathédrale de Bamberg, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175, Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche, Kat. Voege Nr 33, IX^e^ siècle ; Reliquaire dit d'Otton Ier (ou de saint Servais (Servatius)), Trésor de l'abbaye de Quedlinburg, vers 870. Voir *infra*, dans ce chapitre, III. B.
[1625] Paris, BnF, Ms. Lat. 1, 845-851, fol. 8r, Hieronymus, *Praefatio in Pentateuchum ad Desiderium*. Sur cette bible, voir notamment H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, Princeton University Press, 1977 (*Studies in Manuscript Illumination*, 7) ; *Id.*, *Spiritual seeing : picturing God's invisibility in medieval art*, The Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000 ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. 1, p. 148, fig. 969.

donné que la Balance est tenue par la Vierge[1626] et que les Poissons sont placés à l'intérieur de l'initiale. Le cycle pourrait commencer à gauche au milieu de la barre verticale de l'initiale avec le Verseau, suivi du Bélier, puis des autres signes dans l'ordre canonique. L'iconographie des signes est relativement classique. Leur position imprime un mouvement horaire jusqu'à la Balance, puis antihoraire du Scorpion au Capricorne. Le signe du Lion, coupé à mi-corps tend une patte en direction du texte. La courbure du D en direction de cet endroit accompagne ce mouvement qui signalise le début de la préface. À l'intérieur du cycle zodiacal sont disposés deux *clipei* cernés d'un liseré orné de points. Le *clipeus* supérieur légèrement plus grand est réservé à Hélios/Sol menant un bige tout en tenant une torche enflammée, le tout peint de manière frontale. En-dessous, Luna de profil, reconnaissable au croissant de lune qui orne sa tête, dirige un bige tiré par deux bœufs tout en tenant elle-aussi une torche enflammée. La courbure compartimentée de l'initiale faisant alterner médaillons circulaires et sections quadrangulaires rayonnantes par rapport au centre évoque la manière de figurer les hémisphères ou plus simplement les compositions circulaires concentriques dans les manuscrits astronomiques[1627]. La présence de Sol et Luna sur leur char au cœur de cette initiale va dans le même sens[1628]. Les Poissons sont reliés par un fin drapé et semblent graviter autour du *clipeus* de Sol. Leur corps courbé suit le *clipeus* solaire dans un mouvement rotatoire. Leur position est originale et évoque la constellation du Poisson austral ou Grand Poisson qui est figuré sur les planisphères

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 9 : Ms. Lat. 1, Bible de Vivien dite Première Bible de Charles le Chauve, Paris, BnF, fol. 8r.

[1626] Cette synthèse entre les deux signes est relativement courante.

[1627] Par exemple, dans le manuscrit Lat. 12957, Paris, BnF, prov. Corbie, IX[e] siècle, fol. 60v, 61r et 72r. La comparaison avec ce manuscrit est d'ailleurs proposée d'un point de vue iconographique dans D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 148, n. 4.

[1628] Sur la figuration du char du Soleil et de la Lune, voir G. KERSCHER, « Quadriga temporum. Zur Sol-Ikonographie in Mittelalterlichen Hanschriften und in der Architekturdekoration », art. cit.

médiévaux copiés d'après les sources antiques[1629]. Ce détail iconographique témoigne dans tous les cas de l'influence des manuscrits scientifiques hérités de l'Antiquité pour l'illustration de cette bible. Comme dans le sacramentaire de Marmoutier, issu du même creuset monastique féru de culture antique, on peut noter la présence des Vents personnifiés sur le folio 9r de la table des chapitres de la Genèse ainsi que d'autres similitudes[1630].

En effet, cette initiale annonce la Genèse en évoquant la Création au cœur d'une lettre, d'un texte qui imbrique plusieurs échelles et temporalités, celles de la Création et de l'*Ecclesia,* celles de la Bible et de ses traductions et copies successives. Les Poissons placés au cœur de la l'initiale du folio 8r ont d'ailleurs été interprétés comme l'évocation du début du Printemps mis en relation avec la Création et le début de l'univers[1631]. Le D zodiacal se déploie sur une page savamment ornée de pourpre, d'or et d'argent. Les signes du Zodiaque se détachent en or sur le fond du parchemin et impriment ainsi les rythmes du cosmos dans l'espace construit du manuscrit[1632]. Le Taureau et le Lion semblent émerger du fond du parchemin, tandis que le corps de certains signes, tels que le pied du Verseau, les lances des Gémeaux et la tête du Sagittaire ancrent le cycle dans l'espace du manuscrit. L'ordre que le cycle zodiacal met en images de manière similaire au sacramentaire de Marmoutier fait écho à l'ordre établi dans le texte par saint Jérôme dont ils marquent le début de la préface. L'initiale marquée des signes du ciel est nouée, imbriquée avec la bordure qui entoure le folio, de sorte qu'ordre cosmique et mise en ordre de l'*Ecclesia* ne font qu'un. La boucle formée par le corps du D marqué des signes zodiacaux semble d'ailleurs être coextensive à l'ensemble du folio, voire à l'ensemble du manuscrit. Les rinceaux qui alternent avec les signes zodiacaux relient le cycle ainsi que l'initiale à la bordure. Ils participent à un ensemble de signes et matières qui donnent à voir le *continuum* de la Création tout autant que celui de la tradition biblique. Or, pourpre et argent sont alliés aux ornements végétalisés et autres feuilles d'acanthe ainsi qu'aux médaillons circulaires pour tisser des liens entre les folios de ce manuscrit destiné à l'empereur. L'Antiquité sous-jacente, présente à travers l'acanthe, les personnages en buste, les Vents et le Zodiaque, sert d'assise à ce discours visuel destiné à célébrer le texte renouvelé de la Vulgate. Sur ce support de médiation clé entre terrestre et céleste, les signes du Zodiaque qui émergent du

[1629] C'est le cas dans les enluminures du manuscrit Lat. 12957 de la Bnf. Voir *supra,* n. 1627.
[1630] Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850. Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 1., p. 336 et suiv.
[1631] Voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 148.
[1632] Pour appréhender la disposition des signes sur le fond du parchemin au sein d'un décor richement orné d'or, de pourpre d'argent, les réflexions de D. Russo sur le concept d'« image-présence » pourraient être mises à profit, voir D. RUSSO, « O conceito de imagem-presençana arte da Idade Média », in *Revista de História*, 165, p. 37-72, 2011.

parchemin semblent entrouvrir les cieux. L'initiale cernée du Zodiaque entre en résonance avec les compositions diagrammatiques de certains folios du manuscrit, en particulier celle du Frontispice des Évangiles[1633] mais aussi avec le Frontispice de l'Apocalypse. Sur le verso du folio 329, le Christ trône sur un globe constellé placé au cœur d'une double mandorle inscrite dans un losange aux extrémités circulaires, lui-même imbriqué dans un carré. Douze figures entourent le Christ, telles que le Tétramorphe, les prophètes Isaïe, Ézéchiel, Jérémie et Daniel, puis les quatre évangélistes en train d'écrire. Cette composition savamment organisée par des formes géométriques imbriquées et cernées de lignes met en valeur la double nature du Christ mais aussi la médiation entre terrestre et céleste, rendue possible par la liturgie et le Livre. Le Zodiaque participe ainsi à une iconographie hiérarchisée visant à souligner la médiation entre ciel et terre.

II. B. 2. Le cercle zodiacal, enceinte céleste de Jérusalem : le psautier d'Utrecht

Le psautier d'Utrecht, datant de la première moitié du IX^e^ siècle fut illustré de nombreux dessins qui font toute son originalité[1634]. Tels des filigranes, ces dessins sont intercalés dans le texte et sont caractérisés par leur finesse. Produit dans un monastère rémois, ce manuscrit résulte d'un processus de copie et de révision d'après un modèle du IV^e^ ou du V^e^ siècle, autrement dit un ouvrage issu d'un milieu favorable aux thèmes cosmiques comme nous avons

Figure 10 : Psautier d'Utrecht, fol. 36r, détail. (http://www.utrechtpsalter.nl/#digital-edition)

[1633] Paris, BnF, Ms. Lat. 1, 845-851, Frontispice des Évangiles, fol. 329v.
[1634] Psautier d'Utrecht, ms. 32, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, fol. 36, vers 820-835, prov. abbaye d'Hauvillers (près de Reims), [En ligne] < http://www.utrechtpsalter.nl/#digital-edition>. Voir E. T. DE WALD, *The Illustrations of the Utrecht Psalter (facsimile)*, Princeton, Princeton University press, 1932 ; S. DUFRENNE, *Les illustrations du psautier d'Utrecht, sources et apport carolingien*, Paris, Ophrys, 1978.

pu le constater au cours du chapitre précédent. De fait, les thèmes cosmiques sont récurrents dans les illustrations du psautier d'Utrecht. Les portraits des deux luminaires inscrits chacun dans un *clipeus*[1635], le buste du Soleil portant torche et couronne radiée[1636], les Saisons, les étoiles[1637], main sortant des cieux[1638], mandorles, Vents personnifiés[1639], etc., participent à un vocabulaire iconographique cosmique qui articule la sphère terrestre et la sphère céleste[1640]. La montagne joue également un rôle de transition et d'articulation entre ces registres[1641]. La présence du cercle du Zodiaque au folio 36 de ce psautier constitue ainsi une des empreintes de la culture de la fin de l'Antiquité. Il témoigne avec les autres éléments iconographiques cosmiques de l'influence des manuscrits encyclopédiques sur l'iconographie des manuscrits liturgiques.

Le cercle des douze signes circonscrit l'image de la Jérusalem céleste illustrant le *Psaume 64* de la Vulgate, *Te decet hymnus*. Les signes ont été tracés entre deux cercles concentriques formant le pourtour d'un *clipeus*, le tout étant semblable à une intaille cernée d'une monture orfévrée. Deux petits *clipei* portant les bustes du Soleil et de la Lune flanquent et surmontent le *clipeus* cerné du Zodiaque. L'orbe zodiacal ainsi tracé circonscrit la Cité céleste. La muraille de la Jérusalem céleste est esquissée dans le registre inférieur et suit le contour interne de la bordure zodiacale. Le cercle des douze signes dédouble ainsi la muraille de la cité et en constitue l'enceinte céleste. Le mouvement ascendant de la composition interne est créé et souligné par cette muraille dédoublée. Les illustrations des psautiers ont pour caractéristique principale de transcrire littéralement le texte. De nombreux détails du psaume sont ainsi mis en images[1642]. La dimension universelle de la louange due par les hommes à Dieu et évoquée dans le psaume correspondant est retranscrite par le sillon tracé par les signes

[1635] Le Soleil et la Lune sont figurés ainsi à de nombreuses reprises dans ce psautier. Ils surmontent la scène et semblent marquer un registre supérieur céleste.

[1636] Fol. 10v. Correspond au Ps. 18, 6 : « Dans le soleil, Dieu a disposé sa tente (*tabernaculum*) ». Le soleil est figuré à droite, en buste, tenant une torche enflammée et portant une couronne radiée. Il se tient à côté d'un édifice ecclésial fermé d'un rideau et dont le Christ semble sortir.

[1637] Les Saisons ainsi que les étoiles sont figurées au fol. 42r par exemple.

[1638] Par exemple au fol. 45r.

[1639] Fol. 16r, Ps. 28. Neuf Vents sont figurés par de petites têtes ailées en train de souffler et sortant d'une nuée dans laquelle se tient le Seigneur dans une mandorle et accompagné d'anges.

[1640] L'Orient et l'Occident sont également mentionnés à plusieurs reprises pour signifier la dimension universelle des louanges. Le Soleil et la Lune (par exemple au folio 62v, Ps. 106) mais aussi les étoiles et le cercle zodiacal sont utilisés pour retranscrire cette universalité.

[1641] La montagne est « l'échelle de toute progression vers le divin et de toute conquête du pouvoir ici-bas ». Cf. C. THOMASSET, D. JAMES-RAOUL (éd.), *La montagne dans le texte médiéval : entre mythe et réalité*, Paris, PUPS, 2000, p. 329.

[1642] Voir les remarques de H. L. Kessler à propos du rapport entre texte et images notamment dans ce psautier, cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval, ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*, A. HASNAOUI (trad.), Paris, Klincksieck, 2015, p. 88-89 ; trad. de *Seeing Medieval Art*, Petersborough (Ont.), Broadview Press, 2004 (Rethinking the Middle Ages, 1).

zodiacaux. « Dieu qui es en Sion, la louange te convient, et pour toi on accomplit des vœux ». Ainsi débute le psaume que le *clipeus* au Zodiaque surmonte, localisant ainsi Sion au-delà du temps et de l'espace. La croix sommant une hampe tenue par le Christ-Logos au nimbe crucifère qui se dresse sur la montagne située dans le registre supérieur, trace l'axe rayonnant du *clipeus* et dépasse celui-ci pour dominer le cycle zodiacal. Ceint de la *potentia* évoquée dans le psaume et traduite par la ceinture zodiacale marquée et dominée par la Croix, Il « couronne [ses] bienfaits de l'année »[1643]. Le cercle zodiacal synthétise les indications géographiques extrêmes – « de la terre entière jusqu'aux mers lointaines » –, les rythmes saisonniers de l'année tout autant que la description de la Cité céleste[1644]. La Croix s'insère entre les Poissons et le Bélier, remplaçant l'alpha et l'oméga et évoquant respectivement la fin de l'hiver et le début du printemps[1645]. Interrompant et marquant le cycle céleste, la Croix flanquée des Poissons et du Bélier et encadrée par le Soleil et la Lune re-sémantise ainsi le cycle zodiacal qu'elle contrôle[1646]. Les signes zodiacaux sont disposés dans un ordre anti-horaire, en partant du Bélier en haut à gauche mais leur orientation ne suit pas cet ordre[1647]. Si les signes du Bélier à la Balance sont orientés en direction du sommet du cercle, tête vers le haut, les signes du Scorpion au Verseau sont orientés tête vers le bas, de sorte que le Sagittaire poursuit le Scorpion. Le centre supérieur du cercle est occupé par la Croix et la Vierge tenant l'épi de blé (*virga*) occupe quant à elle le point opposé comme une annonce subtile du Nouveau Testament[1648].

Cette image synthétique placée au-dessus du psaume 64 semble marquer une étape dans la progression spirituelle que dessinent les psaumes et qui fut soulignée en particulier par Grégoire de Nysse (331/341- ap. 394)[1649]. Tout au long des psaumes, les cieux sont évoqués de différentes manières comme par exemple dans le psaume 18 : « Les cieux racontent la gloire de Dieu, le firmament proclame l'œuvre de ses mains » et « leur harmonie éclate sur toute la terre

---

[1643] *Potentia*, Ps. 64, v. 7. On peut également souligner que le champ lexical lié à la couronne (à ce qui ceint, entoure) est travaillé : *accinctus* (v. 7), *coronae* (v. 12), *accigentur* (v. 13)

[1644] Les expressions suivantes sont employées : « de la terre entière jusqu'aux mers lointaines » (6), « dans tes parvis » (5), « au bout du monde, on s'effraie de ses signes, tu fais crier de joie les régions du levant au couchant » (9).

[1645] Le Bélier est d'ailleurs appelé *Aries* tandis que la boucle des Poissons évoque lointainement la forme de l'Ω. On notera également que le signe de la Vierge est dans l'axe de la Croix en dessous.

[1646] Sur la dimension cosmique de la Croix, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.*

[1647] On trouve ainsi le Bélier, le Taureau, les Gémeaux (deux personnages nus et debout, l'un tenant une lance), le Cancer, le Lion, la Vierge (debout et arborant un épi ou une tige), la Balance, le Scorpion, le Sagittaire (centaure archer visant le Scorpion), le Capricorne (chèvre à queue de poisson), le Verseau (versant une amphore), les Poissons (disposés horizontalement, reliés par une corde formant un 8).

[1648] Les signes zodiacaux sont habituellement disposés de manière symétrique de manière à faire correspondre les signes de l'axe vertical. Ce détail n'est sans doute pas fortuit.

[1649] À ce sujet, voir J. REYNARD, « Traité sur les titres des psaumes. Édition, traduction, commentaires », in *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, Annuaire*, t. 106, 1997-1998, 1997, p. 617-619 ; GRÉGOIRE DE NYSSE, *Sur les titres des Psaumes*, J. REYNARD, (éd., trad.), Paris, éd. du Cerf, 2002.

et leur langage jusqu'au bout du monde »[1650]. Dans le psautier d'Utrecht, le psaume 64 ainsi que son *clipeus* au Zodiaque résonnent avec le psaume 148 et son illustration[1651]. Sur le verso du folio 82, le Christ-Logos trône dans le registre supérieur de la composition ascendante et semi-circulaire. Il siège sur un globe inscrit dans une mandorle portée par deux anges surmontant l'orbe céleste dessiné par deux arcs de cercles concentriques ornés d'étoiles. De part et d'autre, deux groupes d'anges s'avancent dans les nuées sur lesquelles soufflent deux Vents. Aux extrémités, le Ciel/les cieux personnifiés à l'antique par deux hommes barbus, aux cheveux longs et torse nu, tiennent chacun un *clipeus* avec le Soleil et la Lune. Le Zodiaque participe à une iconographie visant à souligner la dimension universelle des psaumes et, puisant dans le vocabulaire antique. Il est utilisé comme empreinte du pouvoir divin, comme limites de la Cité céleste et il circonscrit une image montrant l'harmonie et l'abondance. D'une certaine manière, le cercle du Zodiaque agit comme le vecteur d'une mise en abyme du psaume.

II. B. 3. Le frontispice du *Cantique des Cantiques* dans la *Bible de Saint-Vaast* : du charnel au spirituel

Le cercle zodiacal fut également utilisé tel un écrin pour l'initiale O du *Cantique des Cantiques* de la *Bible de Saint-Vaast*[1652]. Celle-ci a été datée du XI^e^ siècle malgré des polémiques autour de sa datation. Au *verso* du feuillet 141, l'initiale O occupe la page aux deux-tiers comme image-frontispice du *Cantique des Cantiques* et comme début du vers *Osculetur me osculo oris sui*[1653]. Cette initiale est inscrite dans un cadre architecturé et ornementé et fait partie des trente-neuf pages initiales enluminées qui ornent cette Bible[1654]. Cette lettre est formée par un cercle de douze médaillons tracés par des entrelacs qui relient ainsi les éléments du cycle. Entre chaque médaillon surgit un motif végétalisé terminé par deux feuilles d'acanthe

[1650] Ps 18, v. 2 et 5.
[1651] Le psaume 148 commence ainsi : « Alléluia. Louez le Seigneur depuis les cieux : louez-le dans les hauteurs ; louez-le, vous tous ses anges ; louez-le, vous toute son armée ; louez-le, soleil et lune ; louez-le, vous toutes les étoiles brillantes ; louez-le, vous les plus élevés des cieux, et vous les eaux qui êtes par-dessus les cieux. » (v. 1-4). De plus, H. L. Kessler souligne que « l'illustration du psautier d'Utrecht met en relief les mots du psaume 148 – « Seigneur », « Ciel », « anges », « soleil », « lune », et « étoiles » - et fournit une mise en ordre mémorisable de l'enchaînement de mots du texte sacré ». Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…, op. cit*., p. 184.
[1652] Bible de Saint-Vaast d'Arras, ms. 0435 (0559), Arras, bibliothèque municipale, XI^e^ siècle, t. 2, fol. 141v.
[1653] Cependant, l'initiale décorée ne débute pas réellement le texte puisque le O est répété en dessous et que le fond vert sur lequel se développe le cercle zodiacal est clairement délimité par rapport au texte. Les deux O se font ainsi écho mais il ne s'agit pas réellement d'une initiale.
[1654] Cf. A. BOUTÉMY, « Une bible enluminée de Saint-Vaast à Arras (ms. 559) [Première partie] », in *Scriptorium*, t. 4, n°1, 1950, p. 67-81, p. 70. Sur cette bible, voir D. J. REILLY, *The Saint-Vaast Bible : politics and theology in eleventh century Capetian France*, thèse, université de Toronto, 1999 ; *Id.*, *The art of reform in eleventh-century Flanders : Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible*, Leiden, Brill, 2006 (Studies in the history of Christian traditions, 128). Sur cette initiale, voir notamment J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, éd. du Cerf, 1999, p. 225.

qui s'enroulent autour d'un dernier cercle fermant le tout. Dans le *clipeus* central, le Christ-Logos, auréolé d'un nimbe crucifère, trône au milieu d'une cité suggérée par des tours, portes, arcades. Ses pieds reposent sur un *suppedaneum* inscrit dans un cercle ou surmontant un globe dont le contour fait écho aux médaillons du Zodiaque qui l'entourent. Sa main gauche tient un livre ouvert, tandis que sa main droite esquisse le geste de la prise de parole. Suivant la courbure du cercle à droite, l'Épouse/*Ecclesia* se tient debout, la tête voilée et reproduisant le geste du Christ. Dans les douze médaillons qui entourent cette scène, les signes zodiacaux ont été disposés dans un ordre différent du cycle habituel. En partant du sommet, on trouve ainsi de gauche à droite le Taureau qui est presque dans l'axe du Christ, puis le Bélier, les Poissons, le Verseau, le Capricorne, le Sagittaire tirant en direction du Scorpion juste à côté, la Vierge, le Lion, le Cancer, les Gémeaux et enfin la Balance dont la position inhabituelle ne peut qu'interpeller. Le cadre est formé de bandeaux décorés de frises d'acanthes et d'entrelacs. Un médaillon orné d'un motif floral proche de l'acanthe marque chaque angle, tandis que le cadre reste ouvert dans sa partie supérieure et médiane sur un fond bleu similaire à celui du médaillon central[1655]. Le cycle des médaillons zodiacaux est raccordé à la bordure du cadre par le motif végétalisé qui s'élance entre le Taureau et le Bélier[1656]. Les couleurs sont variées tant pour l'intérieur du *clipeus* et l'espace architecturé de la Cité céleste que pour les fonds, alors que les autres formes, figures, cadres ont été laissés en blanc pour contraster avec les champs colorés. Les contours des signes du Zodiaque ont d'ailleurs été tracés, de même que pour le Christ et l'*Ecclesia* mais non colorés.

Comme l'a souligné Diane J. Reilly, la composition du frontispice du *Cantique des Cantiques* de la *Bible de Saint-Vaast* est marquée par les illustrations des manuscrits encyclopédiques[1657]. Plusieurs manuscrits réunissant des textes relatifs à l'astronomie comportent un schéma diagrammatique avec le cercle des signes du Zodiaque disposés dans des compartiments rayonnant autour d'un *clipeus* portant le Soleil et la Lune[1658]. Dans un recueil astronomique provenant de Francie occidentale on trouve une composition de ce type[1659]. Le soleil est auréolé d'un large nimbe rayonnant, tandis que la Lune qui se tient à côté

[1655] Hormis les architectures qui l'entourent, le Christ se détache en effet sur un fond bleu.
[1656] La forme du rinceau émergeant entre le Bélier et le Taureau est d'ailleurs différente des autres et forme une boucle angulaire se refermant sur le cercle externe.
[1657] D. J. REILLY, *The art of reform in eleventh-century Flanders : Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible*, *op. cit.*, p. 175.
[1658] C'est le cas dans le ms. Cod. Casinensis, 132, Archivio dell'Abbazia di Montecassino, Raban Maur, *De universo*, début du XI^e^ siècle, fol. 118 ; ms. lat. 12957, Paris, BnF, prov. Corbie, IX^e^ siècle, fol. 72r. Sur les diagrammes des manuscrits encyclopédiques, voir *supra*, dans ce chapitre, I. C.
[1659] Dresde, Sächsische Landesbibliotek – Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. Dc. 183, prov. Francie occidentale, IX^e^ siècle, fol. 28v. Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters*, *op. cit.*, vol. I. 2, n° 13, p. 234-239, Fig. 180.

de lui est couronnée d'un croissant de lune. Les deux personnages tiennent un globe marqué d'une croix et font le même geste démonstratif, si ce n'est que la Lune est légèrement plus basse que le Soleil. Le couple Christ et *Ecclesia* ne peut que rappeler celui du Soleil et de la Lune dans ce type de figure. De plus, comme l'a proposé D. J. Reilly[1660], l'enluminure de la *Bible de Saint-Vaast* mettrait en images les interprétations de Raban Maur. Dans ses écrits et en particulier dans les poèmes figurés formant son *De Laudibus Sanctae Crucis* composé vers 810, le Soleil est identifié au Christ, la Lune à l'*Ecclesia, tandis que* les douze signes du Zodiaque correspondant aux douze mois de l'année sont assimilés aux apôtres ainsi qu'aux ordres de l'Église terrestre[1661]. Dans ces poèmes composés par l'abbé de Fulda, « [la] croix réalise l'unité du cosmos, rétablit la communication, jadis rompue par le péché, entre le ciel et la terre »[1662]. De plus, dans son poème relatif au chiffre douze, Raban Maur tisse un réseau de correspondances fondées sur ce chiffre avant de célébrer et décrire la Jérusalem céleste[1663]. Ce réseau de correspondances entre l'ordre du cosmos et l'ordre de l'*Ecclesia* est traduit dans l'enluminure de Saint-Vaast et le cercle du Zodiaque y joue un rôle de pivot. Le Christ est ici la Croix autour de laquelle tout s'organise.

L'enluminure du *Cantique des Cantiques* de la bible de Saint-Vaast peut aussi être située par rapport à d'autres tentatives d'illustration de ces poèmes telles que celles du commentaire du Cantique par Alcuin dans un manuscrit réalisé à Reichenau à la fin du XI^{e} siècle[1664]. La composition du verso du folio 4 évoque la forme du O du début du Cantique et tisse un lien entre le baptême et l'eucharistie tout en proposant une lecture ecclésiologique complétée par la procession sur le folio en vis-à-vis en direction de la Majesté divine[1665]. Dans la Bible de Saint-Vaast, le frontispice au Zodiaque nous semble également proposer une lecture ecclésiologique du Cantique dans laquelle le cercle des douze signes est un instrument ou marqueur d'une transition entre charnel et spirituel. Les signes semblent avoir été disposés volontairement de

---

[1660] D. J. REILLY, *The art of reform in eleventh-century Flanders : Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible*, *op. cit*., p. 176-177.

[1661] Voir PL, 107, col. 181. Au sujet de ce texte, voir RABAN MAUR, *In honorem Sanctae Crucis*, M. PERRIN (éd., trad.), Turnhout, Brepols, 2000 (Corpus christianorum, 100) ; M. PERRIN, *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, Turnhout, Brepols, 2009.

[1662] Cf. D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^{e}-XIII^{e} Siècle) », in *Bulletin du Centre français de cartographie*, 141, 1994, p. 21-37, p. 21.

[1663] Voir PL, 107, col. 181.

[1664] Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 22, v. 990, fol. 4v. À propos de cette image, voir notamment D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…*, op. cit., ill. 14, p. 320 ; I. MALAISE, « La réforme grégorienne, creuset de l'illustration érotique du Cantique des cantiques ? », in C. HECK (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, opposition, op. cit.*, p. 43-54.

[1665] Voir J.-C. SCHMITT, « Par-delà le texte et l'image. Le paradigme céleste de la procession », in R. WETZEL, F. FLÜCKIGER (dir.), *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Âge*, Zürich, Chronos, p. 45-60. Repris dans J.-C., SCHMITT *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, 13. *Rythmes imaginaires. Processions célestes*, p. 369-381.

manière à ce que la Balance soit en évidence à la droite du Christ. La main droite levée dirige d'ailleurs le regard dans sa direction, tandis que le signe de la Vierge est dans l'axe oblique du *clipeus* cernant le *suppedaneum* du Christ ainsi que de la personnification de l'*Ecclesia*. Les signes zodiacaux sont ainsi re-sémantisés de par leur position, voire polarisation par ces deux figures telles que le Christ et la Vierge-*Ecclesia*. La Balance évoque la Justice apportée par le Christ via son Incarnation grâce à la Vierge comme l'interprétait saint Zénon, et elle évoque aussi par extension le Jugement Dernier[1666]. Le Bélier et le Taureau sont quant à eux présentés par D. J. Reilly comme les signes associés aux mois de la Passion et de la Résurrection[1667]. En outre, la re-sémantisation chrétienne de ces signes zodiacaux les associe en effet à l'Incarnation, source de rédemption, et au sacrifice[1668]. À l'instar de l'ambiguïté du texte du Cantique des Cantiques, cette image-frontispice semble construite sur le schème *caro/spiritus*, base du système analogique médiéval chrétien, au sein duquel le cercle du Zodiaque peut être un moteur et un outil de médiation[1669]. D'ailleurs, cette enluminure est l'une des premières illustrations du thème de l'union mystique du couple *Sponsus-Sponsa*. Les rinceaux qui se développent entre les signes zodiacaux en s'accrochant au cercle extérieur soulignent cette médiation. Les couleurs contrastent avec la neutralité des figures et participent également par leurs variations à cette ornementation efficace[1670]. Les bordures et figures blanches visent sans doute à évoquer la lumière divine et la spiritualisation de l'ensemble, tandis que le vert, l'orange, le rouge évoquent le jaspe et la cornaline du trône céleste tout autant que les pierres précieuses qui ornent les murailles de la Cité céleste[1671].

Bien d'autres caractéristiques et exemples de figuration du Zodiaque au sein des manuscrits liturgiques – et en particulier au sein des calendriers – pourraient être abordés. Nous nous cantonnerons à ces quelques remarques et occurrences qui permettent néanmoins de faire

[1666] Voir ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495.
[1667] D. J. REILLY, *The art of reform in eleventh-century Flanders : Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible, op. cit*., p. 178.
[1668] Pour l'iconographie et la re-sémantisation de ces signes zodiacaux, voir *infra*, chap. 9, I. C. et D.
[1669] À propos de cette opposition entre charnel et spirituel, cf. A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id*., « Spiritus et caro. Une matrice d'analogie générale », in F. ELSIG, T. LE DESCHAULT DE MONREDON, P.-A. MARIAUX, B. ROUX ET L. TERRIER (dir.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève, Droz, 2013, p. 290-295 ; *Id*., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de "spiritus" et "caro" », art. cit., en part. p. 462-463. Voir aussi *supra*, chap. 1, III. B.
[1670] Sur le rôle du végétal et plus largement sur les différents rôles et facettes de l'ornement dans la pensée et l'art du Moyen Âge, voir J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. ; *Id.*, « Ornementation et représentation », art. cit.
[1671] Le rouge pourrait également évoquer l'Incarnation et la Crucifixion. En outre, les signes du Zodiaque ont été associés aux douze gemmes de la Cité céleste, notamment chez PHILON D'ALEXANDRIE, *Quaestiones et solutiones in Exodum*, II, 114, cité par J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit., p. 19-20. Voir *supra*, chap. 3, III. B.2 et *infra*, chap. 9, II. B. 3.

émerger des récurrences et des points de comparaison avec des décors situés en dehors des manuscrits. L'insertion du cycle zodiacal dans les calendriers manuscrits a connu un certain succès tout au long du Moyen Âge, exacerbé avec l'essor des Livres d'Heures. Situé la plupart du temps en tête du manuscrit liturgique, le calendrier donne à voir un ordre, « il rappelle et glorifie l'ordre divin du temps de l'Église »[1672]. Dans cette construction ecclésiologique, autant visuelle que textuelle, les signes du Zodiaque scandent et mettent en réseau les rythmes terrestres, liturgiques et célestes. La répartition des douze signes dans l'espace construit du manuscrit liturgique constitue une approche parallèle et pertinente pour observer leur répartition dans l'espace ecclésial.

L'iconographie zodiacale a profité de l'élan donné à la culture antique au cours de la période carolingienne. L'attrait pour les observations astronomiques à des fins computistiques s'ajouta au réemploi de l'iconographie impériale antique au profit de l'empereur carolingien. D'autre part, l'insertion du cycle zodiacal comme formule de l'*ordo* et comme synthèse de l'*Ecclesia* laisse apparaître en filigrane le thème de la Jérusalem céleste. Elle apparaît comme un leitmotiv dans l'insertion du cercle du Zodiaque au sein de la décoration des manuscrits liturgiques. Ce dernier servit notamment de bordure liminaire à un *clipeus caelestis*, lieu d'une synthèse et d'une rencontre entre ciel et terre.

Si les manuscrits liturgiques affichent une certaine réappropriation et émancipation du Zodiaque en dehors de son carcan purement astrologique, différents objets liturgiques furent investis par les douze signes comme nous allons l'observer.

III. Zodiaque et liturgie : médiation et attributs de domination

Différents types d'objets et de mobilier liés à la liturgie ont été ornés de certains signes zodiacaux, voire du cycle zodiacal complet. Ils attestent du développement de ce thème iconographique à l'intérieur du lieu ecclésial dès le IX^{e} siècle. Leur décor annonce ainsi les décors monumentaux qui vont se développer un peu plus tard. La fonction spécifique de chacun de ces objets et éléments de mobilier témoigne d'une insertion des signes du Zodiaque dans un environnement liturgique qui a su tirer profit de l'efficacité visuelle d'un tel thème tout en l'adaptant.

[1672] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.,* p. 276.

III. A. Objets liturgiques ornés des signes du Zodiaque

III. A. 1. Le Zodiaque dans les rinceaux de la liturgie : peignes et plat de reliure

III. A. 1. a. Les peignes liturgiques décorés de signes du Zodiaque : le prêtre comme médiateur entre ciel et terre

Le décor de deux peignes liturgiques datant du IX^e^ siècle peut nous interpeller[1673]. En effet, la présence d'un Capricorne associé à un petit archer pourrait être une référence zodiacale comme nous allons tenter de le démontrer. Ces deux peignes émanent de la cour de Charles le Chauve et ont sans doute été réalisés à Metz. Ils présentent un décor similaire et sont en ivoire incrusté de verre et rehaussé d'or. La partie médiane entre les deux rangées de dents de l'objet prend la forme d'une lunette évoquant un petit tympan. Sur les deux faces, ce panneau semi-circulaire est entouré d'une frise à motifs circulaires rehaussés d'incrustations tandis qu'une frise de triangles à bordure pointée vient surmonter le niveau de dents inférieur[1674]. Cette frise vient comme couronner les dents inférieures. Cette lunette rappelle les arcades surmontées des signes zodiacaux des Tables de Canons ou bien encore celles ornant les reliquaires de Bamberg et Quedlinburg[1675]. D'ailleurs, le bord interne de la lunette portant le Capricorne et l'archer est bordée d'une frise de perles ovales et rondes similaire à celles qui surmontent les arcades des deux reliquaires. Sur la face opposée, on retrouve de petits serpents gravés s'enroulant autour de rinceaux à l'instar des rinceaux déployés entre chaque arcade sur les deux coffrets. Ces objets partageraient une même provenance dont Metz serait l'une des hypothèses les plus probables.

Sur la face qui nous intéresse en particulier, un double rinceau d'acanthe naît d'un tronc de palmier, puis se développe au centre de la lunette à la manière d'un Arbre de vie. Les deux boucles ainsi formées renferment à gauche un petit archer nu qui vise le Capricorne qui lui fait face. Ce dernier est reconnaissable à son corps hybride, mi-chèvre, mi-poisson. Sa queue en forme de conque se termine par un fleuron, tandis que ses cornes proéminentes répondent à la courbure de son corps. Si le signe du Sagittaire serait difficilement identifiable hors du contexte, son association avec le Capricorne permet de suivre cette hypothèse. De plus, la disposition de

---

[1673] Peigne liturgique, Londres, Victoria and Albert Museum, A.544-1910, ivoire ; peigne liturgique, muséum d'Hamburg (Früher Campa Hamburg). Cf. D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires Médiévaux, V^e^-XV^e^ siècles*, Paris, RMN, 003, n° 41a, p. 156-157 ; P. WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, Londres, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, 2010, p. 176-179, cat. n° 42. Sur les peignes liturgiques, une étude d'ensemble reste à faire. Voir M. BRETAGNE, « Recherche sur les peignes liturgiques », in *BM*, 27, 1861, p. 273-283 ; H. J. FEASEY, « The Use of the Comb in Church cerermony », in *The Antiquary*, 32, 1896, p. 312-316 ; E. FOURDRIGNIER, « Le Peigne liturgique », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V^e^ Série, 1, 1900, p. 153-164 ; F. CABROL, H. LECLERCQ (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. XIII/2, Paris, Letouzé et Ané, 1938.

[1674] Chaque triangle correspond à une dent.

[1675] Voir *infra*, dans ce chapitre, III. B.

ces deux figures affrontées ainsi que leur iconographie trouvent de nouveau un écho sur les deux reliquaires de Bamberg et Quedlinburg, ce qui autorise à valider l'identification zodiacale[1676].

Il n'est pas anodin de trouver l'évocation des signes du Zodiaque sur un peigne liturgique. Cet objet participait à la préparation du célébrant avant la messe ou après la consécration de l'évêque. Outil d'un geste de purification permettant au célébrant d'ordonner sa chevelure, de se présenter convenablement car sa chevelure doit être à l'image de son Église[1677]. Ainsi le peigne liturgique participe à souligner le rôle du prêtre et de l'évêque en particulier qui œuvrent pour « l'établissement de l'ordre et de l'harmonie » au sein de l'*Ecclesia*[1678]. Les signes du Zodiaque sont ici figurés pour évoquer ces notions d'ordre et d'harmonie de la même manière qu'ils couronnent les Tables dans les manuscrits liturgiques[1679]. Ils participent à souligner une médiation entre terrestre et céleste, entre charnel et spirituel dont le célébrant, l'évêque sont les acteurs. Dans le même ordre d'idées, l'Arbre de Vie qui semble émerger au centre du panneau semi-circulaire ainsi que les rinceaux déployés sur la face opposée renvoient à la cérémonie eucharistique, cœur de la liturgie pour laquelle se prépare le célébrant. Les décors des peignes liturgiques renvoient d'ailleurs souvent à l'eucharistie.

On peut proposer plusieurs hypothèses pour le choix de ces signes zodiacaux en particulier. Les deux signes en question, le Sagittaire et le Capricorne, ont en commun leur hybridité, qui peut faire écho à la double nature du Christ ainsi qu'à la médiation entre charnel et spirituel opérée lors de la cérémonie eucharistique[1680]. Ces deux signes correspondent également à la fin et au début de l'année. Alpha et oméga, ils entourent l'Arbre de Vie et ornent un peigne participant pleinement à la liturgie orchestrée par le prêtre assimilé au Christ[1681].

[1676] La différence réside dans le fait que sur les deux peignes, le Sagittaire est un jeune homme nu tandis qu'il s'agit d'un satyre sur les deux reliquaires. L'identification de signes zodiacaux isolés est parfois délicate mais elle peut ici être validée par comparaison avec un cycle complet.

[1677] Cf. É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge,* Paris, Cerf, 2015, p. 174.

[1678] *Ibid.*, p. 177.

[1679] Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850. Voir *supra*.

[1680] Voir L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, en particulier la section sur le centaure et le Sagittaire. Le Capricorne semble de toute manière avoir fait l'objet d'un certain attrait à l'époque carolingienne, puisqu'on le retrouve notamment dans les manuscrits liturgiques, par exemple dans la *Bible de Vivien* et le Sacramentaire de Marmoutier, cf. *supra*.

[1681] Cf. É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 180. Le Sagittaire et le Capricorne sont en effet parfois associés respectivement aux mois de Décembre et Janvier comme c'est le cas par exemple sur le Martyrologe de Wandalbert. Le cycle zodiacal ne correspondant pas exactement au cycle annuel, chaque signe est à cheval entre deux mois ce qui implique un choix qui peut varier dans le temps et dans l'espace.

Comme le souligne E. Palazzo, « on peut considérer que c'est le Christ-prêtre lui-même qui au moment de la célébration active le peigne liturgique pour que sa chevelure reflète l'ordre et l'harmonie de l'Église générés par la liturgie et pour atteindre la finalité sacramentelle du rite en relation avec le thème de l'eschatologie et celui du paradis »[1682]. Signes zodiacaux et rinceaux composent ainsi un *decor* efficace qui accompagne la liturgie, qui participe à l'enclenchement d'un processus de *transitus* entre charnel et spirituel, entre terrestre et céleste[1683].

III. A. 1. b. Un plat de reliure aux rinceaux habités des signes du Zodiaque

Le Musée national du Moyen Âge de Paris conserve deux plaquettes d'ivoire sculptées formant un diptyque pour un plat de reliure. Ces feuillets de diptyque qui comptaient dans le trésor de la cathédrale de Beauvais sont de provenance incertaine[1684]. Réalisés à la fin du X^e^ siècle, voire au début du XI^e^ siècle dans le nord de l'Italie ou en Angleterre, ce diptyque est orné de rinceaux habités inscrits dans une bordure végétalisée.

La bordure de la première plaquette est formée d'une frise faisant alterner des compartiments carrés et des bandeaux de rinceaux d'acanthe. Dans les compartiments carrés, les décors se répondent symétriquement de part et d'autre de la plaque. Des animaux hybrides tels que des lions à la queue végétalisée, des griffons, des lions ailés à queue de paon similaires ainsi que deux motifs floraux rayonnant dans les quatre directions pour les carrés médians. Ces figures rappellent notamment les décors d'étoffes orientales ainsi que les décors de pavements. Les bandeaux de rinceaux situés en haut et en bas de la plaquette sortent d'une gueule féline monstrueuse[1685]. À l'intérieur de cette dense bordure, des rinceaux habités forment quatre boucles verticales et ascendantes. Dans les deux premiers médaillons cernés de rinceaux, un homme à demi-vêtu menace de sa lance le satyre nu de la boucle inférieure. Ce satyre tente d'atteindre et de cueillir les raisins produits par les rinceaux supérieurs. En dessous, un homme vêtu pointe sa lance démesurée dans la gueule du lion figuré en dessous. Enfin, un homme vêtu semble aux prises avec les rinceaux auxquels il s'agrippe.

[1682] *Loc. cit.*

[1683] Sur le rôle de l'ornement végétal, voir les travaux de J.-C. Bonne, en particulier J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », art. cit. ; *Id.*, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. Sur le rôle et la définition du décor au sein de la liturgie ainsi que le processus de *transitus*, voir en particulier J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, *op. cit.*, en part. p. 36 et p. 43-49.

[1684] Diptyque en ivoire, Paris, Musée National du Moyen Âge, Cl. 391 b.

[1685] J.-C. Bonne désigne cette association entre les rinceaux et les gueules félines qui les crachent, les avalent, les rassemblent comme un « chaînage mythologique » dans le cas des piédroits du portail de Saint-Denis. Cf. J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 96.

Sur la seconde plaquette, la bordure est moins large que sur l'autre plaque est ornée d'une frise continue de rinceaux qui semblent se rejoindre ou jaillir d'un récipient circulaire au milieu des montants verticaux. À l'intérieur, quatre médaillons circulaires sont disposés verticalement, reliés les uns aux autres par un nœud. Les deux médaillons médians sont formés d'une cordelette torsadée, tandis que les deux autres sont nervurés. Les médaillons inférieur et supérieur englobent deux compositions de rinceaux symétriques avec des feuilles d'acanthe. Dans les écoinçons de ces derniers, des quadrupèdes s'agrippent aux rinceaux. Les médaillons médians encerclent quant à eux un Sagittaire et un Capricorne entourés de rinceaux internes. Deux petits personnages, semblables à ceux de l'autre plaquette cohabitent avec le Capricorne ainsi qu'un quadrupède. L'un de ces personnages est vêtu et se tient debout sur le dos du Capricorne dont il tient de la main gauche l'une des longues cornes courbées et de la main droite l'extrémité de la queue en forme de conque et terminée d'un fleuron. Le second personnage est nu et tente de grimper sur l'une des pattes du Capricorne tout en s'agrippant à sa barbiche. Le Sagittaire, centaure à la longue chevelure, bande son arc en direction du quadrupède qui s'accroche au médaillon supérieur.

De même que sur les peignes observés précédemment, on retrouve le Sagittaire et le Capricorne associés à des rinceaux. Le soin apporté aux détails des ornements végétalisés montre l'importance de leur rôle dans ce décor signifiant un processus de spiritualisation[1686]. Ornant sans doute un manuscrit liturgique, ce diptyque utilise les rinceaux couplés aux deux signes zodiacaux extrêmes afin d'accompagner visuellement et matériellement le rituel eucharistique. La perspective eschatologique de la liturgie à laquelle ce décor-objet était intégré est suggérée par la présence de figures nues tentant de cueillir les raisins des rinceaux. La quête du salut semble ainsi évoquée. Les signes du Zodiaque évoqués par le Sagittaire et le Capricorne, début et fin du cycle, renvoient à l'ordre cosmique tout en synthétisant la Genèse et l'Apocalypse dans le même ordre d'idées que les peignes liturgiques vus plus haut et comme sur d'autres exemples. Les signes du Zodiaque sont les ornements d'une *ascensio ad coelestia*[1687] parcourue par plusieurs dynamiques, celles de la *continuitas*, de l'*iter* et du *transitus*[1688].

[1686] Sur le rôle de l'ornement végétal, hormis les travaux de J.-C. Bonne, voir aussi J.-P. CAILLET, « *Et magnae silvae creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », in *CCM*, 149, Janvier-mars 1995, p. 23-33.
[1687] J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 97.
[1688] Cf. *ibid*. ainsi que J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, *op. cit*., en part. p. 36 et p. 43-49.

III. A. 2. Broderie du reliquaire des saints Ewald de Cologne (Saint-Cunibert)

L'ornement liturgique que nous allons aborder comporte deux cycles du Zodiaque. Il s'agit de la broderie dite du reliquaire des saints Ewald[1689]. Ces derniers sont deux martyrs anglo-saxons, Ewald le Blanc et Ewald le Noir. Cette broderie appartient à l'église Saint-Cunibert de Cologne et elle a pu servir de couverture d'autel. Elle est formée d'une bande rectangulaire composée de deux panneaux latéraux carrés avec des compositions mêlant registres ornementaux et figuratifs, encadrant un rectangle médian composé d'un décor ornemental fait de lignes imbriquées. La forme de cet ornement est adaptée à la couverture d'un objet du fait des deux panneaux latéraux qui se répondent de part et d'autre. Cette broderie aurait été réalisée à Saint-Gall dans la seconde moitié du XI^{e} siècle[1690]. Ce sont les panneaux latéraux qui vont retenir notre attention, puisqu'ils sont chacun orné d'un cycle zodiacal.

L'un des panneaux présente une composition plus complexe que celle du panneau latéral opposé ainsi qu'une inscription. Cette inscription prend place sur tout le pourtour du panneau et est formée de lettres ornementales dont les entrelacs sont formés de rinceaux et d'animaux entremêlés[1691]. Le traitement de cette bordure d'inscription évoque l'art insulaire. Trois cercles concentriques sont inscrits dans ce panneau quadrangulaire. Au centre trône *Annus*/Sol sur son char dont les quatre roues rayonnantes l'encadrent. Il tient les personnifications du Jour et de la Nuit[1692]. Des inscriptions, *Annus*, *Dies*, et *Nox* confirment, si besoin est, ces identifications. Deux lignes obliques tracées par une frise de triangles marquent les deux diagonales répondant aux bras levés et écartés d'*Annus*. Dans le cercle médian, huit médaillons sont répartis de manière symétrique par rapport à la personnification de l'Année. Ces médaillons accueillent les personnifications des quatre éléments alternant avec celles des quatre Saisons. Le dernier cercle renferme douze médaillons répartis de manière symétrique. Les douze signes du Zodiaque sont disposés dans ce cycle de *clipei* qui commence par le Verseau dans l'axe de la tête d'*Annus*. Deux personnifications, celles d'*Oceanus* et *Terra*, viennent compléter l'ensemble dans les écoinçons inférieurs, tandis que l'alpha et l'oméga occupent les écoinçons supérieurs[1693]. Les cercles et médaillons sont cernés d'une frise de triangles évoquant un rayonnement.

[1689] Broderie du reliquaire des saints Ewald, église Sankt-Kunibert, Cologne, vers 1074. Corpus OB(21).

[1690] Sur cette broderie, voir en particulier P. FROWIN OSLENDER, « Die St. Ewaldi-Decke in St. Kunibert zu Köln », in *Wandlungen christlicher Kunst in Mittelalter*, Baden-Baden, 1953, p. 157-169 ; W. NYSSEN, « Die Ewaldi-Decke aus Sankt Kunibert in Köln », in *Wallraf Richartz Jachbuch*, 1965, 18, p. 70-90.

[1691] Les mots inscrits sont les suivants : *POPULUS QUI CONSPICIT OMNIS ART ELABORATUM.* Voir les propositions d'interprétation de P. FROWIN OSLENDER, « Die St. Ewaldi-Decke in St. Kunibert zu Köln », art. cit., p. 167-168.

[1692] Celles-ci sont deux petites têtes tenues et montrées par *Annus* qui lève et écarte les bras.

[1693] On retrouve ces personnifications dans les angles de compositions synthétiques au sein de manuscrits carolingiens notamment. Sur l'iconographie de Terra et les enjeux de sa figuration, voir notamment A. DUCCI,

Le second panneau est fondé sur une organisation similaire. Les diagonales et les cercles qui ordonnent la composition répondent en écho au panneau opposé. En effet, le carré inscrit dans une riche bordure voit ses diagonales marquées par un motif de chaîne et raccordées au *clipeus* central. Celui-ci est bordé d'une frise de motifs étoilés ainsi que d'une frise de points. Il encercle les personnifications du Soleil et de la Lune portant chacune une torche[1694]. Les diagonales annelées organisent quatre compartiments. Dans chacun de ces compartiments, trois signes du Zodiaque sont disposés dans des médaillons circulaires cerclés d'une frise de triangles à l'instar de ceux du panneau opposé. Les médaillons zodiacaux sont reliés au *clipeus* central par plusieurs fines lignes parallèles[1695]. La bordure de la composition est composée d'un large bandeau de médaillons à contours pointés, reliés les uns aux autres, et habités de couples d'oiseaux aux cous entrelacés et de rinceaux, le tout encadré par deux frises grecques. Cette bordure, tout comme celle de l'autre panneau, vise à traduire graphiquement l'idée de *continuitas*.

L'iconographie des signes zodiacaux est légèrement différente d'un panneau à l'autre. L'ordre des signes du Zodiaque a été légèrement perturbé sur le second panneau, peut-être pour que chaque compartiment corresponde à une saison. Les signes zodiacaux sont disposés de manière à rayonner autour du *clipeus* du second panneau. Les Gémeaux qui sont situés dans l'axe de deux luminaires semblent leur répondre et ont sans doute été déplacés dans une optique de symétrie. L'organisation des deux compositions reprend celle des compositions diagrammatiques présentes dans les manuscrits de types encyclopédique et computistique et que nous avons évoquées plus haut. Les correspondances tissées entre éléments, saisons et signes du Zodiaque rappellent notamment les *rotae* présentes dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville[1696] ainsi que les écrits de Raban Maur, également illustrés de tels schémas, des « images-commentaires » que nous avons déjà mises en exergue. La figure d'*Annus* flanquée de quatre roues est une survivance du char de Sol hérité de l'Antiquité et auquel l'année est assimilée. Les deux compositions sont complémentaires et visent à mettre en images l'ordre des choses selon une perspective eschatologique que l'alpha et l'oméga signalent. Comme on l'a déjà signalé, l'Année – mais aussi le Soleil – est identifiée au Christ. Ici, la figure centrale, Christ-

« Terra, ex qua omnia gignuntur. La terre, le ciel et l'homme dans les images médiévales », in P. CAROFANO (dir.), *Terra materia e simbolo. Arte, video, foto,* catalogue de l'exposition, Cinisello Balsamo, 2008, p. 60-75.

[1694] Il s'agit d'une iconographie héritée de l'Antiquité et présente dans les manuscrits encyclopédiques. Pour d'autres exemples, voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*

[1695] Ce n'est pas sans rappeler les figures de mélothésie zodiacale et les schémas de correspondances entre micro et macrocosme.

[1696] Voir B. OBRIST, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », art. cit.

Annus-Sol[1697], ordonne et régit le cycle de l'alpha à l'oméga, telle une formule synthétique entre Création et Apocalypse. L. Arad a proposé un rapprochement pertinent avec le plat de reliure d'un évangéliaire de Saint-Gall (Cod. 53) dont pourrait provenir la broderie[1698]. Les personnifications d'*Oceanus* et *Terra* figurent en dessous de la mandorle cernant le Christ qui lève les bras tout en tenant le livre. Au-dessus de cette mandorle flanquée par le Tétramorphe, les deux luminaires portent des torches comme sur notre broderie. Ce rapprochement permet de voir *Annus*-Sol comme le Christ sur la broderie. Sur le décor de la broderie de Cologne, la dimension apocalyptique est tempérée par la référence à la Création et à son harmonie par le biais des quaternités (Saisons et Éléments) cernées du cercle zodiacal répété sur le panneau opposé. De fait, la complémentarité des deux panneaux qui se répondent de part et d'autre de ce décor pourrait être lue comme une référence à la Création et à l'Apocalypse, de sorte que le Zodiaque est associé au début et à la fin. Un autre parallèle peut être effectué avec une enluminure d'un sacramentaire de Fulda que nous avons déjà évoquée[1699]. Dans le Cod. Theol. 231 de Göttingen, le cycle du calendrier est précédé d'une image-frontispice synthétique dont plusieurs détails sont proches des panneaux cosmologiques de la broderie de Cologne. En effet, la composition de cercles concentriques est centrée autour d'un *clipeus* dans lequel *Annus* tient deux petites têtes, celles de *Nox* et *Dies*, et est flanqué de quatre roues. Les quatre éléments personnifiés sont disposés dans de petits *clipei* dans le cercle suivant, tandis que les Saisons, placées également dans de petits *clipei*, sont disposées dans le cercle externe avec les personnifications des Mois[1700]. Ces rapprochements témoignent d'une certaine maîtrise de ce type d'iconographie dès le IX^e^ siècle dans la mouvance des abbayes de Saint-Gall et de Fulda. De plus, les images avec lesquelles on peut comparer la broderie de Cologne relèvent d'un contexte liturgique qui éclaire le rôle de ce décor qui a pu servir d'ornement pour l'autel. L'harmonie de la Création accompagnait ainsi les rythmes de la liturgie.

[1697] Le personnage au centre du *clipeus* ne fait qu'évoquer le Christ tandis que sur la broderie de Gérone, il est clairement identifiable. Sur cette figure centrale et le glissement de Sol, *Annus* vers le Christ, voir les remarques de L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit., en part. p. 67-72, 2.3 *The development of Medieval cosmological schemes depicting the creation and cyclical time*.

[1698] Plat de reliure supérieur, en ivoire, Cod. 53 de Saint-Gall, Stiftsbibliothek, vers 895 [en ligne] http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/csg/0053 . Voir aussi le folio 6r du sacramentaire de Charles le Chauve, BnF, ms. Lat. 1141, vers 869-870.

[1699] Göttingen, Universitätbibliothek, Cod. Theol. 231, vers 980, prov. Fulda, fol. 250r. Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 3. a, p. 344 et suiv. Sur les sacramentaires de Fulda, cf. É. PALAZZO, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, *op. cit.*

[1700] Il s'agit davantage de personnifications que de véritables occupations. En effet, les personnages en buste tiennent des objets caractéristiques (outils, fleurs, blé...) mais leur attitude encore très frontale relève davantage de la personnification. On notera que ces personnifications mensuelles sont distinguées du reste des autres figures car elles ne sont pas disposées dans des *clipei*.

La broderie de Cologne peut être comparée avec la broderie de la Création de Gérone réalisée vraisemblablement peu de temps après[1701]. Sur ce décor lacunaire qui comporte notamment la figuration des Occupations des Mois et qui aurait pu également être orné du cycle zodiacal, M. Castiñeiras a proposé de voir en filigrane des « lieux communs comme le Tabernacle de Moïse ou le voile du Temple de Jérusalem »[1702]. Comme nous l'avons mis en exergue, les signes du Zodiaque sont souvent évoqués au sein des descriptions du Temple et le voile de celui-ci a une dimension cosmique. Apposés sur une broderie destinée à orner un reliquaire et/ou un autel dans le cas de Cologne, les signes du Zodiaque instaurent une médiation entre l'église terrestre et l'église céleste et font écho au voile du Temple. Le matériau et la technique de la broderie sont eux-mêmes les instruments d'une mise en réseau analogique particulièrement efficace. Les ornements des bordures du cadre quadrangulaire autant que ceux des médaillons et autres *clipei* sont autant de moteurs visuels d'un système analogique. On peut signaler pour terminer que ces broderies et autres décors textiles – dont peu d'exemples nous sont parvenus pour des raisons de conservation – ont pu constituer une étape entre les décors de manuscrits comportant le Zodiaque et les décors monumentaux, en particulier les décors de pavement qui reprennent une disposition proche des figures diagrammatiques[1703].

III. A. 3. Les fonts baptismaux

Le corpus réuni comporte trois fonts baptismaux dont le décor présente une iconographie zodiacale[1704]. Il s'agit des fonts baptismaux du début du XII^e^ siècle de l'église

[1701] Broderie dite Tapis de la Création, Gérone, musée de la cathédrale, vers 1100. Corpus OB(19). À propos de cet objet, voir en particulier P. DE PALOL, « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, 1 », art. cit. ; *Id.*, « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, 2 », art. cit.

[1702] Cf. M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., p. 161. Sur cette idée, voir aussi L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit.

[1703] À ce sujet, voir les travaux de X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*, en part. p. 232-233 ; *Id., Le décor du pavement au Moyen Âge...* , 2010.

[1704] Les fonts baptismaux de Grottaferrata datant du XII^e^ siècle sont également sculptés d'un personnage pouvant figurer le Verseau, versant son eau sur deux poissons. L'absence d'inscription et l'iconographie des poissons qui ne présentent pas de caractéristique zodiacale (pas de liens entre les deux, corps différents) n'ont pas permis de les classer dans notre corpus. La cuve de Guardo, Tierra de Campos, présenterait éventuellement les Gémeaux, le Lion et le Sagittaire, cf. M. A. GARCIA GUINEA, *El arte romanico en Palencia*, Palencia, Ediciones de la Excma Diputación Provincial de Palencia, 1961, p. 77. Deux autres fonts baptismaux du corpus ne comportent que les Occupations des Mois tandis que les fonts baptismaux de l'église Santa Maria delle Fontana de Lentini sont le réemploi d'un chapiteau provenant de l'abbaye Santa Maria di Roccadia et portant les Occupations des Mois. Voir chapitre 1. Sur l'iconographie des décors ornant les fonts baptismaux, voir en particulier H. M. SONNE DE TORRENS, M. A TORRENS, *The visual culture of baptism in the Middle Ages : essays on medieval fonts, settings and beliefs, op. cit.*

Saint-Pierre à Hook Norton ainsi que de deux cuves baptismales produites en Normandie à la fin XII^e siècle, voire autour de 1200[1705].

III. A. 3. a. Les fonts baptismaux de Hook Norton

Les fonts baptismaux en pierre de l'église de Hook Norton située dans le sud-est de l'Angleterre ont une forme cylindrique[1706]. Le pourtour est sculpté en très bas-relief d'un décor organisé par un registre principal encadré en haut et en bas de deux frises à motifs essentiellement végétalisés et géométriques. La frise supérieure est soulignée d'une ligne brisée surmontée de rinceaux perlés, tandis que la frise inférieure est composée de petits cercles au cœur pointé formé par des lignes entrelacées[1707]. Entre ces deux frises se développe un bandeau figuratif traité de manière tortueuse. La forme circulaire invite à voir une sorte de cycle qui pourrait se lire de la gauche vers la droite. Le couple originel synthétise le Péché et la Chute menant au travail. Ève, identifiée par une inscription sur son torse, vient de cueillir une pomme de l'arbre de la connaissance schématisé par une sorte de candélabre aux branches perlées et est en train de la porter à sa bouche. Son autre main cache son sexe d'une feuille. Adam, situé plus à droite, est lui aussi identifié par une inscription sur son torse. Il tient des outils suggérant le travail de la terre qui lui fut imposé. À gauche de l'arbre de la connaissance et/ou arbre de vie, le Sagittaire bande son arc. Clairement identifiable par l'inscription *SAGITTARIUS*, il se tourne en arrière et vise un autre personnage. Ce dernier évoque le signe du Verseau, voire l'Occupation du mois correspondant – janvier ou février – car il tient sur son épaule des petites outres suspendues à un bâton ainsi qu'une hache. Plus à gauche, un quadrupède juché sur une plateforme supérieure, pourrait être vu comme le Bélier ou le Lion du Zodiaque ou bien encore comme l'Agneau. Sa queue se termine en forme de motif végétalisé et il surmonte une structure arborescente végétalisée. Enfin, un monstre hybride à tête de lion crachant, se tenant sur deux pattes, est muni d'une queue serpentine perlée et bordée de quelques nageoires ou petites ailes elle-même terminée par une seconde tête au bec crochu mordant la tête antérieure[1708]. De plus, quelques motifs végétalisés viennent s'ajouter à ces figures ici et là.

Sur ces fonts baptismaux, les signes zodiacaux restent difficiles à identifier avec certitude hormis celui du Sagittaire. L'évocation du Péché originel, de l'Arbre de la

[1705] Hook Norton, St. Peter, fonts baptismaux, vers 1120-1130 ; Saint-Evroult-de-Montfort, église Saint-Evroult, fonts baptismaux ; Brookland, église St. Augustin, Royaume-Uni, fonts baptismaux.
[1706] Sur ces fonts baptismaux, voir notamment H. C. MURRAY, « The christian zodiac on a font at Hook Norton : theology, church and art », art. cit.
[1707] Ce motif rappelle celui des bordures sur les mosaïques de pavement antiques et paléochrétiennes.
[1708] Cet être hybride pourrait éventuellement être relié au signe du Scorpion dont l'iconographie joue souvent sur l'hybridité et sur l'apparence serpentine puisque le scorpion était classé parmi les reptiles et amphibiens selon les catégories médiévales.

Connaissance/Arbre de vie dans le bandeau figuratif qui circonscrit la cuve en pierre tisse une trame visuelle entre Paradis/ciel et terre. Les signes zodiacaux accompagnent cette articulation. Ce décor met en images le Péché, la rédemption et la lutte du bien contre le mal dans un contexte baptismal enclenchant un processus de purification et de renaissance. La cyclicité du Zodiaque est conjuguée à la perspective eschatologique pour offrir à ces fonts baptismaux un écrin synthétique qui renforce l'efficacité de cet élément clé de la liturgie baptismale ouvrant vers le salut. De fait, les parallèles proposés par S. Moralejo entre les panneaux sculptés des signes du Zodiaque à León et l'*Homélie* de saint Zénon de Vérone (vers 300-371/380) laissent entrevoir une correspondance entre les signes zodiacaux et le baptême[1709]. Saint Zénon propose en effet de voir le baptême comme l'instauration d'un nouvel horoscope car les néophytes accèdent à une nouvelle vie[1710]. Le Verseau incarnerait à la fois la purification par le baptême et la rédemption par le travail dont il tient les instruments. Le Bélier est présenté par Zénon comme l'*Agnus Dei*, identification qui correspondrait avec le quadrupède à la queue végétalisée qui est à gauche du Verseau. Cependant, ce quadrupède peut aussi être vu comme le Lion, associé à Marc par le biais du Tétramorphe ainsi qu'à la résurrection du Christ[1711].

III. A. 3. b. Les cuves baptismales de Saint-Evroult et Brookland

Les deux autres cuves baptismales que nous voudrions évoquer sont quant à elles formées de plaques de plomb moulées, puis soudées les unes avec les autres[1712]. Le processus de production par l'intermédiaire de moulages invite à penser que ces deux cuves n'ont pas été les seules réalisations de ce type. Cependant, les matrices semblent avoir été réalisées par plusieurs mains et la disposition des scènes répétées sur le pourtour dénonce une certaine inadaptation des matrices pour ces cuves. Autrement dit, les matrices n'ont peut-être pas été créées à l'origine pour ce support comme l'a souligné M. Jullian[1713].

Ces deux cuves baptismales sont celles des églises Saint-Evroult à Saint-Evroult-de-Montfort et Saint-Augustin à Brookland mais elles auraient été produites en Normandie. Le

---

[1709] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León : les signes du Zodiaque », art. cit.

[1710] Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 251-252.

[1711] Voir *infra*, chap. 9, I, G., p. 723 .

[1712] Voir Corpus, OB(11) et OB(12). Sur ces deux fonts baptismaux, voir en particulier M. A. TORRENS ALZU, « La pilas plumbeas (y II) Los trabajos y los sigos del zodiaco en las pilas romanicas de plomo de Brookland y Saint-Evroult de Montfort », in *Romanico, Revista*, 6, 2008, p. 32-41. Voir aussi l'étude suivante que nous n'avons pas pu consulter, F. TIREAU, *Les fonts baptismaux de Saint-Evroult-de-Montfort*, Mémoire de maîtrise, Université de Rennes, 1993.

[1713] Cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 184. Sur les fonts baptismaux en plomb, voir G. ZARNECKI, *English romanesque Lead Sculpture. Lead Fonts of the Twelfth Century*, Londres, Tiranti, 1957.

décor du pourtour de ces deux fonts baptismaux est consacré au cycle du Zodiaque mis en correspondance avec celui des Occupations des Mois. Ces deux cycles sont disposés sous des arcatures doubles de sorte que le signe zodiacal surmonte le mois correspondant. L'arcature supérieure est moins haute que l'arcature inférieure. Les mois et signes ont été répétés afin de couvrir le pourtour de la cuve. Ils sont tous désignés par leur nom inscrit sur l'arc qui les surmonte[1714]. Si le traitement est légèrement différent sur les deux cuves, il reste qu'elles présentent une iconographie et un composition similaire même si la cuve de Brookland pourrait avoir été inspirée par la cuve de Saint-Evroult. En effet, l'iconographie et le traitement semblent plus soignés sur cette dernière. Sur la cuve de Saint-Evroult, le double cycle a été réparti en deux registres superposés formés chacun par une suite de quatre doubles arcatures, tandis que sur celle de Brookland, le cycle se poursuit en continu sur un seul registre tout autour de la cuve. Huit mois ont été ainsi été répétés sur cette dernière pour combler l'ensemble de la surface[1715]. La place réservée aux signes zodiacaux est donc plus importante sur la cuve de Brookland que sur la cuve de Saint-Evroult. Le recours à des arcatures pour organiser le cycle double rappelle les arcs que nous avons rencontrés dans les Tables et les calendriers des manuscrits liturgiques[1716]. On retrouve ce type d'encadrement qui dessine une sorte de trame à dimension mémorielle sur deux reliquaires du IX^{e} siècle que nous évoquerons plus loin[1717]. De plus, ce type d'encadrement relevant de l'arche soutenue par des colonnes peut renvoyer aux fondements de l'*Ecclesia*[1718]. Or, le baptême est le premier sacrement administré à celui qui appartient à l'*Ecclesia*. En sus, sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult, le double cycle mensuel et zodiacal alterne avec quatre personnages en pied, placés sous de grands arcs occupant toute la hauteur de la cuve. Ces quatre personnages qui se tiennent de face, vêtus d'un vêtement drapé et tenant un livre peuvent être les quatre évangélistes ou bien quatre apôtres, tels les piliers de l'*Ecclesia*. Ces figures clés encadrent et accompagnent ainsi le sacrement du baptême. De plus, les colonnes, que ce soit celles soutenant les arcatures ou les « colonnes » de

[1714] Les noms sont en latin sur la cuve de Saint-Evroult et en dialecte français-normand sur la cuve de Brookland.
[1715] Sur la cuve de Saint-Evroult, la situation est plus complexe : Janvier/Février, Mars/Avril et Novembre/Décembre ont été figurés deux fois ; Mai/Juin et Septembre/Octobre ont été figurés trois fois ; Juillet/Août ont quant a été figurés sur chaque face ou entre chaque personnage en bien soit à quatre reprises. Il est difficile de décrire l'ordre de lecture du cycle car les correspondances sont croisées et fonctionnent sur des jeux d'aller-retours. C'est davantage la complémentarité, la cyclicité et la répétition qui prônent et se conjuguent pour former un ensemble à la fois homogène et hétérogène
[1716] Voir *supra*, dans ce chapitre, II, A.
[1717] Plaques d'ivoire d'un coffret-reliquaire, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175 ; Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche, Kat. Voege Nr 33 ; Trésor de l'abbaye de Quedlinburg, reliquaire dit d'Otton I^{er} ou de saint Servais, plaques d'ivoire, vers 870, monture vers 1200. Voir *infra*, dans ce chapitre, III. B.
[1718] Sur la valeur de l'arc, voir *supra,* dans ce chapitre, II. A. 2.

l'Église, évangélistes ou apôtres, soulignent la dynamique du *transitus* à l'œuvre dans la cérémonie baptismale[1719]. Occupation des Mois et signes du Zodiaque accompagnent ce *transitus* en incarnant les deux pôles, terrestre et céleste, répondant en écho au passage entre charnel et spirituel opéré par le baptême[1720]. Le nombre quatre qui est mis en avant autour de la cuve de Saint-Evroult par les évangélistes en pied peut aussi renvoyer au thème des quaternités, vectrices d'harmonie[1721]. Sur ces mêmes fonts baptismaux, entre chaque personnage, les doubles arcatures sont d'ailleurs groupées par quatre sur chaque registre.

Par ailleurs, sur ces deux fonts baptismaux, un petit arc supplémentaire a été figuré sous certains mois. Sur la cuve de Saint-Evroult, ces petits arcs sont situés sous janvier-février, mai-juin et septembre-octobre. À quatre reprises, ces arcs couvrent un motif rayonnant à huit branches et à connotation astrale sous mai-juin et septembre-octobre. Sur la cuve de Brookland, ces petits arcs sont moins marqués et concernent novembre-décembre, mars-avril et juillet-août. Ainsi, sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult, la correspondance entre signes zodiacaux et Occupations des Mois se double d'une référence aux solstice – en particulier au solstice d'été avec le motif astral – et aux équinoxes – et à l'équinoxe d'automne. Cette référence est moins marquée sur la cuve de Brookland. Il s'agit de renvoyer à l'harmonie de la Création. La notion d'harmonie et d'ordre est ainsi reflétée à la fois par l'iconographie, celle des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, par l'évocation des solstices et équinoxes, par les piliers de l'*Ecclesia* mais aussi par la composition ordonnée par les arcatures.

Ces fonts baptismaux témoignent d'une utilisation du thème iconographique du Zodiaque au sein de décors signifiant la dynamique de *transitus* entre charnel et spirituel, entre terrestre et céleste, caractérisant la liturgie baptismale. Sur les deux cuves formées de plaques de plomb, l'ordre de l'*Ecclesia* que le fidèle rejoint par l'intermédiaire du baptême est signifié par l'iconographie et la composition. Les signes du Zodiaque participent à la mise en image de cet ordre de manière similaire à ce que nous avons pu constater dans les manuscrits liturgiques.

[1719] « Sunt columnae quibus stat Ecclesia », PAUL, *Épître aux Galates*, 2, 9.

[1720] Sur le *transitus* entre *caro* et *spiritus* dans la liturgie baptismale, voir en particulier A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. Sur le rôle de l'eau dans le processus de spiritualisation mais aussi pour une prise en compte plus large de l'articulation terrestre/céleste dans la pensée et la société du Moyen Âge, voir notamment N. PERREAUX, « L'écriture du monde (II). », in *BUCEMA* [En ligne], 20.1, 2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 15 juillet 2016. URL : http://cem.revues.org/14452

[1721] Sur le thème des quaternités figuré sur des fonts baptismaux, voir R. FAVREAU, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim. Baptême et quaternité », in *CCM*, 150, 1995, p. 116-140.

III. A. 4. Un tau au Zodiaque : l'évêque et la mise en ordre de l'*Ecclesia*

Figure 11 : Tau, ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum, vers 1140-1150. (http://collections.vam.ac.uk)

Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve un tau d'évêque en ivoire orné des signes du Zodiaque[1722]. Cet objet a été réalisé vers 1140-1150, voire aux alentours de 1200. Provenant du nord de la France à l'instar des autres objets en ivoire portant les signes du Zodiaque que nous comptons dans notre corpus, ce tau témoigne une fois de plus de l'attention porté à un tel thème iconographique pour le décor d'objets et de manuscrits liturgiques. Aujourd'hui lacunaire, il laisse entrevoir un décor minutieux sur de l'ivoire de morse rehaussé d'or et d'incrustations de verre coloré. Il ne reste que la tête de ce tau, autrement dit la partie horizontale dont l'une des extrémités est lacunaire. Étant donné que le décor du bras horizontal porte les signes du Zodiaque, le décor du manche ou bras vertical devait sans doute compléter cette iconographie à dimension encyclopédique[1723].

Le bras horizontal est de section ovale et de forme légèrement incurvée. Son pourtour a été sculpté sur le dessus et les longs côtés d'un réseau de bandeaux perlés s'entrecroisant pour former des losanges. Sur les longs côtés, ces bandeaux perlés sont rehaussés d'incrustations de verre coloré de différentes nuances. Au niveau des intersections, de petits cercles à bordure perlée ont été sculptés en creux et auraient pu être rehaussés de pierres précieuses, de verre ou de feuilles d'or. Deux lignes horizontales formées par une cordelette traversent également les losanges sur chaque côté tandis qu'une ligne horizontale striée traverse les losanges sur le dessus du tau. Les signes du Zodiaque ainsi que quelques oiseaux, quadrupèdes et hybrides ont

[1722] Tau d'évêque, ivoire de morse, Londres, Victoria and Albert Museum (215-1865), prov. nord de la France, vers 1140-1150 ou vers 1200. (Corpus OB(1)) Voir fiche du catalogue du musée en ligne : http://collections.vam.ac.uk/item/O92681/head-of-a-tau-cross-tau-cross-head-unknown/

[1723] Un tau en ivoire de la même époque conservé au Musée du Bargello de Florence permet d'imaginer le décor du manche du tau de Londres. Les Occupations des Mois sont disposés dans des croisillons similaires sur le bras horizontal du tau tandis que le combat des Vertus contre les Vices occupait le manche. Tau en ivoire, Florence, Musée du Bargello (n°46), prov. nord de la France, vers 1200, Corpus OB(3). Voir A. GOLDSCHMIDT, P. G. HÜBNER, O. S. HOMBURGER, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser und der romanischen Zeit*, Berlin, B. Cassirer, 1914 (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Denkmäler deutscher Kunst, IV), n°62 (Bargello), n°63 (Victoria and Albert Museum). Voir aussi V. B. MANN, « Mythological Subjects on Nothern French Tablemen », in *Gesta*, 1981, 20-1, p. 161-171 ; *Id.*, *Romanesque Ivory Tablemen*, these, New York, University, 1977, p. 41-42 ; P. WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque, London*, *op. cit.*, p. 320-323, cat. no. 82.

été sculptés à l'intérieur de ces losanges. Cinq signes sont placés sur chacun des côtés et deux signes sont placés sur l'une des extrémités du dessus du tau. Les Poissons et le Cancer se partagent en effet un même compartiment dont la forme est à moitié celle d'un losange pour la partie située au milieu du tau, tandis que l'autre moitié prend la forme d'une sorte de semi-quadrilobe.[1724] En effet, deux arcs de cercles encadrent un petit arc de cercle sur l'extrémité du tau et ils font ainsi écho à l'arcature trilobée qui surmonte une figure en pied sur la face inférieure du tau, sculptée de part et d'autre du raccordement avec le manche. Les deux personnages qui occupent la face inférieure sont similaires. Il s'agit de deux ecclésiastiques dont l'un tient un bâton pastoral et un livre, tandis que le second tient un tau tout en levant la main dans un geste de bénédiction ou de prise de parole. Ces deux personnages pourraient incarner les rôles d'abbé et d'évêque. Les deux versants complémentaires de l'*auctoritas* du chef ecclésiastique pourraient ainsi être évoqués et mis en valeur par l'iconographie de ce tau.

Le cycle zodiacal commence avec le Bélier, puis le cycle continue de gauche à droite du bas vers le haut. Les compartiments restants sont habités de divers animaux seuls ou affrontés. Les yeux des figures étaient rehaussés de verre comme les bandeaux perlés. Le traitement des figures zodiacales est soigné. Certains signes, en particulier le Capricorne sont encore très empreints de l'iconographie carolingienne, tandis que d'autres comme la Balance correspondent davantage avec l'iconographie du cœur du XII^e^ siècle et l'orée du XIII^e^ siècle[1725].

Les deux personnages ecclésiastiques sont figurés en dessous du bras horizontal de ce tau, juste en dessous du cycle zodiacal. Ils semblent ainsi situés à mi-chemin entre terrestre et céleste. La composition régie par un réseau de lignes dont les ornements sont soignés vise à célébrer l'ordre que l'évêque est amené à instaurer et garantir au sein de l'*Ecclesia*[1726]. La diffusion universelle du Verbe est également mise en scène par le biais de l'iconographie zodiacale. De manière générale, ce bâton pastoral en forme de tau est un outil de médiation entre terrestre et céleste pour celui qui est le « grand ordonnateur »[1727]. Les signes du Zodiaque qui habitent le réseau ornemental du décor qui orne ce bâton pastoral sont synonymes d'ordre et d'harmonie comme c'était déjà le cas dans l'iconographie carolingienne.

[1724] Les arcs de cercles forment le début d'une accolade qui se termine au point d'intersection des losanges alentours. Cette forme de cadre semble être un indice de datation vers 1200.
[1725] Le Capricorne arbore un queue serpentine perlée dont l'extrémité se termine en fleuron à l'instar des figurations du Capricorne dans les manuscrits et les ivoires du IX^e^ siècle. La Balance est quant à elle tenue par un personnage vêtu d'une cape qui s'envole de ses épaules alors qu'il désigner l'objet de son index.
[1726] À ce sujet voir notamment D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.,* chap. 4, III. Le maître des rituels.
[1727] Cf. *ibid*., p. 250.

III. A. 5. Le candélabre Trivulzio

Le candélabre Trivulzio est une ménorah en bronze incrustée de pierres précieuses et ornée d'un complexe décor auquel participent les signes du Zodiaque[1728]. Cet objet liturgique qui appartient aujourd'hui au trésor de la cathédrale de Milan serait de provenance anglo-normande, voire d'origine mosane. Il est daté des environs de 1200 (entre 1195 et 1205). Célébrant et apportant la lumière lors de la liturgie, cette ménorah tisse d'étroites correspondances entre Ancien et Nouveau Testament tout en renvoyant à des thèmes vecteurs d'harmonie[1729]. En effet, le piétement quadrangulaire du candélabre Trivulzio présente une abondante iconographie. Chaque angle est occupé par un dragon à la tête baissée sur le sol, attaqué par de multiples personnages. Les ailes de ces derniers donnent une certaine ampleur au piétement, tandis que leur queue se végétalise et donne naissance à un rinceau habité s'enroulant en volute. Les pieds forment et encadrent quatre compartiments sur lesquels se développe l'essentiel de l'iconographie. Les bras de la ménorah sont formés de rinceaux qui naissent du piètement végétalisé.

Selon Jean-Pierre Caillet, au sein d'un dense réseau de rinceaux, « quatre scènes vétérotestamentaires y évoquent successivement le péché (chute de l'homme et expulsion du paradis), l'obéissance à Dieu (arche de Noé et sacrifice d'Abraham), l'élection (Moïse devant le buisson ardent et passage de la mer Rouge) et la grâce (couronnement d'Esther et triomphe de David sur Goliath) ». En guise d'écho néotestamentaire, l'Incarnation du Christ est évoquée au niveau du premier nœud sur le montant central de la ménorah. La structure arborescente de la ménorah n'est d'ailleurs pas sans rappeler le thème de l'Arbre de Jessé. Les Fleuves du Paradis ainsi que les Arts Libéraux, à savoir la Géométrie, la Musique, la Dialectique et la Rhétorique célèbrent le nombre quatre qui construit le piètement de cette ménorah et peuplent les rinceaux du piètement[1730]. De fait, les Fleuves ainsi que les personnifications des Arts Libéraux sont adossés contre les queues végétalisées des dragons. Les signes du Zodiaque couronnent chaque compartiment de sorte que trois signes sont figurés entre chaque pied et semblent marquer une étape dans l'ascension qui caractérise cette iconographie. En effet, au cœur des rinceaux qui prolifèrent entre chaque pied ou dragon, les Vertus combattent les Vices, mettant ainsi en

[1728] Candélabre Trivulzio, Milan, cathédrale, entre 1195-1205. Corpus OB(2). Sur cet objet, voir en particulier S. ZUFFI, « Un'ipotesi per il candelabro Trivulzio », in *Arte documento*, 5, 1991, p. 78-85 ; J.-P. CAILLET, « *Et magnae silvae creverunt...* Observations... », art. cit. ; S. ANGELUCCI, E. BRIVIO, E. CASTELNUOVO, *Il Candelabro Trivulzio : nel Duomo di Milano*, Milan, Silvana, 2000.

[1729] Sur la ménorah et sa dimension cosmique, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.*, en part. p. 53.

[1730] Sur le rôle des rinceaux peuplés sur les candélabres liturgiques, voir J.-P. CAILLET, « *Et magnae silvae creverunt...* Observations… », art. cit.

images la lutte entre le bien et le mal cernée par le végétal. Le végétal accompagne ici un mouvement de *transitus* entre Ancienne et Nouvelle Loi, entre charnel et spirituel. L'*ascensio* se prolonge dans la lumière diffusée par les bras de la ménorah, laquelle rappelle les origines judéo-chrétiennes de l'*Ecclesia* tout en étant une évocation de l'Apocalypse. Les signes du Zodiaque ont ainsi été placés à un point de transition et de réunion autour du pilier central. Les rinceaux sont en effet ordonnés à partir du cycle zodiacal[1731]. Végétal et cycle zodiacal accompagnent et structurent cette iconographie efficace qui dessine une articulation entre charnel et spirituel en direction de la lumière divine. Une Vierge à l'Enfant trône d'ailleurs au cœur du premier nœud marquant le pilier/tronc de la ménorah.

D'autre part, en écho avec le décor complexe de cette ménorah, nous voudrions rapidement évoquer les écrits de Clément d'Alexandrie (140 env.- env. 220). Dans le livre V des *Stromates*, lorsqu'il traite de la « Signification mystique du tabernacle et de ses ornements », Clément commente la signification du candélabre à sept branches[1732]. Il désigne la branche centrale comme celle du soleil – auquel le Christ est identifié – entouré des luminaires. On trouve ainsi chez cet auteur la trace d'une dimension astrale et cosmique accordée à la ménorah. Les signes du Zodiaque font également partie du commentaire de Clément d'Alexandrie qui prend soin de décrire tout un réseau de correspondances. Ce dernier relie les sept branches du candélabre liturgique avec les sept dons de l'Esprit qui couronnent l'Arbre de Jessé. Ligne d'articulation entre parenté charnelle et parenté spirituelle, l'Arbre de Jessé apparaît en filigrane de cette ménorah végétalisée[1733]. Les signes du Zodiaque interviennent dans cette iconographie pour signifier le *transitus* entre deux pôles multiformes reliés par un mouvement ascendant, tels que l'Ancien et le Nouveau Testament, la sphère charnelle et la sphère spirituelle, le visible et l'invisible. Ils mettent en images une mise en ordre des choses encadrée par l'*Ecclesia* et polarisée par l'Incarnation qui est célébrée sur le pilier de la ménorah. De plus et dans le même ordre d'idées, ce chandelier en forme de ménorah répond à une volonté d'assimiler l'église au Temple de Salomon et par extension à la Jérusalem céleste[1734].

[1731] Sur l'ornement végétal et ses caractéristiques dans l'art médiéval, voir les travaux de J.-C. Bonne, en particulier J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré, op. cit*., II. *Végétalité*.

[1732] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, Livre V, 6. Cf. CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates. Stromate V. tome I*, P. VOULET (trad.), A. LE BOULLUEC (éd.), Paris, Cerf, 1981 (Sources chrétiennes, 278).

[1733] À propos de la parenté charnelle et spirituelle dans la pensée médiévale chrétienne, voir A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id*., « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit.

[1734] A. CORBOZ, « De l'iconographie du temple de Salomon (III^e^-XVIII^e^ siècles) à l'architecture des Églises », in *Revue de théologie et de philosophie*, 51, 2001, p. 389-399, p. 398-399.

III. B. Les reliquaires

III. B. 1. Un double cortège apostolique et zodiacal autour de reliques

Trois reliquaires sculptés des apôtres et du cycle zodiacal offrent des témoignages supplémentaires de cette association[1735]. Deux coffrets-reliquaires du IX^e siècle, couverts d'ivoire et ornés d'un double cortège apostolique et zodiacal nous sont parvenus. Un autre reliquaire en ivoire en forme de basilique et présentant également les apôtres accompagnés des signes zodiacaux date quant à lui de la seconde moitié du XII^e siècle[1736]. Un dernier reliquaire aujourd'hui disparu peut s'ajouter à ces exemples malgré son caractère hypothétique. Il s'agit du sarcophage d'Aegidius ou de saint Gilles décrit dans le *Codex Calixtinus*[1737]. Sur celui-ci, les signes du Zodiaque entraient vraisemblablement en correspondance avec les apôtres mais aussi avec les Vieillards de l'Apocalypse.

> *Si toute la durée du monde est comme un seul jour, il compte certainement ses heures par siècles : autrement dit les siècles sont ses heures. Or il y a douze heures dans le jour. Donc au sens mystique le Jour, c'est bien le Christ. Il a ses douze Apôtres, qui ont resplendi de la lumière céleste, en qui la grâce a ses phases distinctes*[1738].

À l'instar d'autres auteurs de la fin de l'Antiquité, voici comment saint Ambroise résume les correspondances entre le Christ et ses apôtres avec les unités temporelles et par extension avec les signes du Zodiaque. Étudiés par J. Daniélou et plus récemment par M. J. Hall Panadero, l'association des signes zodiacaux avec les apôtres a fait l'objet de commentaires récurrents tout au long du Moyen Âge. M. J. Hall Panadero a souligné que les textes relient le passage du temps avec celui de l'histoire humaine selon une perspective eschatologique[1739]. Chez Raban Maur, cette correspondance fondée sur le nombre douze est mise à contribution dans l'un des *Carmina Figurata* de son *De laudibus Sanctae Crucis* écrits avant 810[1740]. Le poème figuré qui nous intéresse se trouve au verso du folio 13 du manuscrit

---

[1735] Pour d'autres exemples, voir notamment *supra*, dans ce chapitre, II. A. 3. b et c., en part. p.347, 351.
[1736] Reliquaire, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH), 0001.C, prov. abbaye de Sayn. Corpus OB(10).
[1737] *Liber de Miraculis S. Jacobi*, Livre IV, F. FITA, J. VINSON (éd.), Paris, Maisonneuve, 1882, p. 23-24. [En ligne] http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36028222d Sur cet hypothétique sarcophage, voir notamment R. HAMMANN, « Der Schrein des Heiligen Aegidius », in *Marburger Jahrburch für Kunstwissenschaft*, VI, 1931, p. 114-136 ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 41, 261.
[1738] AMBROISE, *Expositions sur l'Évangile de Luc*, VII, 222. Cité par J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit., p. 14.
[1739] M. J. HALL PANADERO, *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades, op. cit*., en part. p. 180-213, *The Significance of Time in Medieval Christianity*.
[1740] Voir M. PERRIN, « Le *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur et sa tradition manuscrite au IX^e siècle », in *Revue d'histoire des textes*, 19 (1989), 1990, p. 191-251 ; *Id*., *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, *op. cit.*

223 conservé à Amiens[1741]. Les douze mois, les douze signes, les douze Vents répondent aux apôtres autour de la Croix. Celle-ci se détache sur « le semis de lettres[1742] » du folio, tandis que ses branches donnent chacune naissance à deux branches obliques soit douze branches au total inscrites dans un carré. Les vers disposés dans les branches et bras de la Croix sont les suivants :

> *Dans la croix maintenant, les mois, les vents, les douze signes <du zodiaque>*
> *Le troupeau des apôtres resplendit d'une fulgurante lumière*
> *Ce tronc <de la croix>, cette région et l'ouvrage du monde sont également associés.*
> *La sainte croix peut apporter ce bien par un chemin fréquenté.*[1743]

Dans le *De laudibus* de Raban Maur, selon les termes de M. Perrin, « le temps lui-même – invisible par nature – devient visible et montre l'éternité au cœur de l'histoire humaine, qui devient par là une histoire sainte (plusieurs folios " visualisent " le temps), dont l'Incarnation est l'étalon de mesure[1744] ». La Croix prend une dimension cosmique et est d'ailleurs désignée comme une colonne, celle de l'édifice céleste[1745]. L'ensemble du commentaire poétique de Raban Maur se situe ainsi à la fois dans une perspective cosmologique, théologique et eschatologique. Vecteur d'harmonie, le nombre douze tisse un réseau d'analogies, notamment entre les apôtres et les signes du Zodiaque. Les *Carmina figurata* de Raban Maur illustrent l'idée d'une impression du temps dans l'espace dans laquelle la croix joue un rôle de pivot et de pilier. La traduction graphique de ces conceptions et articulations ainsi que la « spatialisation[1746] » de l'image – et/ou de la « poésie visuelle[1747] » – synthétisant plusieurs temporalités font de ces poèmes figurés des exemples cruciaux pour appréhender la complexité de la pensée analogique qui régit la figuration du Zodiaque.

Évoquée par Clément d'Alexandrie (140 env.- env. 220), puis plus tard par Raban Maur comme nous venons de le voir, par Rupert de Deutz (1075 env.-1129/30) ou bien encore par Honorius Augustodunensis (1080 - env. 1150), l'association entre les signes du Zodiaque et les apôtres trouverait sa source dans la tradition judaïque hellénistique selon la démonstration de

---

[1741] Amiens, bibliothèque d'Amiens Métropole, ms. 223, fol. 13v. Voir *Id*., *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, *op. cit*., fig. B8.
[1742] *Ibid*., p. 29.
[1743] Verticalement dans le bras axial : *« IN CRUCE NUNC MENSES, VENTI, DUODENAQUE SIGNA* » ; dans le bras horizontal axial : « *GREX ET APOSTOLICUS DECORATUR LUCE CORUSCA* » ; dans les bras obliques inférieur et supérieur : « *SUNT QUOQUE CONSOCIA HIC STIPS, PLAGA ET ORBIS OPUS* » ; dans les bras obliques droit et gauche : « *SANCTA VALET CELEBRI AST CRUX DARE CALLE BONUM HOC* ». D'après *ibid*., fig. B8.
[1744] *Ibid*., p. 29.
[1745] Amiens, ms 223, fol. 11 : « *columna est caelestis aedificii* », d'après M. PERRIN, *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, *op. cit*., p. 46. Sur la dimension cosmique de la Croix, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.*
[1746] *Ibid*., p. 28, « Car la spatialisation (= la répartition dans l'espace des différents éléments de l'image) exprime une hiérarchie ».
[1747] *Ibid*., p. 29, « Une poésie visuelle et une vision poétique ».

J. Daniélou[1748]. Un glissement des patriarches aux apôtres aurait maintenu leur alliance avec les douze signes, glissement commenté ainsi par Clément d'Alexandrie lorsqu'il évoque le pectoral du grand-prêtre : « Les douze pierres rangées par rangs de quatre sur la poitrine nous décrivent le cycle du Zodiaque avec les quatre changements de saisons. On peut y voir aussi [...] les prophètes qui désignent les justes de chaque alliance. En disant en effet que les apôtres sont à la fois prophètes et justes, on ne se tromperait pas »[1749]. De plus, chez Paulin de Nole (vers 353 – 431) notamment, les reliques et les saints sont considérés comme « autant d'étoiles disséminées par le Christ dans l'univers »[1750]. Avec cet aperçu de la tradition textuelle relative aux réflexions théologiques autour des signes du Zodiaque associés aux apôtres, on comprend que de telles considérations ont pu être mises en images.

III. B. 2. Les reliquaires de Bamberg et Quedlinburg

Les deux reliquaires de Bamberg et de Quedlinburg datent du IX^e^ siècle et sont de facture et d'iconographie similaires. Ils sont composés de plaques d'ivoire sculptées en bas-relief et gravées. Ces deux décors en ivoire proviendraient vraisemblablement des alentours de Reims ou Metz[1751]. L'un des reliquaires appartenait au trésor de la cathédrale de Bamberg[1752] et le second appartient au trésor de l'église Saint-Servais de Quedlinburg[1753]. Dans le cas du reliquaire ayant appartenu au Trésor de Bamberg, les plaques sont aujourd'hui séparées et conservées dans deux musées. Dans le cas de celui du Trésor de Quedlinburg, les plaques ont été réemployées à la fin du XII^e^ siècle pour être serties dans une monture alliant des émaux, des décors filigranés et des pierres précieuses. Dans les deux cas, les plaques d'ivoire sculptées en bas-relief sont organisées de manière similaire[1754]. Le décor est en effet formé par une suite d'arcades plein-cintre reposant en alternance sur des pilastres et colonnes à chapiteaux

[1748] J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit.
[1749] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, V, 6, 38, 4-5. Cité par J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit., p. 21. Sur les écrits de Clément d'Alexandrie et ses commentaires à propos de la dimension cosmique de la tradition judéo-chrétienne, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.*
[1750] Cf. G. 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)*, Brill, Leiden ; Boston, 2006 (Supplements to Vigiliae Christianae, 79), p. 286.
[1751] Voir notamment D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 152.
[1752] Plaques d'ivoire d'un coffret-reliquaire, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175 ; Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche, Kat. Voege Nr 33.
[1753] Trésor de l'abbaye de Quedlinburg, reliquaire dit d'Otton I^er^ ou de saint Servais, plaques d'ivoire, vers 870, monture vers 1200.
[1754] Sur ces reliquaires, voir en particulier D. KÖTZSCHE (éd.), *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint*, catalogue d'exposition [Berlin, 1992], Berlin, Ars Nicolai, 1992 ; E. GARRISON, « A Curious Commission: The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », in *Gesta*, 2010, 49-1, p. 17-49. Voir aussi D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, Office du Livre, 1978, p. 66-67, fig. 82.

corinthiens. Un fin linteau est sculpté en continu sous ces arcades afin de ménager une lunette ou un petit tympan. Entre chaque pilastre et colonne, un double rideau s'entrouvre au-dessus de chacun des apôtres, auréolés, en pied, légèrement de trois quarts, esquissant un mouvement et/ou un geste de la main et tenant un volumen. Les pans de ce double rideau sont noués autour des colonnes et pilastres. Les signes du Zodiaque sont quant à eux disposés au-dessus de chaque apôtre dans les lunettes semi-circulaires. Des ornements végétalisés, floraux, voire astraux par leur forme rayonnante, sont reliés à l'écoinçon entre chaque arcade par des branches qui surgissent dans l'axe des chapiteaux. Autour de ces branches s'enroulent des serpents. Ces détails ont été gravés au-dessus des arcades ainsi qu'en dessous. Le contour des arcs a été rehaussé d'un fin décor gravé et en très bas-relief qui fait alterner des perles ovales et rondes[1755]. Les plaques devaient également être rehaussées de peinture rouge et de feuilles d'or.

La fonction de reliquaire de ces coffrets ainsi que cette iconographie associant les apôtres aux astres incitent à un rapprochement avec un sarcophage du IV^e^ siècle sur lequel les apôtres ont en quelque sorte « la tête dans les étoiles », si on peut dire. Sur la face conservée, les apôtres se tiennent de part et d'autre de la croix tandis qu'une main sortie des cieux couronne chaque apôtre. Entre ces couronnes et les têtes de chaque apôtre, une à deux étoiles à cinq branches sont figurées[1756]. D'ailleurs, les apôtres sculptés sur les deux reliquaires sont vêtus à l'antique, les pieds nus et leur traitement rappelle les décors paléochrétiens tels que les sarcophages. Sur les deux reliquaires, les apôtres entrent en résonance avec le saint dont les reliques sont enchâssées. Par le biais des signes du Zodiaque, l'ordre cosmique est mis en relation avec l'ordre ecclésial dont les apôtres sont les piliers, tandis que les reliques fondent la sacralité de l'*ecclesia* qui les possède. Chaque apôtre a été individualisé même s'il est difficile de proposer une identification[1757]. Les arcades qui servent de cadre aux apôtres et aux signes zodiacaux rappellent à la fois les décors des sarcophages paléochrétiens mais aussi les arcades surmontant les tables des manuscrits liturgiques dans lesquelles les signes du Zodiaque signifient l'ordre établi dans les textes[1758]. Comme nous l'avons déjà signalé, l'analogie entre *arca* et *archa* permet un jeu entre le coffret-reliquaire et la mémoire du saint dont les reliques

[1755] Ces détails ont leur importance car ils permettent des rapprochements avec deux peignes liturgiques datant du IX^e^ siècle et provenant vraisemblablement de Metz. Voir *supra*, dans ce chapitre, III. A. 1. a.
[1756] Sarcophage, IV^e^ siècle, Arles, Musée d'art chrétien. Voir GUNDEL, n°368, fig. 368.
[1757] Cependant, un manuscrit du IX^e^ siècle provenant de Fulda propose des correspondances entre apôtres et signes du Zodiaque. Voir B. OBRIST, « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », art. cit., p. 12-14 ; E. GARRISON, « A Curious Commission: The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », art. cit., p. 22.
[1758] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A., p. 336 et suiv.

sont conservées[1759]. Ces arcades soulignent la notion d'ordre qui fonde l'*Ecclesia*. Dans la pensée chrétienne médiévale, les chapiteaux et les colonnes sont des éléments architecturaux synonyme d'ordre et d'autorité et font l'objet de comparaisons avec les Écrits et les fondements de l'*Ecclesia* de manière générale. Le chapiteau est fréquemment utilisé comme métaphore de la spiritualité en complément de la colonne assimilée aux apôtres. En effet, selon saint Paul, « Sunt columnae quibus stat Ecclesia »[1760].

D'autre part, les rideaux entrouverts et noués entre les *intercolumnia* valorisent cette idée de *memoria* tout en créant un effet de profondeur et de continuité visuelle entre les personnages apostoliques. Ils évoquent le voile du Temple et par extension de la Jérusalem céleste dont les apôtres sont ici les gardiens des douze portes couronnées des astres[1761]. Ce voile associé aux signes du Zodiaque et aux apôtres dans un cadre architecturé signifiant forme un ensemble cohérent mettant en images l'idée d'un *transitus*. Le reliquaire est présenté par son décor comme l'outil d'une médiation entre terrestre et céleste, entre matériel et spirituel. Les signes du Zodiaque offrent un écrin médiateur en synthétisant le cosmos, en signifiant l'éternité de la Cité céleste et en glorifiant les apôtres et les reliques ainsi enchâssées[1762].

III. B. 3. « L'éclat des astres » sur la toiture d'une châsse en forme d'église

La châsse en ivoire en forme d'édifice ecclésial provenant vraisemblablement de l'abbaye de Sayn (Rhénanie) daterait des environs des 1180-1200. Cette châsse reprend le plan d'un édifice ottonien et présente un plan axial et à double chœur. Le toit de ce reliquaire en forme d'église miniature est orné des signes du Zodiaque, tandis que les faces latérales ont été sculptées de deux niveaux d'arcatures. Sous les arcatures inférieures, les apôtres se tiennent en buste, tandis que les arcatures supérieures sont vides. Sur la base ou le socle de l'édifice, des rinceaux et des oiseaux ont été sculptés. Les petits côtés de la châsse sont traités à la manière d'une façade ecclésiale ottonienne avec un pignon surmonté de deux petits clochers. L'une des

---

[1759] Voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVI^e^ siècle*, *op. cit*., p. 121-122. Voir aussi *supra*, dans ce chapitre, I. B., p. 341.

[1760] PAUL, *Épître aux Galates*, 2, 9. À propos de la signification de la colonne et du chapiteau, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, *op. cit*., p. 14-15 ; *Ead*., Iter *et* locus. *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, *Images Re-Vues*, hors-série 3, 2012, Chap. 1, § 27 [En ligne] mis en ligne le 24 novembre 2012, consulté le 29 juin 2016. URL : < http://imagesrevues.revues.org/1608>

[1761] Nous avons déjà pu apercevoir la connotation céleste du voile du Temple et de la Jérusalem céleste, voir *supra*. Voir aussi L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit. Sur l'association des apôtres, des arcades ou portes et des signes du Zodiaque pour illustrer l'arrivée des premiers dans la Cité céleste, voir E. GARRISON, « A Curious Commission: The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », art. cit., en part. p. 19.

[1762] Sur les descriptions et commentaires à propos de la Jérusalem céleste, voir notamment les écrits d'Ambroise de Milan, cf. E. LAMIRANDE, « Le thème de la Jérusalem céleste chez saint Ambroise », in *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, 1983, 29, p. 209-232. Sur la tradition autour de la Jérusalem céleste, voir Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996.

faces est réservée à une *Maiestas Domini*, le Christ étant placé sous l'arc central et entouré du Tétramorphe placé dans des médaillons, tandis que l'autre face est réservée à une Vierge à l'Enfant. Les signes du Zodiaque ont été sculptés sur le toit de l'édifice et répartis dans des médaillons ou *clipei* formés de rinceaux. La disposition des médaillons liés les uns aux autres par des rinceaux rappelle d'ailleurs l'organisation des piédroits avec les Occupations des Mois de Saint-Denis ou bien encore les piédroits sculptés de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele[1763]. Le cycle commence par le Verseau à l'une des extrémités et se termine par le Capricorne sur le côté opposé, tandis que les signes se suivent dans l'ordre traditionnel. Le cycle forme ainsi deux frises parallèles de six signes chacune, se répondant de part et d'autre du faîte de l'édifice miniature.

Au-delà de la complémentarité entre les signes zodiacaux et les apôtres que nous avons déjà abordée, la présence du cycle zodiacal sur une châsse en forme d'édifice ecclésial est signifiante. Elle trouve notamment un écho dans les vers de Venance Fortunat (530 env.- 609) lorsqu'il décrit l'église de Nantes :

> *Sous le faîte élevé se développe le dessin du vaisseau tripartite consacré à Dieu sous le nom des apôtres. Autant leur mérite les élève au-dessus des saints, autant ce haut monument dépasse les autres en hauteur. […] Dès que le soleil, dans sa course, a jeté son éclat sur les toits d'étain, là où frappe le rougeoiement rebondit une lumière laiteuse. [...] Grâce au métal, la toiture imite l'éclat des astres et, dans son resplendissement, le faîte possède ses propres astres. […] La nuit, le voyageur qui, en passant, l'aperçoit, croit que la terre aussi possède ses étoiles.*[1764]

Comme l'a souligné Éric Palazzo, Venance Fortunat insiste sur le rôle de la lumière dans l'édifice ecclésial, à l'instar d'autres auteurs chrétiens[1765]. Le décor du toit de ce reliquaire en forme d'église miniature traduit littéralement les vers du poète chrétien. Ornée des signes du Zodiaque, cette châsse imbrique l'église terrestre et l'Église céleste, les reliques et l'é(É)glise. La lumière suggérée par la présence des astres ainsi que par celle du groupe apostolique met en scène l'articulation entre charnel et spirituel sensible notamment autour des reliques. Le cycle zodiacal accompagne cette articulation. Sur les deux faces du reliquaire, autrement dit sur ses

---

[1763] Saint-Denis, piédroits du portail sud de la façade occidentale, Occupations des Mois, vers 1140 ; Sacra di San Michele, Sant'Ambrogio di Turino, Porte du Zodiaque, piédroits, vers 1122.

[1764] « *Vertice sublimi patet aulae forma triformis / nomine apostolico sanctificata Deo./ Quantum inter sanctos meritum supereminet illis, celsius haec tantum culmina culmen habent. […] Sol vagus ut dederit per stagnea tecta colorem, / lactea lux resilit, cum rubor inde ferit. [...] Fulgorem astrorum meditantur tecta metallo / et splendore suo culmina sidus habent. […] Si nocte inspiciat hanc praetereundo viator, / et terram stellas credit habere suas* » VENANCE FORTUNAT, *Carmina*, III, 7, v. 27-46, VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, M. REYDELLET (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 96. Cité par E. DELBEY, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, PUR, 2009, p. 47-48.

[1765] Voir É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 62-63.

façades, l'Incarnation répond à l'Apocalypse par le biais de la *Maiestas Domini*. On retrouve ainsi dans les deux thèmes choisis cette idée de transition entre charnel et spirituel, entre humain et divin. La Jérusalem céleste est évoquée par le biais de la forme ecclésiale du reliquaire, par les douze arcades habitées des apôtres, par la figuration de la *Maiestas Domini* ainsi que par les signes du Zodiaque qui achèvent de localiser l'ensemble dans l'*aula caelestis* réservée aux Élus[1766]. Le signe de la Vierge figuré en orante, suivi du signe de la Balance ou bien encore les angelots incarnant les Gémeaux témoignent d'une adaptation du cycle zodiacal dans une perspective eschatologique.

III. C. Vecteurs d'ordre et d'autorité : échanges entre pouvoir laïc et pouvoir ecclésial

Les deux derniers objets que nous allons observer ont en commun d'être au cœur d'échanges entre des personnages laïcs dominants et l'Église mais aussi de posséder un décor ayant recours à des « signes qualifiants » à l'instar des décors impériaux antiques[1767]. Partie intégrante de trésors d'église, ces deux objets particuliers font écho aux autres objets que nous analysés plus haut.

III. C. 1. La cathedra Petri et l'*aula sidereae* de Jean Scot Érigène

La célèbre chaire dite de saint Pierre ou *cathedra Petri* compte elle-aussi parmi les objets liés à la liturgie qui furent ornés de signes du Zodiaque. Les légendes et polémiques autour de sa datation sont dépassées par la datation dendrochronologique qui atteste d'une réalisation au cours du règne de Charles le Chauve (843-877)[1768]. En effet, l'objet fut conservé pendant tous ces siècles en tant que relique et trône de saint Pierre, ceci depuis le milieu du XII^{e} siècle. Couverte de plaques d'ivoire rehaussées d'or, cette chaire arbore une iconographie influencée par les manuscrits encyclopédiques et plus précisément par les illustrations accompagnant les

[1766] Pour l'idée d'*aula caelestis*, voir Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit*., p. 197.
[1767] N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50. On retrouve en effet l'idée d'une instrumentalisation de l'iconographie astrale et plus spécifiquement zodiacale que nous avons observé pour l'Antiquité, cf. *supra*, chap. 3, II. A., p. 246 et suiv.
[1768] Chaire dite de saint Pierre, Trésor de la basilique Saint-Pierre de Rome. À propos de cette chaire, voir M. MACCARONNE, A. FERRUA, P. ROMANELLI, P. E. SCHRAMM, *La cattedra lignea di San Pietro*, Memorie X, Rome, Atti della Pontificea Academia Romana di Archaelogia, 1971 ; D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, *op. cit*., p. 72-76, 191, fig. 90-94 ; L. NEES, « Charles the Bald and the cathedra Petri », in M. GIBSON, J. NELSON (éd.), *Charles the Bald, Court and Kingdom*, *BAR International Series* 101, Oxford, 1981, 2^{e} édition, *Variorum*, 1990, p. 340-347 ; D. ALIBERT, *Les Carolingiens et leurs images, Iconographie et idéologie*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne, 1994, en part. p. 166-170 ; *Id.*, « La matière antique dans l'imagerie politique carolingienne », in M. SOT (dir.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge*, VIII, Université de Paris X-Nanterre, Paris, Picard, 2000, p. 91-104.

textes de la tradition aratéenne[1769]. L'empereur Charles le Chauve est vraisemblablement figuré sur le dossier à fronton triangulaire de cet objet qu'il apporta lors de son couronnement à Rome, entouré d'anges lui apportant des couronnes et tenant un globe. Donnée au pape Jean VIII (872-882) ou plus largement à la basilique Saint-Pierre, cette chaire entremêle des références au mythe d'Hercule, les personnifications *Oceanus* et *Terra*, les figures des constellations dont certains signes du Zodiaque ainsi que les deux luminaires qui surmontent l'ensemble[1770]. De petits panneaux quadrangulaires ainsi que des bandeaux en ivoire sculptés en bas-relief et gravés composent le décor de la cathèdre[1771]. Les traverses de la chaire et les montants du dossier sont ornés de plaquettes d'ivoire formant un bandeau sculpté de rinceaux habités. Les rinceaux naissent notamment de la bouche et de la tête de masques. En effet, des rinceaux jaillissent de la tête, des oreilles et de la bouche de têtes barbues vues de face. D'autre part, certains motifs ornementaux dont ceux ornant les panneaux quadrangulaires de l'assise rappellent ceux des deux coffrets reliquaires de Quedlinburg et Bamberg[1772].

L'Antiquité, évoquée tant par la forme du dossier reprenant des formes architecturales antiques que par les thèmes iconographiques d'Hercule et des constellations, est utilisée comme faire-valoir sur ce siège[1773]. Rinceaux et arcades appartiennent une fois de plus au contexte formel dans lequel les signes du Zodiaque ont été disposés. Comme nous avons déjà pu le remarquer, la culture carolingienne fut propice à la reprise et réappropriation de l'antique et le règne de Charles le Chauve constitue une étape clé dans le développement de l'iconographie astrale[1774]. La présence de la figure d'Hercule sur ce trône dont le dossier figure le souverain peut être vue comme une survivance de l'iconographie impériale antique et come faire-valoir du gouvernant. Dans le même ordre d'idées, les signes du Zodiaque et les astres de manière

[1769] Cf. K. WEITZMANN, « The Iconography of the Carolingian ivories of the throne », in M. MACCARONNE, A. FERRUA, P. ROMANELLI, P. E. SCHRAMM, *La cattedra lignea di San Pietro*, *op. cit*., appendice 1, p. 217-245 ; M. DOLAN, *The Role of Illustrated Aratea Manuscripts in the Transmission of Astronomical Knowledge in the Middle Ages*, thèse, University of Pittsburgh, 2007, p. 197.

[1770] On peut identifier le Scorpion (panneau central), le Sagittaire, le Capricorne, le Lion (?) (montants obliques).

[1771] Le moment d'insertion des plaquettes sur la chaire est problématique, cf. D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, *op. cit*., p. 76.

[1772] Plaques d'ivoire d'un coffret-reliquaire, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175 ; Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche ; Trésor de l'abbaye de Quedlinburg, reliquaire dit d'Otton I[er] ou de saint Servais, plaques d'ivoire, vers 870, monture vers 1200. Autour du Scorpion figuré sur la face avant en-dessous de l'assise de la chaire dite de saint Pierre, les motifs floraux rayonnants ainsi que les frises de perles ovales et rondes sont similaires à celles de deux reliquaires. Voir *supra*.

[1773] Sur l'utilisation de la « matière antique » chez les Carolingiens, voir notamment N. STAUBACH, *Rex Christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, Teil 2 (*Die Grundlegung der* « religion royale »), Cologne ; Weimar ; Vienne, Böhlau 1993 (Pictura & poesis, 2/II) ; H. KELLER, N. STAUBACH (dir.), *Iconologia sacra : Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas : Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, Berlin ; New York, De Gruyter, 1994 ; D. ALIBERT, « La matière antique dans l'imagerie politique carolingienne », art. cit.

[1774] À ce sujet, voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 147 s.

générale furent utilisée dans l'Antiquité comme des « signes qualifiants »[1775]. Cette chaire à l'iconographie particulière constitue un point de médiation entre le pouvoir impérial et le pouvoir ecclésial du fait de son statut ambigu en tant que don impérial à l'*Ecclesia* tout en positionnant celui qui l'offre tout autant que celui qui le reçoit en tant que représentant de l'*Ecclesia* comme garant de l'ordre cosmique et de l'ordre social[1776]. D'ailleurs le fait que cet objet à l'iconographie synthétique et dont les rinceaux sont en grande partie habités de scènes de lutte ait été offert à Jean VIII et/ou à l'Église de Rome ne peut être un acte anodin après un contexte de conflits de territoires entre les petits-fils de Charlemagne[1777].

D'autre part, cette chaire au décor astral trouve un écho dans un poème de Jean Scot Érigène (800/815-876). Les vers composés par ce dernier à propos de l'*aulae sidereae* de la chapelle palatine de Compiègne – laquelle reprenait la composition de la chapelle d'Aix-la-Chapelle construite par Charlemagne[1778] – témoignent d'une réappropriation carolingienne de l'iconographie cosmique antique que nous avons étudiée au cours du chapitre précédent[1779]. Louant Charles le Chauve, Jean Scot le décrit trônant dans la chapelle dédiée à la Vierge qu'il a fait construire et qui fut consacrée en 870. L'auteur nous livre un commentaire poétique d'un décor tissant des analogies entre le cosmos et l'Incarnation dans une chapelle de forme octogonale. La décoration décrite devait composer une « vision céleste[1780] » que Charles le Chauve pouvait contempler, « siégeant sur le trône élevé »[1781]. D'après la description à dimension anagogique de l'Érigène et selon l'analyse qu'Y. Christe en a proposé, cette chapelle avait des « proportions parfaites », elle était construite « idéalement sur le modèle du temple

[1775] N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50.
[1776] Voir les réflexions de D. ALIBERT, « La matière antique dans l'imagerie politique carolingienne », art. cit.
[1777] Sur le contexte, voir notamment P. ZUMTHOR, *Charles le Chauve*, Paris, Club Français du livre, 1957 ; J. NELSON, *Charles le Chauve*, trad. fr. Paris, Aubier, 1994.
[1778] Voir notamment M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne », in *CA*, 21, 1971, p. 89-108 ; M. SOT, « Le palais d'Aix : lieu de pouvoir et de culture », in W. FALKOWSKI, Y. SASSIER (dir.), *Le monde carolingien : bilan, perspectives, champs de recherches*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 243-261.
[1779] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmina*, IX, 100, PL 122, col. 1238. Cf. M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », in *CA*, 21, 1971, p. 79-88 ; M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne », art. cit. ; Y. CHRISTE, « Sainte-Marie de Compiègne et le Temple d'Hézéchiel », in *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, CNRS, 1977, p. 477-481 ; M. HERREN, « Eriguena's "*aula sidereae*", the "*Codex aureus*", and the Palatine Church of St. Mary at Compiègne », in *Studi Medievali, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioeva*, Spolète, Ser. 3, XXVIII, 1987, p. 593-608 ; N. STAUBACH, *Rex Christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen*, Teil 2 (*Die Grundlegung der* « religion royale »), Cologne ; Weimar ; Vienne, Böhlau 1993 (Pictura & poesis, 2/II) ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 150-151. Érigène a été influencé par les écrits de Bède le Vénérable en particulier pour ce poème, cf. V. V. PETROFF, « The *De Templo* of Bede as the Source of an ideal Temple Description in Eriugena's *Aulae sidereae* », in *Recherches de Théologie et philosophie médiévale*, 65, 1998, p. 97-106.
[1780] Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques, op. cit.*, p. 14.
[1781] M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit., p. 88, v. 98.

céleste de Dieu »[1782]. La lumière et les astres sont évoqués de différentes manières et tout au long du poème. Les signes du Zodiaque semblent utilisés comme repères spatiaux et temporels dans une description/narration fantasmée ainsi que comme marqueurs de l'histoire christique. Le poème indique que les « douze signes » « ceignent, de leur voie sur la voûte [céleste] » le « monde tétragonal »[1783]. Les signes du Bélier, du Cancer, de la Balance et du Capricorne sont mentionnés plus loin en écho avec le Christ avec les vers suivants : « C'est à toi le Bélier, qu'il revient d'applaudir le triomphe du Christ en sa conception ; Que le Capricorne revendique les joies du Verbe naissant ; Le précurseur de la lumière naissant à la verticale du Cancer ; Sous la Balance conçu : tu connais clairement nos quatre trophées »[1784]. M. Foussard souligne à juste titre que ces quatre signes zodiacaux correspondent aux équinoxes et solstices, points cruciaux de l'année mis en relation avec l'Annonciation, la Nativité du Christ, la Nativité de Jean ainsi qu'avec la conception de Jean[1785]. D'après les analyses du même auteur, « l'édifice construit sur le nombre huit manifeste ainsi la course des astres, l'harmonie qui les unit dans la sagesse créatrice, l'histoire du salut et du sauveur »[1786]. Les signes zodiacaux participent à une pensée fonctionnant sur le mode analogique, par emboîtement d'échelles et de temporalités. On les retrouve une fois de plus dans un contexte lié à la Jérusalem céleste, pendant idéalisé de la Jérusalem terrestre et de l'*ecclesia*, reliées par une dynamique du *transitus* que le cycle zodiacal accompagne[1787]. De fait, comme l'a démontré Y. Christe, les mouvements qui rythment le poème de l'Érigène suggèrent des échanges entre « terre » et « ciel », entre l'église et la Jérusalem céleste. Ces vers aux formules auréolées de mystère témoignent d'un « programme théophanique ambitieux » qui pouvait être circonscrit par le cercle des douze signes[1788]. Nous pourrions d'ailleurs être tenté de voir ici les prémices de l'insertion du Zodiaque dans la décoration ecclésiale monumentale.

[1782] Y. CHRISTE, « Sainte-Marie de Compiègne et le Temple d'Hézéchiel », art. cit., p. 480.
[1783] M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit., p. 84-85, v. 5-8 : « *Regnat terragonum pulcro discrimine mundum / Signis ambitum bis senis limite cururo / Quae totidem menses terrenis usibus aptant / tropea* ».
[1784] *Ibid.*, p. 85, v. 12-15 : « *Tu, crie, concepti Christi tibi plaude triumphum / Uendicet aegoceros nascentis gaudia uerbi / Lucis praecusros nascens in uertice cancri, / Libra conceptus : cernis praefata* ».
[1785] *Ibid.*, p. 85, commentaire des vers 12-15. L'auteur précise également que « la réunion des points des équinoxes et des solstices forme un tétragone inscrit dans le cercle du zodiaque », éléments décrits progressivement dans les premiers vers du poème.
[1786] *Ibid.*, p. 80.
[1787] Sur les jeux d'écho entre les deux Jérusalem, voir Y. CHRISTE, « Sainte-Marie de Compiègne et le Temple d'Hézéchiel », art. cit.
[1788] *Ibid*., p. 481.

III. C. 2. Le manteau étoilé de l'empereur Henri II : un vêtement céleste pour le sacre

Le manteau étoilé dit de l'empereur Henri II (1002-1024) a fait l'objet de polémiques autour de sa provenance, de son identification et de son utilisation pour le sacre de l'empereur dont il porte le nom[1789]. Brodé de nombreuses figures de constellations dont celles du Zodiaque, ce manteau destiné à une liturgie de sacre fut retaillé en forme de chape liturgique par les chanoines de Bamberg, puisque l'empereur l'aurait donné à la cathédrale. Son iconographie ainsi que sa position entre sphère laïque et sphère ecclésiale ne sont pas sans rappeler la cathèdre dite de saint Pierre que nous venons d'observer. Par ailleurs, il ne s'agit pas du seul objet de ce type à porter un tel décor. D'autres manteaux constellés sont connus par des témoignages écrits et cristallisent des tensions entre différentes facettes du pouvoir. Un vêtement désigné comme *orbis terrarum* car il devait être orné d'un décor cosmique, fut ainsi donné par la mère de Robert le Pieux, Adelaïde, aux moines de Saint-Denis comme le rapporte Helgaud de Fleury (? – 1048)[1790]. Un manteau similaire à celui de Bamberg est mentionné dans la chronique du monastère du Montcassin en 1022. Il est en effet décrit ainsi : *Planeta purpurea optima, aureis listis mensium duodecim signa habentibus in circuitiu ardonata*[1791]. Dans l'apanage du pouvoir, la tradition des manteaux constellés plonge ses racines dans l'Antiquité[1792]. Les souverains du Moyen Âge ont sans doute cherché, dans l'ancienneté de cette tradition tout autant que dans les origines antiques d'une telle iconographie, un faire-valoir de leur pouvoir. La chlamyde de Démétrios Poliorcétès (vers 336 av. J.-C. – 283) fit ainsi l'objet de nombreux commentaires admiratifs par Plutarque (vers 46 – vers 125) ou bien encore Athénée (vers 170 – III^e siècle) qui indique que le vêtement était brodé d'un ciel avec les signes du Zodiaque[1793]. Dans la sphère

---

[1789] Manteau de l'empereur Henri II, Musée diocésain de Bamberg, trésor de la cathédrale, vers 1012-1013 (?). Parmi l'abondante bibliographie, voir en particulier J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », in actes du colloque du CUER-MA, *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen-Âge, Senefiance*, 13, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1983, p. 261-291 [En ligne] http://books.openedition.org/pup/2909 ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*, vol I. 2, fig. 980-986 ; N. BAVOUX, *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel (XIII^e - XVI^e siècles)*, université de Grenoble, soutenue en juin 2012, en part. p. 194-195, [En ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/871317/filename/29896_BAVOUX_2012_archivage_1_.pdf ; B. ANDERSON, *Cosmos and Community in Early Medieval Art*, Yale University Press, 2017, p. 50 et suiv.

[1790] « *Cui et aliud, ut tantam decebat feminam, ornamentum contexuit, quod vocatur orbis terrarum, illi Caroli Calvi dissimillimum. Sperabat enim se Deo fidelis regina partem habituram cum eo, cui promiserat Deus sermone non casso impetraturum pro quibuscunque petiisset.* », HELGAUD DE FLEURY, *Epitoma vitae regis Rotberti Pii*, R. H. BAUTIER, G. LABORY (éd., trad.), Paris, éd. du CNRS, 1965, p. 82-83. À ce sujet, cf. D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…*, *op. cit.*, en part. p. 523-524.

[1791] *Chronicon monasterii Casinensis*, I. II, chap. 43. Cité par C. FRUGONI, « Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonnerie" de la cathédrale de Modène », art. cit., p. 285. Sur ce manteau, voir aussi M. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…, op. cit*., p. 252.

[1792] Sur les manteaux cosmiques, voir R. EISLER, *Weltenmantel und Himmelszelt : religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbilde*s, Munich, H. Beck, 1910 ; F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 69. Voir aussi *supra*, chap. 3, I. A. 3, c., p. 237.

[1793] Cf. M. Th. PICARD-SCHMITTER, « Sur la chlamyde de Démétrios Poliorcétès », art. cit., p. 17.

germanique, la tradition du sacre impérial s'est mise en place à partir d'Otton Ier (936-973)[1794]. Le manteau ou chape impériale, la couronne, puis le globe vont constituer un ensemble de signes et insignes caractérisant le pouvoir impérial germanique.

Destiné à être porté par Henri II lors de son sacre à Rome par Benoît VIII en 1014, ce manteau avait à l'origine une forme circulaire et était brodé de fils d'or et de soie sur un fond pourpre à l'instar du manteau évoqué dans la chronique du Montcassin[1795]. L'absence de preuves quant à l'utilisation de ce manteau lors de cette cérémonie a fait couler beaucoup d'encre mais on ne peut nier l'efficacité d'une telle iconographie sur un vêtement d'apparat visant à situer le souverain au cœur du cosmos et surtout à rappeler la figure du grand prêtre de l'Ancien Testament[1796]. De fait, le décor de ce manteau est désigné par une inscription comme une *Descriptio tocius orbis*, référence à la robe du grand prêtre et à la formule du *Livre de la Sagesse* qui indique que l'univers entier y était figuré[1797]. Comme le souligne J. Paul, le grand prêtre est utilisé comme modèle pour la figure impériale afin d'affirmer « le pouvoir sacré de l'empereur »[1798]. Les inscriptions nous renseignent également sur le commanditaire de l'ouvrage, Ismaël, identifié par J. Paul comme Melo de Bari, fait duc de Pouilles par l'empereur entre 1012 et 1015 et enterré dans la cathédrale de Bamberg en 1020[1799]. Le lieu de provenance reste problématique et les hypothèses hésitent entre l'Italie du Sud et la sphère germanique. D'autres inscriptions – parfois à caractère poétique – légendent les figures qui parsèment le vêtement d'apparat, tandis que d'autres inscriptions ont été rajoutées par les chanoines de Bamberg pour ancrer la mémoire du don telles que : « Qu'au Dieu suprême soit agréable ce don de César » et « O décor de l'Europe, César Henri, qu'augmente ta, puissance le roi qui règne éternellement »[1800]. On remarquera qu'Henri II est comparé à César, ce qui témoigne d'une référence à l'antique que nous avions déjà relevée plus haut.

[1794] Cf. P. E. SCHRAMM, « Gli imperatori della casa di Sassonia alla luce della simbolistica dello Stato », in *Atti della giornata internazionale di studio per il millenario* [Ravenna 4-5 nov. 1961], Faenza, 1963, p. 15-40 ; J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., § 18-19.

[1795] Les motifs ont en effet été transférés sur un autre tissu au début du XVI[e] siècle.

[1796] Cf. J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., § 20. Sur la mise en scène du pouvoir dans ce contexte et quant à la rivalité entre royauté et empire, voir notamment P. E. SCHRAMM, « Lo Stato post-carolingio e i suoi simboli del potere », in *I problemi communi dell'Europa post-carolingia*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto Medioevo, t. II, Spolète, 1955, p. 149-199 ; J. LE GOFF, « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X[e] au XIII[e] siècle », in A. BOUREAU, C. S. INGERFLOM (dir.), *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris, EHESS, 1992, p. 19-28. Sur la figure d'Henri II comme point de transition entre Ottoniens et Saliens, voir S. WEINFURTER, *Heinrich II. Herrscher am Ende der Zeiten*, Regensburg, F. Pustet, 1999.

[1797] Sg 18, 24, *In veste poderis totus erat orbis terrarum* soit « Sur la longue robe de l'ephod était figuré l'univers entier ».

[1798] J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., § 22.

[1799] *Ibid.*, §9 : « *Pax Ismaheli qui hoc ordinavit* », soit « Paix à Ismaël qui a commandé cette pièce ».

[1800] « *Sur[er]ne usye sit gratu[m] hoc Caesaris donum ; O decus Europae Cesar Henrice beare angeat impreium (imperium) ibti (tibi) rex qui re[g]na[t] wne (in evum)* », d'après *ibid.*, § 8.

Le manteau est parsemé de plusieurs types de motifs disposés de manière radiale par rapport au centre de la chape liturgique correspondant à l'encolure d'origine[1801]. Deux registres semi-circulaires peuvent être distingués. L'un, situé tout autour de l'encolure, est consacré à des figures bibliques, tandis que le second, correspondant à toute la zone restante jusqu'au bord inférieur du vêtement est consacré en grande partie à des constellations. Les étoiles sont formées de deux carrés imbriqués dont les bordures sont ornées de rinceaux. Ces étoiles sont disposées de manière rayonnante, leur taille augmentant progressivement plus on se rapproche du bord inférieur. Ces cadres étoilés cernent vingt-sept figures de constellations dont celles du cycle zodiacal. Leur iconographie est comparable à celle des illustrations de recueils astronomiques d'époque carolingienne[1802]. Ces étoiles alternent avec trente-six médaillons circulaires portant soit des rinceaux disposés autour d'une croix soit des personnages en bustes nimbés. La composition est polarisée par le premier registre central, autrement dit par le décor de l'encolure. Le cœur du décor est un carré encadré de l'alpha et de l'oméga dans lequel est figuré le Christ dans une mandorle entouré du Tétramorphe. Autour, quatre cadres étoilés cernent un séraphin et un chérubin ainsi que Sol et Luna. En-dessous, toujours dans des cadres étoilés, la Vierge Marie et Jean sont figurés[1803]. Marie est désignée comme *S(an)c(t)a Maria Stella maris inclita,* « Sainte Marie, illustre étoile de mer », d'après le début de l'*Ave, Maris Stella*[1804]. Dans cet hymne, la Vierge est d'ailleurs décrite comme « *Atque semper virgo, Felix caeli porta* ». Sa virginité est louée et elle est considéré comme « porte du ciel », rôle qu'elle semble jouer sur le décor de ce manteau. De fait, la Vierge est redoublée plus haut, à gauche de Sol et sa virginité est louée par l'inscription *Virginitas pap(ro)bate (approbate) mire mere*. L'Agneau est également figuré dans un cadre étoilé entre la Vierge et Sol. Six figures nimbées, assises et avec un geste d'enseignement sont placées sur le bord du col, de sorte qu'elles se trouvaient à l'origine à la verticale sur le devant du manteau. Il pourrait s'agir d'évêques ou bien encore d'apôtres ou de prophètes[1805]. Comme signalé plus haut, vingt-deux médaillons circulaires

[1801] Pour un schéma et une description complète de l'iconographie, cf. *ibid*., III. *La carte du ciel*, Fig. 3.
[1802] Quant aux hypothèses concernant les textes et illustrations ayant pu servir de sources, voir *loc. cit.* ; D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 153-157, vol I. 2, fig. 980-986.
[1803] J. Paul indique qu'il s'agit de saint Jean-Baptiste. L'inscription indique « *Sa(nctu)s Johanes qui et gr(ati)a D(e)i* ». La présence de Sol et Luna autour du Christ au-dessus et la proximité avec la Vierge Marie nous incite à voir saint Jean et à lire une évocation de la Crucifixion.
[1804] Cf. J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., §27. Voir un exemple d'évocation de *Stella maris* et de tentative d'explication symbolique de ce thème associant Marie à la lumière dans le poème *Maria* de Hrotsvita de Gandersheim écrit vers 962. Cf. M. GOULLET, « Hrotsvita de Gandersheim, Maria », in D. IOGNAT-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale, op. cit.,* p. 441-470, voir en part. p. 448, vers 13-14 « Unique espoir du monde, souveraine illustre du ciel, / Sainte mère du Roi éternel, étoile lumineuse de la mer » ; voir aussi vers 270-279.
[1805] J. Paul penche pour des évêques.

bordés d'entrelacs végétalisés cernent une figure nimbée en buste. Ils alternent avec les figures des constellations et sont disposés de manière radiale. Deux figures en pied placés au-dessus du Christ complètent cet ensemble et tiennent un calice et un livre. Ils pourraient être identifiés comme les Vieillards de l'Apocalypse. Enfin, à droite et à gauche de Marie et Jean, deux cercles de taille plus importante que les autres ont été brodés. Ils sont désignés comme une *descriptio duor(um) semisperiorum*. Le cercle du Zodiaque est bien visible sur chacun des deux hémisphères qui englobent l'ensemble de la composition qui les entoure dans un jeu de mise en abyme du décor tout entier[1806].

La mise en ordre du décor est produite par les motifs ornementaux, par les rinceaux répétés sur les bordures des cadres circulaires, étoilés ou quadrangulaires. L'ordre des constellations n'est quant à lui pas respecté. Les inscriptions semées ici et là, nommant, décrivant, commentant les figures, participent également à un processus de mise en ordre visuel mais non pas astronomique. Il s'agit bien de figurer l'univers tout entier tout en le mettant en relation avec les figures bibliques essentielles. Le Christ domine l'ensemble, il le polarise et le synthétise. Encadré de Sol et Luna, il gouverne l'ordre des choses. En outre, leur présence fait écho à la Crucifixion dont les images sont souvent cernées des deux luminaires. Ici, le Christ est entouré du Tétramorphe dans une perspective apocalyptique que les deux luminaires complètent. Au-delà de cette synthèse temporelle, c'est l'articulation entre charnel et spirituel qui est mise en avant dans cette composition au mouvement concentrique et ascendant. La figure de la Vierge Marie est figurée à deux reprises auxquelles s'ajoute le signe de la Vierge portant la Balance, tandis que la figuration de Marie tenant un, voire deux éléments végétaux peut aussi être vue comme le signe zodiacal[1807]. L'accent est mis ainsi sur l'Incarnation. Par extension, l'empereur est placé dans la lignée spirituelle du Christ. Une sorte de hiérarchie entre terrestre et céleste est mise en place par l'entremise de ce manteau au décor cosmique. Destiné au sacre impérial, le manteau d'Henri II fut conçu comme un instrument de la liturgie du sacre visant à opérer une médiation et un parallèle efficace entre Dieu, le Christ et l'empereur. Les signes du Zodiaque sont utilisés dans ce décor comme une formule d'ordre, comme un vecteur d'autorité par la référence à l'Antique et comme un support de transition entre terrestre et céleste, entre charnel et spirituel. Les écrits de Clément d'Alexandrie, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises pour cerner le rôle de la figuration du Zodiaque dans un contexte liturgique,

[1806] On retrouve ce genre d'image dans les manuscrits encyclopédiques médiévaux. Voir par exemple le ms. lat. 12957, Paris, BnF, prov. Corbie, IX^{e} siècle, fol. 60v-61r.

[1807] La figure zodiacale de la Vierge tient fréquemment un élément végétal, de l'épi de blé à la fleur en passant par un rameau ou une palme. Voir *infra*, chap. 9, I. H. 2.

sont de nouveau pertinents pour saisir la signification du manteau cosmique porté originellement par le grand-prêtre servant de modèle à l'empereur. Dans le livre V des *Stromates,* la robe et le pectoral du grand-prêtre sont décrits[1808]. Le décor cosmique de ces attributs fait référence aux signes du Zodiaque et aux deux luminaires, tandis que Clément tisse des correspondances entre ces repères temporels et les figures de la Bible, entre les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, le tout étant gouverné par Dieu. De telles articulations et correspondances semblent mises en œuvre dans le décor du manteau de l'empereur. Ce décor complexe cristallise les enjeux de domination entre sphère spirituelle et sphère temporelle qui seront au cœur du processus de la réforme dite grégorienne[1809].

Au cours du haut Moyen Âge, le cycle du Zodiaque s'affirma progressivement par le biais de la tradition manuscrite et sur des objets liturgiques, comme une « formule » renvoyant à l'ordre divin et comme une « image-signe » de la structure du cosmos créé par Dieu[1810]. L'essor du comput a profité au Zodiaque et a renforcé sa dimension à la fois spatiale et temporelle, ainsi que sa valeur rythmique. Le Zodiaque permet, en quelque sorte, de penser le temps dans l'espace et il offre un aperçu d'une certaine manière de voir le monde propre au Moyen Âge chrétien. Images-signes de l'ordre divin, les signes du Zodiaque sont les moteurs d'une mise en relation des rythmes cosmiques avec les rythmes liturgiques.

Comme l'a mis en avant Simona Cohen, les manuscrits astrologico-astronomiques copiés entre la fin de l'Antiquité et le Moyen Âge ont perpétué la tradition visuelle des compositions concentriques présentes en particulier sur les pavements tardo-antiques. Dans ces compositions, les signes zodiacaux gravitent autour d'une personnification du Soleil, parfois accompagné de la Lune, ce qui favorisera le glissement vers le Christ, accompagné quant à lui de la Vierge-*Ecclesia.* Nous avons d'ailleurs pu observer la pérennité de ce type d'images.

L'insertion des signes zodiacaux dans les manuscrits liturgiques témoigne d'une appropriation et utilisation de ce thème iconographique comme vecteur d'un *ordo* à plusieurs échelles. La figuration des signes du Zodiaque au sein des calendriers liturgiques, ou bien

---

[1808] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, Livre V, 6, P. VOULET (trad.), A. LE BOULLUEC (éd.), *op. cit.* Sur les écrits de Clément d'Alexandrie et les connotations cosmiques, cf. S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie, op. cit.*

[1809] Il annonce les tensions à l'œuvre dans le processus de réforme de la chrétienté au cours des XI^e^ et XII^e^ siècle, voir notamment D. RUSSO, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e^-XII^e^ siècles) », in *BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, mis en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 22 juillet 2017, URL : http://cem.revues.org/9182. Sur la figuration d'images du monde dans ce contexte particulier, voir B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale à l'aube de l'époque scolastique », art. cit.

[1810] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, p. 158.

encore dans les tables de canons, et de manière générale dans les manuscrits liturgiques, a sans doute facilité le processus de re-sémantisation des signes zodiacaux en les mettant en relation avec la temporalité de l'histoire chrétienne. La capacité du Zodiaque à mettre en réseau des éléments disparates fut mise à profit, afin de rendre visible des liaisons entre différentes temporalités et entre différentes échelles.

Le cercle des douze signes donna lieu à des jeux de mémoire entre Antiquité et Moyen Âge, entre temps et espace. Les gestes et positions des figures zodiacales trouvent leur justification dans les récits mythologiques qui, entre Antiquité et Moyen Âge, constituent une trame mnémonique et visuelle. Les « fables inventoriantes » donnent ainsi corps aux figures zodiacales. Le cycle zodiacal entretint d'étroites relations au niveau graphique avec l'arc et ses dérivés, et au niveau idéologique avec la notion de *memoria*, ces deux niveaux étant complémentaires. Le *clipeus*, auquel le cercle du Zodiaque était déjà associé dans l'iconographie antique, perdura également dans les compositions. Le cercle du Zodiaque, de par l'efficacité des formes qui l'organisent et de ses dispositions souvent concentriques et symétriques, fut enclin à figurer des images synthétiques, à dimension cosmique mais aussi par extension à dimension ecclésiologique. D'ailleurs, les décors de deux reliquaires – ceux de Bamberg et Quedlinburg – ainsi que les enluminures du martyrologe de Wandalbert transposent l'assimilation des apôtres aux douze signes du Zodiaque, assimilation fondée par un glissement de la tradition judaïque hellénistique vers la tradition chrétienne de la comparaison des douze gemmes du pectoral du Grand prêtre, à la fois aux douze signes zodiacaux et aux patriarches. De fait, nous pouvons souligner que les signes zodiacaux jouent de façon récurrente le rôle de liaisons entre la culture judaïque et la culture chrétienne – la seconde, puisant ses racines dans la première – et plus largement entre Ancien et Nouveau Testament comme nous avons pu le constater notamment avec le candélabre Trivulzio.

Comme nous avions pu le pressentir au cours du précédent chapitre, la présence du Zodiaque dans un contexte liturgique permet de penser le rapport au Temple et à la Jérusalem céleste. La Cité céleste apparaît d'ailleurs en filigrane de nombreux décors, celui de l'espace écrit comme celui d'objets liturgiques, et son empreinte va s'affirmer dans les décors monumentaux auquel le Zodiaque va être intégré. Dans le même ordre d'idées, le cercle zodiacal dessine au sein des décors d'objets liturgiques les contours d'une *ascensio ad coelestia*, animée d'un processus de *transitus* sensible de différentes manières. Associé à des moyens graphiques efficaces ainsi qu'au végétal – rinceaux, acanthe et autres éléments d'une certaine végétalisation – le Zodiaque contribue à une médiation, un *transitus* entre terrestre et céleste, entre visible et invisible, entre

charnel et spirituel, comme nous avons pu le voir au cours de ce chapitre, dans les décors manuscrits et sur les objets liturgiques étudiés.

Partie II : DYNAMIQUES DU ZODIAQUE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

Chapitre 5 : MISES EN RÉSEAU(X)

Cette deuxième partie vise à aborder l'insertion du Zodiaque dans l'espace ecclésial en mettant en lumière les dynamiques inhérentes à sa disposition sur des supports et selon des compositions particulières. Cette approche se fera en trois temps tels que les trois chapitres à venir. Nous commencerons avec ce chapitre propre à distinguer des mises en réseau(x) à plusieurs niveaux[1811]. Cette notion de réseau rend compte de la pensée sous-jacente correspondant au « monde enchevêtré » de l'ontologie analogique médiévale[1812]. Elle correspond aussi à notre approche visant à souligner les articulations des signes du Zodiaque à l'intérieur du cycle lui-même mais aussi à l'intérieur d'un contexte iconographique, le tout au sein d'un lieu ecclésial parcouru par des dynamiques spatiales particulières. Les liaisons établies à l'intérieur même des cycles zodiacaux entre les signes, voire d'autres figures, mais aussi les rapports entretenus entre leur support et le lieu dans lequel ils sont inscrits sont autant d'éléments dessinant les mailles de réseaux de signification qui relient différents éléments, les combinent et renforcent ainsi leur impact et/ou modulent leur sens. Cécile Voyer parle d'ailleurs d'un « réseau d'images » dont l'analyse peut mener vers le sens de l'image qui n'est « ni immédiat ni équivoque »[1813]. L'emplacement des occurrences dans leur lieu ainsi que dans un « réseau d'images » est à considérer afin d'éclairer les « nœuds », « connexions » et autres « interactions » sensibles dans les décors étudiés[1814]. Les figures zodiacales qui ponctuent les décors du corpus sont loin d'être de simples images astrologiques, voire même elles ne sont pas astrologiques. Il convient de chercher à comprendre leur contexte visuel afin d'entrevoir leur signification. Nous aurons notamment recours à des tableaux et graphiques permettant de projeter ce système de relations à la manière des *mappae mundi* médiévales[1815].

[1811] Le terme réseau est employé dans diverses disciplines des sciences humaines et sociales, notamment dans les « sciences de l'espace ». Pour un aperçu de la complexité de cette notion, voir notamment J. LÉVY, « Réseau », in *Id.*, M. LUSSAULT (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, rééd. 2013, p. 870-872.

[1812] Nous empruntons cette expression à Philippe Descola dans ses travaux distinguant quatre types d'ontologies et leur traduction visuelle, cf. P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, *op. cit. ; Id., La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, *op. cit.*

[1813] C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…., op. cit*., p. 11. Sur ces idées et quant à l'approche de Cécile Voyer, voir aussi *supra*, *Introduction*, p. 27, 31.

[1814] Sur ces questions voir aussi C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…., op. cit*., notamment p. 275, p. 293-295.

[1815] À propos des cartes et de l'évolution de leur conception, voir notamment J. BROTTON, *Une histoire du monde en douze cartes*, Paris, Flammarion, 2013, trad. S. WEISS, *A history of the world in twelve maps*, Allen Lane, 2012.

Nous observerons dans un premier temps les positions du Zodiaque au sein du bâtiment ecclésial en revenant sur les dynamiques inhérentes à ce lieu[1816]. La perception médiévale de l'espace sera envisagée afin de cerner les enjeux de la répartition dynamique du Zodiaque dans le lieu ecclésial, à l'extérieur comme à l'intérieur et sur différents supports. Il s'agira ensuite d'examiner la disposition des signes zodiacaux et plus précisément des cycles afin d'analyser les procédés de mise en ordre de ces derniers. Enfin, la notion de réseau sera exploitée quant aux contextes iconographiques dans lesquels les signes zodiacaux sont insérés. Les thèmes, scènes et figures les plus souvent associés aux cycles du Zodiaque et/ou des Occupations des mois seront mis en exergue et comparés. Nous chercherons à établir des corrélations entre le contexte iconographique et les supports des occurrences concernées. Ces mises en réseau(x) du corpus réuni serviront de point de départ aux deux chapitres suivants, puisqu'elles permettront d'établir les grandes lignes de nos analyses quant à la répartition dynamique du Zodiaque par rapport au seuil et par rapport à des zones clés de l'espace intérieur de l'édifice ecclésial.

I. Positions du Zodiaque dans un système de relations

I. A. Dynamique et spatialité du Zodiaque

Comme l'a souligné Peter K. Klein à propos du thème de l'Apocalypse, le choix des scènes figurées « varie avec l'endroit où elles sont placées » de sorte que « dans la plupart des cas, l'accentuation des séquences apocalyptiques monumentales dépend de l'endroit où elles se trouvent, c'est-à-dire dans un porche occidental, dans une nef ou dans la zone du chœur »[1817]. P. K. Klein a attiré l'attention sur le fait que le traitement d'un thème iconographique peut être influencé par sa localisation dans l'édifice. À propos des porches et de leur décor, le même auteur a indiqué que « deux facteurs – topographie et fonction des porches – ont […] déterminé le choix et l'accentuation de leurs programmes iconographiques »[1818]. Dans le même ordre d'idées, les travaux menés par C. Verzar ont mis en valeur les décors des « passageways », des lieux de passage et transition, autrement dit les décors des portes, portails et autres seuils[1819]. Ces lieux sont caractérisés par des usages, notamment liturgiques de sorte que la spatialité est un facteur essentiel dans l'efficacité sensorielle et idéologique de la liturgie. Le portail fut

[1816] Comme le souligne Cécile Voyer à propos de l'image et de son lieu, au regard du concept « d'image-lieu » proposé par Jérôme Baschet, « Si elle [l'image] se définit dans l'espace de l'église, en retour elle le structure. » Cf. *ibid*., p. 11 ; J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.*

[1817] P. K. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du Haut Moyen Âge », art. cit., p. 464.

[1818] *Ibid*., p. 483.

[1819] Voir en particulier C. BORNSTEIN (VERZAR), « Medieval Passageways and Performance art: art and ritual at the Threshold », art. cit.

d'ailleurs un lieu privilégié pour les thèmes iconographiques du Zodiaque et des Occupations des Mois comme nous le verrons plus loin[1820]. Dès lors, leur articulation avec le portail est un point crucial dans leur appréhension.

Comme nous l'avons signalé dans notre itinéraire historiographique, la perception médiévale de l'espace est autre que la nôtre et la richesse sémantique de son vocabulaire en témoigne tout en nous offrant des outils d'analyse. Les travaux discutant de l' « espace » au Moyen Âge et en particulier de l' « espace ecclésial » se sont multipliés ces dernières années[1821]. Trois catégories servant à penser le lieu ecclésial ont été mises en exergue au fil des travaux présentés dans notre approche historiographique. *Iter*, *locus* et *transitus* permettent d'appréhender les dynamiques inhérentes à la spécificité du lieu ecclésial médiéval[1822]. Ils témoignent d'une importance exacerbée du *locus* relevant d'une sacralité « radio-concentrique »[1823] alliée à des mouvements d'*iter* et de *transitus*, propice aux relations entre intérieur et extérieur, inférieur et supérieur, charnel (*caro*) et spirituel (*spiritus*)[1824]. Ce sont les relations entretenues entre ces différentes caractéristiques spatiales de l'église qui font sa complexité et contribuent à établir une « jonction entre terre et ciel »[1825]. Nous chercherons à prendre en compte ces dynamiques dans la localisation des décors étudiés au sein de l'édifice ecclésial afin de mettre en avant une certaine spatialité du Zodiaque et de son pendant mensuel. En effet, comme l'a mis en valeur A. Guerreau, les positions et les relations étaient fondamentales dans la société médiévale et étaient à la base d'un système articulé[1826].

[1820] Sur le décor du portail et notamment la présence du thème iconographique du Zodiaque, voir les travaux de C. Roux, dont sa thèse, cf. C. ROUX, *Les portails romans des églises de Haute Auvergne. Architecture, sculpture et orientation*, *op. cit. ; Id.*, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, *op. cit*. Sur la prise en compte de la localisation de certains thèmes iconographiques, voir aussi N. LE LUEL, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », art. cit.

[1821] Voir la synthèse de N. REVEYRON, « Architecture et liturgie de l'espace au lieu », in A. BAUD (dir.*), Espace ecclésial et liturgie au Moyen âge*, Lyon ; Paris, Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux / De Boccard, 2010, p. 9-20. Voir aussi les autres contributions de l'ouvrage ainsi que *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e^-XV^e^ siècle)*, [46e Colloque de Fanjeaux, 5-8 juillet 2010], *Cahiers de Fanjeaux*, 46, 2011.

[1822] Voir *supra*, chap. 1, III. B. Pour une synthèse autour de ces notions et leur utilisation dans l'appréhension du décor, voir en particulier J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…*, *op. cit*. Voir aussi D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », art. cit.

[1823] Nous empruntons le terme radio-concentrique à D. IOGNA-PRAT dans « L'Église, la ville et la morphologie de l'espace public (1200-1600). Une esquisse programmatique », in P. BOUCHERON, J.-PH. GENET, (dir.) *Marquer la ville : Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e^-XVI^e^ siècle)*, Paris *; Rome, PUPS, 2013, § 9 [En ligne] (généré le 04 août 2016)* http://books.openedition.org/psorbonne/3278 *; voir aussi* D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…*, *op. cit.*

[1824] Sur ces mouvements et autres « dynamiques internes », voir les problématiques et synthèses introductives dans J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., chap. 1, *Le lieu rituel, à l'articulation du matériel et du spirituel*, en part. p. 36-37.

[1825] *Ibid.*, p. 37.

[1826] Voir notamment ses remarques dans A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit., trad., *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval* [En ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00520505/, en part. p. 2.

Les différentes contributions formant les chapitres de l'ouvrage *Les images dans l'Occident médiéval* publié en 2015 mettent en application un certain nombre de ces arguments tout en proposant des outils et des modes d'approches de différents types d'images[1827]. La prise en compte de l'inscription de ces images dans un lieu est un élément crucial dans les études proposées dans cet ouvrage. L'introduction du chapitre rédigé par Cécile Voyer et Simona Boscani Leoni nous paraît synthétiser la complexité de la spatialité de l'édifice ecclésial :

> [Toutefois], l'unité sacrale de l'espace ecclésial – image de la Jérusalem céleste et de l'Ecclesia – est traversée par des tensions : divisions intérieures et hiérarchie, dynamique axiale, latéralités et polarités. L'opposition, très forte, entre l'extérieur et l'intérieur du bâtiment fait de l'entrée principale de l'église mais également des entrées secondaires des « lieux-frontières », des limites, des seuils. Les lieux de passage, les ouvertures vers l'extérieur sont très importants dans la structuration de l'espace d'une église et dans la conception du décor peint[1828].

C'est dans cette optique que nous analyserons notre corpus monumental en commençant par les choix de localisation entre extérieur et intérieur. Susanne Wittekind a tenté dans un article paru en 2013 d'appréhender succinctement la localisation des images du « temps »[1829]. Des diagrammes des manuscrits aux mosaïques de pavement et portails sculptés du XII^e^ siècle en passant par la broderie de Saint-Cunibert de Cologne, l'auteur compare les formes et emplacements des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois. Même si son approche reste générale, l'intérêt de cet article est de croiser différents types de figurations du Zodiaque tout en tentant de prendre en compte le contexte iconographique. S. Wittekind remarque au passage les formes utilisées pour circonscrire et disposer les signes. Auparavant, Perrine Mane et Martine Jullian avaient accordé une certaine attention à l'emplacement des calendriers[1830]. Leur approche étant focalisée sur les Occupations des Mois de sorte que les cycles ne comprenant que les signes du Zodiaque ont été laissés de côté, l'enquête mérite d'être élargie et approfondie. La « composition géométrique » ainsi que la « spatialisation symbolique », pour

---

[1827] J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.* Voir aussi pour des questions similaires C. VOYER, É. SPARHUBERT (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel* [actes de la table ronde, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 3-4 juin 2005, IMAGO, groupe de réflexion sur l'Image médiévale] Turnhout, Brepols, 2011.

[1828] C. VOYER, S. BOSCANI LEONI, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit*., p. 65-82, p. 65.

[1829] S. WITTEKIND, « Orte der Zeit - Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter », in T. GREUB (éd.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2013 (Morphomata, 7), p. 201-228.

[1830] P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994 ; *Id.*, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit. Voir *supra*, chap. 1, II. A. 1. c., p. 71 et suiv.

reprendre les termes d'I. Marchesin, doivent être pris en compte[1831]. En effet, les « supports sont préparés et articulés dans et avec l'espace de façon à accueillir les figurations auxquelles ils fournissent non seulement un lieu, mais aussi une substance et une présence matérielles déterminantes ».

I. B. Répartition dynamique du Zodiaque

Tout comme dans les décors de l'espace écrit du manuscrit, étudiés au cours du chapitre précédent, la disposition des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois dans le décor de l'espace ecclésial relève d'une mise en ordre réfléchie. Le cycle du Zodiaque associé ou non au cycle des Occupations des Mois ponctue le lieu ecclésial en différents points et de plusieurs manières. Comme Jean-Claude Schmitt l'a mis en valeur, « la dimension rythmique des lieux et des images figuratifs et ornementaux du Moyen Âge est omniprésente et fondamentale ». Dans le même ordre d'idées, il s'agit à la fois d'envisager les signes du Zodiaque comme des « rythmes du temps » mais aussi des « rythmes d'espace »[1832]. Grâce aux données recueillies dans la base de données, il s'agit de s'interroger sur la répartition dynamique de ces thèmes iconographiques fortement liés aux notions de spatialité et de temporalité comme nous avons pu le voir au fil des chapitres précédents. Dans la perspective des travaux cités plus haut, le but est de montrer que la localisation de ces images participe à une certaine polarisation de l'édifice ecclésial et permet d'en souligner la structure et les fonctions[1833].

I. B. 1. Entre extérieur et intérieur

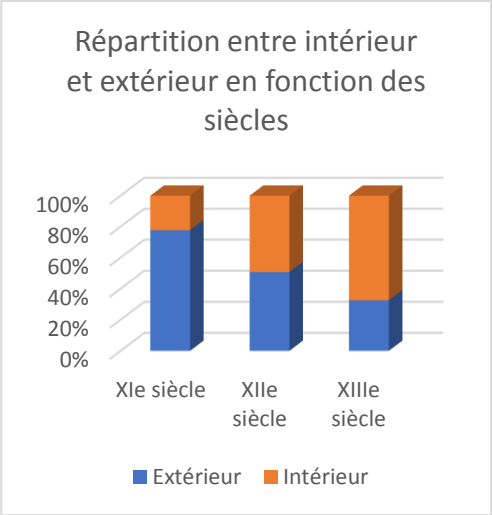
On peut rappeler avant toute chose que le corpus compte 239 occurrences dans la décoration monumentale ecclésiale dont 88 cas associant les signes zodiacaux aux scènes mensuelles, 52 cas avec seulement les premiers et 99 cas avec seulement les secondes [Voir Annexe 2 – Tableaux récapitulatifs du corpus, Tableaux 34 à 36].

La localisation des éléments du corpus monumental peut être envisagée en fonction de la répartition entre extérieur et intérieur [Graphique 2]. Dans l'ensemble, 55,2 % des occurrences sont à l'intérieur contre 44,8 % à l'extérieur, de sorte que l'intérieur de l'édifice a

[1831] I. MARCHESIN, « Proportions et géométrie signifiante », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.,* p. 213-226, p. 214-215.
[1832] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.* La « Troisième journée » et la « Quatrième journée » de l'ouvrage sont intitulées ainsi. L'auteur précise que « si les phénomènes rythmiques s'ancrent dans le temps et font de lui leur vecteur privilégié, ils s'inscrivent aussi et simultanément dans l'espace. Ou plutôt dans des lieux […] », p. 361.
[1833] Pour ces questions, voir aussi J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.* ; T. LIENHARD (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations, op. cit.*

Périodes	Extérieur	Intérieur
1000-1050	1	0
1050-1100	6	2
1100-1150	40	39
1150-1200	30	29
1200-1250	25	42
1250-1300	5	20
Total	107	132

Tableau 10 : Évolution chronologique de la répartition des occurrences entre intérieur et extérieur, entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle.



Graphique 2

été privilégié sans que la situation soit véritablement déséquilibrée [Tableau 10]. Au XI^e^ siècle, le Zodiaque a fait son apparition dans le décor monumental ecclésial à l'extérieur, puis timidement à l'intérieur et toujours en marquant des espaces situés en hauteur, tels que des tours et tours-porches ainsi que des intrados d'arc dans le narthex de Saint-Savin et dans le chœur de Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers[1834]. Au XII^e^ siècle, la répartition est homogène entre intérieur (68 cas) et extérieur (70 cas) tandis qu'au siècle suivant, le déclin des thèmes iconographiques étudiés s'accompagne d'une nette préférence pour le décor intérieur avec 62 cas contre 30 cas à l'extérieur. Le déclin est d'ailleurs moins prononcé et plus étendu dans le temps pour les occurrences situées à l'intérieur de l'édifice que pour celles situées à l'extérieur dont le nombre chute très rapidement au cours de la seconde partie du XIII^e^ siècle.

D'autre part, si on étudie la répartition entre intérieur et extérieur en fonction des trois types d'occurrences, on constate quelques différences [Tableau 11]. Pour ce qui est des occurrences où les signes du Zodiaque sont associés aux Occupations des Mois (II), l'extérieur a été privilégié même si la situation tend à s'équilibrer au cours du XIII^e^ siècle. Dans le cas des Occupations des Mois figurées seules, l'intérieur a largement été privilégié car les 69 éléments répertoriés représentent 69,7 % des occurrences concernées. On peut ajouter que cette préférence est une constante pendant toute la période prise en compte. Quant aux signes du Zodiaque figurés seuls, la situation est équilibrée, puisque 27 et 25 cas sont recensés respectivement à l'extérieur et à l'intérieur. On observe néanmoins une légère préférence pour

[1834] Pour ce qui est des occurrences du XI^e^ siècle, situées à l'extérieur, il s'agit des reliefs sculptés de Saint-Benoît-sur-Loire ; Lyon, reliefs provenant de l'abbaye de l'Île-Barbe et de Sainte-Foy-lès-Lyon ; Sankt-Nikolaus à Pulheim-Brauweiler ; Saint-Restitut ; auxquels s'ajoutent les reliefs lacunaires de Saint-Mexme de Chinon.

l'extérieur jusqu'à la fin du XII[e] siècle, puis un petit basculement vers l'intérieur au cours du XIII[e] siècle.

	Extérieur			Intérieur		
Périodes	**II**	**OM**	**Z**	**II**	**OM**	**Z**
1000-1050	0	0	1	0	0	0
1050-1100	0	1	5	0	0	2
1100-1150	18	9	13	11	14	14
1150-1200	15	8	7	9	17	3
1200-1250	15	9	1	14	23	5
1250-1300	2	3	0	4	15	1
Total	**50**	**30**	**27**	**38**	**69**	**25**

Tableau 11 : Évolution chronologique de la répartition des trois types d'occurrences entre extérieur et intérieur entre le XI[e] et le XIII[e] siècle.

I. B. 1. Des emplacements clés : du portail au chœur

Zone concernée	Occurrences	Soit
Extérieur		Par rapport à l'extérieur
Chevet	3	**2,8%**
Porche	2	**1,9%**
Portail	90	**84,1%**
Tour-porche	3	**2,8%**
Autre	9	**8,4%**
Intérieur		Par rapport à l'intérieur
Chœur	70	**53%**
Cloître	13	**9,9%**
Crypte	4	**3%**
Narthex	3	**2,3%**
Nef	22	**16,7%**
Revers de la façade	1	**0,8%**
Salle annexe	1	**0,8%**
Transept	4	**3%**
Autre	14	**10,6%**

Tableau 12 : Répartition des occurrences entre différentes zones et en fonction de l'extérieur et de l'intérieur de l'édifice.

Dans un deuxième temps, la localisation des deux thèmes iconographiques peut être appréhendée vis-à-vis de l'emplacement, à savoir en fonction de la zone concernée à l'extérieur et à l'intérieur. Pour ce qui est de l'extérieur, le portail est clairement prépondérant, puisqu'il représente 84,1 % des occurrences extérieures [Tableau ci-contre][1835]. Quant à l'intérieur, le chœur comme pôle essentiel de l'édifice répondant au portail de la sphère extérieure, fut largement décoré des deux thèmes iconographiques associés ou non. En effet, 70 cas du corpus

[1835] Les fréquences en pourcentage indiquées dans le tableau sont calculées séparément en fonction de l'extérieur puis de l'intérieur.

concernent le chœur soit 53 % des occurrences intérieures. La nef est la seconde zone privilégiée dans la sphère intérieure avec 22 cas soit 16,7 % du corpus intérieur.

Si l'on rapporte cette répartition à l'ensemble du corpus [Tableau 13], les thèmes iconographiques étudiés, séparés ou non, ont été figurés dans 37,7 % des cas sur le portail, 29,3 % des cas dans le chœur et de manière moins significative dans la nef dans 9,2 % des cas. On peut dès à présent souligner que les deux principaux pôles de l'édifice ont été privilégiés, selon des modalités que nous préciserons.

Zone concernée	Portail	Chœur	Nef	Autre
Occurrences	90	70	22	57
Soit	**37,7%**	**29,3%**	**9,2%**	**23,9%**

Tableau 13 : Répartition des occurrences entre les principales zones de l'édifice ecclésial.

De plus, la répartition de cette localisation affiche une certaine constante tout au long de la période considérée. On peut ajouter que d'autres types d'emplacements sont situés en périphérie du portail et du chœur, tels que le porche, le narthex et la crypte. Le cloître a aussi été décoré de ces thèmes iconographiques, puisqu'on connaît 13 occurrences. Si ces occurrences sont moins nombreuses, elles témoignent d'une répartition dynamique dans l'espace ecclésial.

On peut néanmoins nuancer cette répartition spatiale en fonction de nos deux thèmes associés ou séparés [Tableau 14]. En effet, dans le cas des occurrences où les deux thèmes sont associés, le portail a nettement été privilégié sur toute la période avec 47 occurrences et seulement 15 dans le chœur. Les Occupations des Mois ont été figurées de plus en plus dans le chœur à partir de la seconde moitié du XII^{e} siècle. Quant aux signes du Zodiaque, la situation est plus délicate. En effet, au XI^{e} siècle, ce sont d'autres zones que le chœur et le portail – la tour et le narthex – qui ont été choisies pour être décorées des douze signes, avec une préférence pour l'extérieur. Au début du XII^{e} siècle, la répartition entre le chœur et le portail est presqu'égale. Au cours de la seconde partie du XII^{e} siècle, le portail est dominant avant d'être écarté au siècle suivant. En contrepartie, le chœur est autant décoré de ce thème que la nef avec deux exemples pour chacune de ces zones au cours de la première moitié du XIII^{e} siècle, puis un seul cas positionné dans la nef dans la seconde moitié du siècle.

Ainsi, dans le cas des deux thèmes associés et dans le cas des Occupations des Mois figurées seules, la répartition entre portail et chœur est nette, tandis que la situation doit être nuancée dans les cas où les signes zodiacaux sont figurés seuls. Ces différences pourront être éclairées en partie par l'observation des supports concernés. Quoi qu'il en soit, les contrastes de répartition des occurrences au sein de l'édifice ecclésial montrent que l'association ou l'autonomie des deux thèmes iconographiques, Zodiaque et Occupations des Mois, ont un

impact sur leur emplacement. Le fait, par exemple, que les occurrences où les deux thèmes sont associés soient localisées de préférence au niveau du portail ne peut être anodin et nous tenterons d'apporter un peu de lumière sur cette spécificité au cours du chapitre suivant.

	II		OM		Z	
	Portail	Chœur	Portail	Chœur	Portail	Chœur
1000-1050	0	0	0	0	0	0
1050-1100	0	0	1	0	0	1
1100-1150	18	3	9	7	10	8
1150-1200	15	4	7	12	5	1
1200-1250	12	7	8	15	1	2
1250-1300	2	1	2	9	0	0
Total	47	15	27	43	16	12

Tableau 14 : Répartition des trois types d'occurrences en fonction du chœur et du portail entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle.

I. B. 2. Les supports

Dans un troisième temps, il s'agit de passer à l'observation des supports privilégiés qui correspondent à un emplacement particulier selon les zones distinguées plus haut. Certains de ces supports sont liés à des formes architecturales particulières – comme les piédroits et les voussures qui sont propres au portail –, tandis que d'autres sont liés à un médium en particulier – comme le pavement lié à la mosaïque et aux carreaux de céramique – ou bien encore ils peuvent être liés à ces deux facteurs comme c'est le cas pour la rose qui relève à la fois de l'architecture et du vitrail[1836]. Il s'agit de nous concentrer sur les supports les plus courants et/ou qui apportent des éléments de réponse pour l'analyse des deux thèmes iconographiques associés ou non. Pour commencer, nous pouvons souligner que pour les deux principaux pôles relevés au cours de la section précédente, à savoir le portail et le chœur, plusieurs supports sont récurrents. Sur le portail, les soubassements (5 occurrences), les piédroits (14 occurrences) et surtout les voussures (52 occurrences) ont servi de supports pour les signes zodiacaux et/ou les scènes mensuelles. Dans le chœur, le mur hémicycle de l'abside (16 occurrences), le pavement (16 occurrences) et surtout l'intrados d'arc (31 occurrences) constituent les points d'ancrage les plus fréquents.

[1836] Les supports répertoriés sont les suivants : abside (mur hémicycle), arc (intrados), architrave, chapiteau, ébrasement, frise (corniche du *protiro)*, linteau, métopes, modillons, moulure, mur, pavement, piédroit, pilier, rose, soubassement du portail, tympan, verrière, voussure, voûte.

Pour l'ensemble du corpus monumental [Tableau 15], la voussure est prépondérante, puisqu'elle concerne 21,8 % des occurrences. Elle est suivie de l'intrados d'arc qui représente 14,6 % du corpus. La première est sculptée, tandis que la seconde est un élément peint[1837]. Cette répartition met en évidence deux supports de forme semi-circulaire qui viennent marquer les deux pôles de l'édifice. Ces caractéristiques formelles et topographiques seront discutées au cours du prochain chapitre. On peut ajouter que l'intrados est principalement celui de l'arc triomphal, tandis que la voussure en question est souvent celle de l'archivolte du portail central. Autrement dit, il s'agit de positions axiales et dominantes.

Principaux supports	Nombre d'occurrences	Soit
Mur hémicycle de l'abside	16	**6,7%**
Arc (intrados)	35	**14,6%**
Chapiteau	14	**5,9%**
Pavement	32	**13,4%**
Piédroit	14	**5,9%**
Voussure	52	**21,8%**
Autre	76	**31,8%**

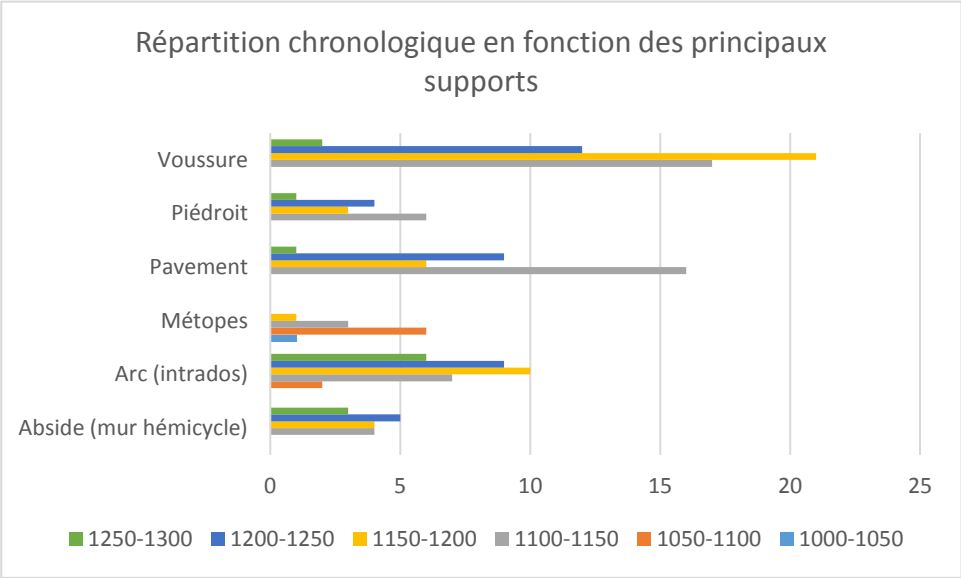
Tableau 15 : Répartition des occurrences en fonction des supports.

D'autre part, si on étudie la répartition des occurrences sur ces supports au fil de la chronologie, quelques nuances peuvent être apportées [Tableau 16 ; Graphique 3]. Au XI^e^ siècle, le petit nombre d'occurrences connues montre néanmoins une préférence pour les

	1100-1150		1150-1200		1200-1250		1250-1300	
Abside (mur hémicycle)	4	**5,1%**	4	**6,8%**	5	**7,5%**	3	**12%**
Arc (intrados)	8	**10,1%**	10	**16,9%**	9	**13,4%**	6	**24%**
Autre	15	**19%**	12	**20,3%**	10	**14,9%**	6	**24%**
Chapiteau	6	**7,6%**	1	**1,7%**	4	**6%**	3	**12%**
Métopes	3	**3,8%**	1	**1,7%**				
Pavement	16	**20,2%**	6	**10,2%**	9	**13,4%**	1	**4%**
Piédroit	6	**7,6%**	3	**5,1%**	4	**6%**	1	**4%**
Pilier	3	**3,8%**			1	**1,5%**		
Rose					4	**6%**		
Soubassement du portail			1	**1,7%**	3	**4,5%**	1	**4%**
Verrière					2	**3%**		
Voussure	17	**21,5%**	21	**35,6%**	12	**17,9%**	2	**8%**
Voûte	1	**1,3%**			4	**6%**	2	**8%**

Tableau 16 : Évolution chronologique de la répartition des occurrences selon les différents supports entre 1100 et 1300. (Les pourcentages sont exprimés pour chaque demi-siècle.)

[1837] Seule la voussure à l'entrée du panthéon des Rois de Saint-Isidore de León est peinte, et non pas sculptée, des signes du Zodiaque.



Graphique 3

métopes ou plaques sculptées disposées à l'extérieur, en hauteur sur des tours ou tours-porches. Deux intrados d'arcs peints dans le narthex et dans le chœur comptent également parmi ces occurrences.

Au cours de la première partie du XII^e^ siècle, les occurrences concernent 17 voussures ainsi que 16 décors de pavement soit respectivement 21,5% et 20,2% des cas de la période. Au cours de la seconde moitié du XII^e^ siècle, la figuration de ces thèmes sur les voussures augmente encore avec 35,6% des cas sur cette période. Cela correspond à un pic dans le corpus global, puisque ces 21 occurrences représentent 8,8% du corpus monumental total. Les intrados d'arc ne sont pas pour autant délaissés avec 10 occurrences soit 16,9% des cas de la seconde moitié du XII^e^ siècle.

Au XIII^e^ siècle, la figuration de ces thèmes sur les intrados d'arc se maintient avec 9, puis 6 occurrences au cours de la première, puis de la seconde partie du siècle, représentant 13,4%, puis 24% sur chaque période. Pour ce qui est des pavements, le succès des carreaux de pavement se ressent avec 9 occurrences, soit 13,4 %, mais ces thèmes iconographiques semblent délaissés pour le décor de ces supports dans la seconde moitié du siècle avec seulement un exemple connu. Les voussures sont elles aussi progressivement délaissées en même temps que le nombre total d'occurrences chute, puisqu'on passe de 12 à 2 cas entre la première et la seconde moitié du XIII^e^ siècle soit 17,9%, puis 8% des cas pour chaque période.

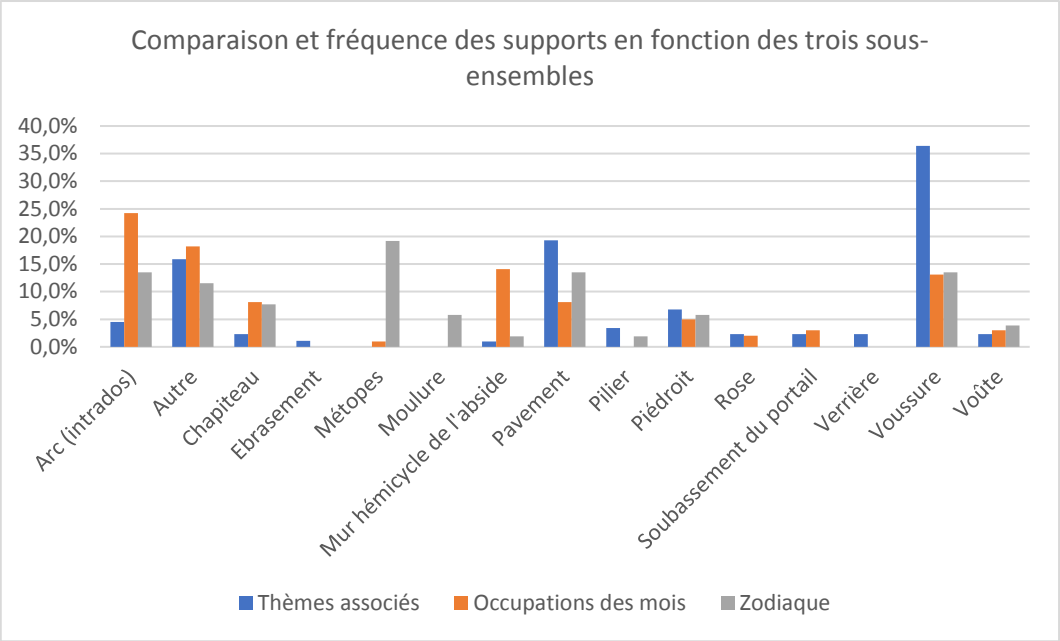
On peut également noter que les types de supports sont de plus en plus variés au fil du temps. Certains types de supports correspondent notamment à des changements architecturaux et stylistiques, tels que les soubassements du portail ainsi que les vitraux (rose et verrière).

Il s'agit ensuite d'envisager la question des supports concernés en fonction de l'association ou de la séparation des deux thèmes iconographiques [Tableau 17, Graphique 4][1838]. Pour commencer, les occurrences associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont plus fréquentes sur les pavements avec 17 cas et surtout sur les voussures avec 32 cas soit respectivement 19,3% et 36,4% de ce sous-ensemble. Le Zodiaque et les Occupations des mois font partie, selon Xavier Barral i Altet, des thèmes iconographiques les plus fréquents sur les décors de pavement du Moyen Âge[1839]. En effet, ces deux thèmes correspondent à « la vision encyclopédique, cosmographique et géographique du monde », qui est l'une des deux grandes thématiques dominantes dans l'iconographie des décors de pavement selon le même auteur[1840]. Si les signes et les mois ont également été figurés séparément sur les pavements, il n'en reste pas moins que leur combinaison a été privilégiée pour sa dimension synthétique.

Support concerné	Thèmes associés	Occupations des mois	Zodiaque
Arc (intrados)	4 - 4,5%	24 - 24,2%	7 - 13,5%
Autre	14 - 15,9%	18 -18,2%	7 - 11,5%
Chapiteau	2 - 2,3%	8 - 8,1%	4 - 7,7%
Ébrasement	1 -1,1%		
Métopes		1 - 1%	10 - 19,2%
Moulure			3 - 5,8%
Mur hémicycle de l'abside	1 - 1%	14 - 14,1%	1 - 1,9%
Pavement	17 -19,3%	8 - 8,1%	7 - 13,5%
Pilier	3 - 3,4%		1 - 1,9%
Piédroit	6 - 6,8%	5 -5%	3 - 5,8%
Rose	2 - 2,3%	2 - 2%	
Soubassement du portail	2 - 2,3%	3 - 3%	
Verrière	2 - 2,3%		
Voussure	32 - 36,4%	13 - 13,1%	7 - 13,5%
Voûte	2 - 2,3%	3 - 3%	2 - 3,85%

Tableau 17 : Répartition des trois types d'occurrences en fonction des différents supports.

[1838] Le graphique et le tableau font apparaître la fréquence des supports concernés en fonction de chacun des trois sous-ensembles afin de pouvoir comparer ces derniers. Dans le tableau, le nombre d'occurrences est suivi de la fréquence en pourcentage pour chaque sous-ensemble.
[1839] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 128.
[1840] *Ibid.*, p. 61.



Graphique 4

Les Occupations des mois figurées sans les signes du Zodiaque sont plus fréquemment présentes sur les intrados d'arc avec 24 occurrences soit 24,2 % des éléments de ce sous-ensemble [Tableau 17]. Elles sont aussi figurées à 14 reprises sur le mur hémicycle de l'abside ainsi que sur des voussures à 13 reprises, soit respectivement 14,1 % et 13,1% par rapport à ce sous-ensemble. Les signes du Zodiaque ont quant à eux été figurés de manière quasi équivalente sur l'intrados d'arc (7 cas), les pavements (7 cas) et les voussures (7 cas). Si pour les deux autres sous-ensembles, ce sont davantage le support et sa localisation qui ont influé sur la répartition de ces thèmes iconographiques au sein de l'espace ecclésial, il semble que ce soit la forme du support qui ait pu prévaloir dans le cas des occurrences des signes du Zodiaque seuls. En effet, dans deux cas il s'agit d'un support en arc de cercle, autrement dit d'une forme évoquant les cieux, tandis que les formes liées au cercle ainsi que les dispositions concentriques sont privilégiées sur les pavements[1841].

D'autre part, au XI^e^ et au XII^e^ siècle, 10 occurrences des signes du Zodiaque concernent des métopes soit 19,2 % de la part du corpus. Ce type de support correspond au renouveau du décor sculpté au XI^e^ siècle, moment où les panneaux sculptés en bas-relief, disposés en particulier sur la façade de l'édifice ecclésial à la manière de métopes et le plus souvent de manière à former une frise[1842]. On peut proposer de voir dans ce format quadrangulaire l'influence des enluminures de recueils astronomiques. Dans ces derniers, les images des

[1841] Voir *infra*, chap. 7, II., en part. A. 2., p. 542 et suiv.
[1842] À ce sujet, voir notamment É. VERGNOLLE, « Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle », in *BM*, 1985, p. 107-113 *; Id.*, « L'art des frises dans la vallée de la Loire », in D. KAHN (éd.), *The Romanesque Frieze and Its Spectator*, London, Harvey Miller, 1992, p. 97-120.

constellations alternent avec le texte comme s'il y avait plusieurs champs quadrangulaires dans l'espace du folio. De plus, les images des constellations sont parfois inscrites dans un champ quadrangulaire cerné d'une bordure comme par exemple les enluminures d'un manuscrit datant du IX^e^ siècle provenant de l'abbaye de Fleury[1843].

Enfin, on peut préciser que d'un point de vue chronologique, la répartition entre ces différents supports en fonction de l'iconographie concernée affiche quelques petites variations[1844]. Dans le cas des métopes ou panneaux sculptés avec les signes du Zodiaque, ces supports sont propres au XI^e^ et au début du XII^e^ siècle comme nous l'avons indiqué plus haut. La figuration des signes du Zodiaque sur des intrados d'arc est plus prononcée entre la fin du XI^e^ et le milieu du XII^e^ siècle. Leur présence sur des pavements ainsi que sur des voussures est relativement continue entre 1100 et 1250[1845]. Pour ce qui est des occurrences associant signes et mois, l'écart se creuse entre les pavements et les voussures au cours de la seconde moitié du XII^e^ siècle[1846]. Ceci correspond au déclin des décors en *opus tessellatum* sur les pavements[1847]. Au début du XIII^e^ siècle, d'autres supports liés au portail secondent la voussure, à savoir les piédroits et les soubassements[1848]. En ce qui concerne les occurrences avec les mois seuls, elles concernent plutôt des pavements au cours de la première moitié du XII^e^ siècle ainsi que des voussures[1849]. Au cours de la seconde moitié du XII^e^ siècle, la faveur va à l'intrados d'arc malgré quelques occurrences sur des voussures. Le pavement est quant à lui délaissé par ce thème[1850]. Par ailleurs, la présence de ce thème sur le mur hémicycle de l'abside est moins sujet à variations dans le temps que d'autres supports et sa fréquence augmente progressivement. De fait, dans la première moitié du XIII^e^ siècle, si l'intrados d'arc reste prédominant, le thème est aussi fréquent sur le mur hémicycle d'abside que sur la voussure[1851]. Dans la seconde moitié du

[1843] Paris, BnF, Ms. Lat. 5543, fol. 158-171, Pseudo-Bède, *De signis coeli*, IX^e^ siècle, prov. Fleury. Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, n°44, vol. I. 2, p. 45-49, en part. Fig. 55.

[1844] Nous aurons l'occasion de revenir sur les variations entre ces différents supports dans le temps au cours des trois prochains chapitres en fonction des différentes localisations et médiums concernés (chap. 6 et 7) puis en fonction du contexte et des articulations entre Occupations des mois et signes du Zodiaque (chap. 8, I.).

[1845] Pour ce qui est des signes du Zodiaque seuls, on dénombre 4 occurrences puis une seule sur des pavements au cours de la première puis de la seconde partie du XII^e^ siècle puis de nouveau 2 occurrences sur ce support au début du XIII^e^ siècle. Quant aux occurrences concernant des voussures, 3 sont connues pour la première partie du XII^e^ siècle, de même que pour la seconde partie tandis qu'un seul exemple est connu pour le début du siècle suivant.

[1846] Pour la première partie du XII^e^ siècle, on compte 7 pavements et 10 voussures avec les signes et mois tandis que dans la seconde moitié du siècle, on compte seulement 4 pavements contre 15 voussures.

[1847] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...* , 2010, en part. p. 198-202.

[1848] Au XIII^e^ siècle, on compte 7 voussures, 3 piédroits et 2 soubassements de portail avec les signes zodiacaux et les scènes mensuelles, soit 34,3% des 35 occurrences de ce type au cours de ce siècle.

[1849] On dénombre 5 pavements et 4 voussures.

[1850] Pour la seconde moitié du XII^e^ siècle, on dénombre en effet 9 occurrences sur des intrados d'arc contre 3 voussures et un seul pavement.

[1851] On compte ainsi 9 occurrences des Occupations des mois sur des intrados d'arc, 5 sur des murs hémicycles d'abside et autant sur des voussures.

XIII^e siècle, l'essor de la fréquence du thème sur des intrados d'arc et sur des murs hémicycles d'abside se confirme au détriment de la voussure[1852]. Ce déséquilibre fait écho à la dynamique de répartition en direction de l'intérieur que nous avons pu signaler plus haut pour l'ensemble du corpus et surtout pour ce sous-ensemble.

Si on compare la dynamique de répartition des trois sous-ensembles sur les différents types de supports, on peut constater que les occurrences avec les signes du Zodiaque affichent moins de contrastes dans le temps et dans l'espace ecclésial que les deux autres types d'occurrences. Le thème du Zodiaque, quand il n'est pas associé aux Occupations des mois, semble moins exclusif, plus propice aux adaptations au gré des différents supports et emplacements au sein du décor ecclésial. Par contraste, les deux autres types d'occurrences, en particulier les Occupations des mois sans les signes du Zodiaque, ont fait l'objet d'une répartition davantage systématique et localisée.

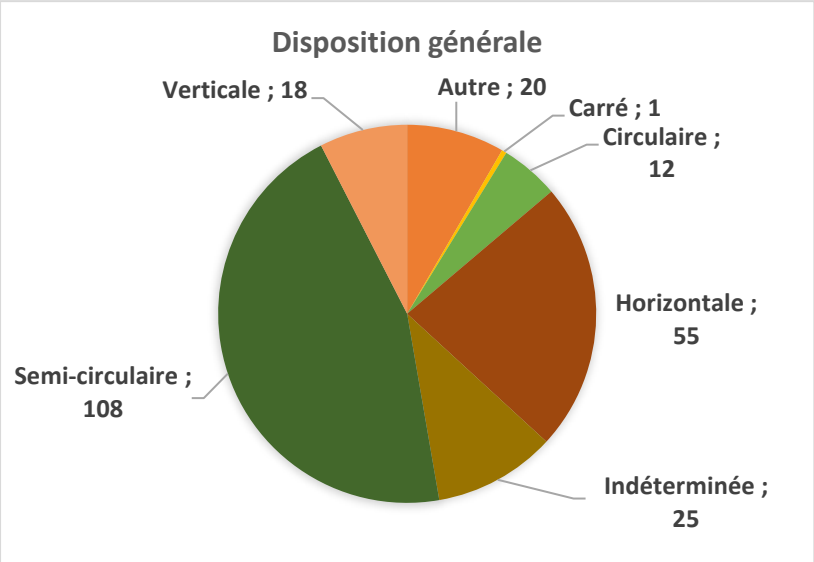
II. *Dispositio* : ordre et mise en ordre des images du Zodiaque associé ou non aux Occupations des Mois

Il s'agit maintenant de nous intéresser à ce que J. Baschet désigne comme les « modalités de figuration »[1853]. Les formes, les manières de disposer les signes et les figures du Zodiaque et ou des Occupations des Mois, autrement dit tout ce qui relève de la mise en ordre de l'image zodiacale et/ou calendaire fait ressortir des nuances et des changements. Après avoir observé la dynamique des cycles zodiacaux et/ou calendaires dans l'édifice, il s'agit d'étudier leurs dynamiques internes, leurs articulations et autres mécanismes visuels qui rendent compte d'une mise en réseau des éléments[1854]. De fait, la dynamique inhérente à la disposition du cycle du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois à la fois à l'intérieur des compositions concernées mais aussi par sa localisation au sein du décor ecclésial dans le sens d'une certaine « spatialisation symbolique[1855] », est un élément reflétant une certaine appréhension de l'espace et une pensée synthétique du monde créé et de l'*Ecclesia*.

[1852] Pour cette période, 5 occurrences sur des intrados d'arc et 3 sur des murs hémicycles d'abside sont connus tandis qu'une seule est présente sur une voussure.
[1853] J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit*., p. 319-332, p. 331.
[1854] Voir chapitre 1 pour les remarques à propos de l'armature de la base de données. D'autre part, les caractéristiques et autres variations propres aux signes du Zodiaque seront observées au cours du chapitre 7.
[1855] I. MARCHESIN, « Proportions et géométrie signifiante », art. cit., *p. 215.*

II. A. Disposition générale

II. A. 1. Le succès des cycles semi-circulaires



Graphique 5

Il s'agit pour commencer d'observer la disposition générale des cycles zodiacaux et/ou calendaires. La disposition générale du cycle dépend notamment du support. En effet, les cycles disposés sur les voussures sont organisés de manière semi-circulaire, par exemple. Ce sont les compositions circulaires et plus largement semi-circulaires qui sont prépondérantes dans notre corpus monumental [Graphique ci-dessus]. En effet, au sein de ce dernier, 108 occurrences, soit 45,2% des cas, sont organisés de manière semi-circulaire. De fait, cette disposition concerne les voussures et les intrados d'arc dont nous avons souligné la fréquence dans la section précédente. Les compositions semi-circulaires ou en arc de cercle dérivent des compositions circulaires dont nous avons pu observer l'importance dans l'histoire de l'iconographie zodiacale et mensuelle[1856]. Parmi le corpus monumental, 12 occurrences prennent d'ailleurs la forme d'un cercle, principalement des pavements ainsi que des vitraux. On peut noter au passage que les cycles figurés sur des chapiteaux sont disposés horizontalement mais que leur répartition sur le support se fait aussi de manière circulaire même si nous avons préféré les inclure dans le premier cas. Le deuxième type de disposition le plus fréquent est l'organisation horizontale avec 55 occurrences soit 23% des cas. Ce type de disposition concerne essentiellement des éléments sculptés sur divers supports. Par ailleurs, 18 occurrences sont disposées de manière verticale soit 7,5% des cas. Ce sont en majorité des cycles situés sur des piédroits auxquels s'ajoutent quelques piliers. Un cas est concerné par une disposition sous forme de carré. Il s'agit

[1856] Les pavements ainsi que les figures dans les recueils d'astronomie du Haut Moyen Âge sont fréquemment organisés de manière circulaire.

du pavement de l'église Saint-Bertin de Saint-Omer[1857]. Les deux pavements de Saint-Denis étaient également disposés d'une manière similaire, puisqu'ils formaient une sorte de U[1858].

Porteuses de sens, les formes circulaires et semi-circulaires sont particulièrement efficaces. Ces formes ont une dimension cosmique et engendrent une mise en réseau visuelle des éléments ainsi reliés[1859]. Les schémas diagrammatiques synthétisant l'organisation du monde créé dans les manuscrits du Moyen Âge prennent d'ailleurs souvent cette forme[1860]. Comme l'a souligné Paul Zumthor, « Le cercle engendre la sphère, image cosmique déposée dans la main de Dieu ou celle de l'Empereur ; il se manifeste dans le schème omniprésent de la roue : perpétuel retour, totalité spatio-temporelle du Zodiaque, roue de Fortune, thème médiéval inépuisable offert aux moralistes, aux écrivains, aux peintres et sculpteurs.[1861] ». L'arc de cercle des voussures et des intrados d'arc met également en images la notion de cyclicité inhérente au Zodiaque et aux Occupations des Mois.

La prépondérance d'une disposition semi-circulaire des cycles concerne l'ensemble du corpus, que les signes du Zodiaque soient associés ou non aux Occupations des Mois. Après les premiers cycles disposés plutôt de manière horizontale au XI^e^ siècle, les deux cycles de la fin du XI^e^ siècle et de forme semi-circulaire, peints à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et à Saint-Savin, ont ouvert la voie aux cycles semi-circulaires qui seront majoritaires pendant les deux siècles suivants.

II. A. 2. Fractionnement des cycles

Par, ailleurs, au-delà de la disposition générale des cycles du corpus, les signes et mois sont parfois regroupés par trois, quatre ou six[1862]. Il s'agit plutôt de cycles verticaux ou horizontaux. Si on peut expliquer cette disposition comme une solution pour répartir les signes et scènes dans l'espace alloué, le fractionnement du cycle a pour effet de renforcer la cyclicité, de marquer les rythmes saisonniers et par là même d'insister sur l'ordonnancement du cycle. Les signes et/ou mois sont souvent dans ce cas répartis selon les saisons. Ce fractionnement décuple les effets d'analogies entre les différents thèmes iconographiques de la composition. C'est le cas en particulier sur les vitraux sur lesquels les compositions arborescentes et

[1857] Saint-Omer, Saint-Bertin, pavement, mosaïque, vers 1120 (Z).
[1858] Il s'agit des pavements des chapelles Saint-Firmin et Sainte-Osmane (OM).
[1859] Ces formes sont des « méta-structures géométriques possédant des analogies puissantes avec les images (données) à voir ». Cf. I. MARCHESIN, « Proportions et géométrie signifiante », art. cit., *p. 215.*
[1860] Voir *supra*, chap. 3.
[1861] P. ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge, op. cit*., p. 23.
[1862] C'est le cas à Otrante, à Bobbio, Chartres (portail nord de la façade occidentale), Plaisance (San Savino), Chartres (baie 28 du chœur), Lausanne, Wormbach, Larchant, Saint-Pierre-le-Potier, Monreale, Arezzo, Vérone et un chapiteau conservé à Berlin (OM1).

diagrammatiques sont les bienvenues, comme par exemple sur la rose de la cathédrale de Lausanne[1863]. Sur les portails d'Arezzo et Vérone, la division du cycle en quatre parties disposées respectivement sur les retombées de la voûte et sur l'architrave permet de dessiner une sorte de boucle entre les supports et la porte. La cyclicité du thème se retrouve ainsi nouée à la liturgie, aux allers et venues entre extérieur et intérieur et aux principales fêtes du calendrier liturgique.

Les solstices, voire les équinoxes peuvent être évoqués dans les cycles figurant les signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des Mois. Le solstice d'été est souvent évoqué de manière implicite par la position du Cancer et/ou du Lion au centre du cycle en particulier sur les supports semi-circulaires. Parfois, l'évocation est davantage explicite. Sur le pavement lacunaire de San Giacomo Maggiore à Reggio Emilia, le mois de juin semble tenir une torche avec les Gémeaux. De plus, sur ce même pavement, les phases de la lune étaient évoquées par de petits médaillons portant un visage de profil. Sur le pavement de la crypte de San Savino de Plaisance, le solstice d'été est évoqué par les vers d'Ausone qui bordent le médaillon du mois de juin.

II. A. 3. Nommer pour ordonner

Les signes et mois sont parfois légendés. Au sein du corpus monumental, 81 occurrences, soit un peu plus d'un tiers, comportent les noms des signes et/ou mois figurés. Ces noms sont inscrits à proximité et ponctuent visuellement le cycle. Les inscriptions participent ainsi à l'ordonnancement de ce dernier. Le fait de nommer les signes et mois permet en effet d'ordonner le cycle tout en lui donnant une certaine autorité[1864]. Peintes, sculptées, gravées, mosaïquées, ces inscriptions semblent en partie héritées des manuscrits, recueils astronomiques et calendriers, qui ont pu inspirer la figuration des signes du Zodiaque dans le décor monumental. Si elles nous permettent parfois aujourd'hui d'identifier avec certitude tel ou tel mois ou signe, leur présence signale une certaine maîtrise et organisation des rythmes temporels. Si ce sont loin d'être les seuls éléments légendés, les scènes mensuelles et signes zodiacaux accompagnés de leurs noms sur les décors monumentaux semblent perpétuer « la chaîne mnémotechnique » que nous avons mise en avant dans les manuscrits[1865]. Comme le

[1863] Lausanne, Notre-Dame, rose du transept sud (II).

[1864] Sur le rôle des inscriptions, voir notamment A. PETRUCCI, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11e-20e siècles*, Paris, EHESS, 1993 ; V. DEBIAIS, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2009 ; ID., *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, Cerf, 2017, en part. p. 259-264.

[1865] Cf. M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 275. Voir *supra*, chap. 4, I. B., p. 326 ; voir aussi chap. 4, II, p. 336 et suiv.

souligne V. Debiais à propos de la voussure calendaire du portail de Saint-Pierre d'Aulnay, les noms des signes zodiacaux inscrits à proximité de leur figure rencontrent celle-ci afin « d'afficher […] ce qu'est l'image, l'ontologie dans le visuel du signe du Zodiaque en question »[1866]. La présence du nom du signe inscrit permet à la figure d'agir en tant que signe zodiacal[1867]. Si les inscriptions peuvent interagir avec l'image zodiacale, elles ne sont pas pour autant nécessaire, puisque leur présence n'est pas systématique au sein du corpus réuni.

II. B. Les éléments séparateurs : ordonner et rythmer

II. B. 1. Les éléments séparateurs au sein des cycles

Les éléments servant à séparer les signes zodiacaux et/ou les Occupations des Mois participent à l'ordonnancement des cycles. Ils mettent en réseau les figures circonscrites et/ou isolées les unes des autres. Ces éléments séparateurs sont de différents types mais le principe reste le même. Il s'agit d'isoler et de signaler la présence d'une figure particulière tout en créant un rythme visuel. Dans certains cas, deux types sont utilisés conjointement, comme par exemple les médaillons circulaires associés à des

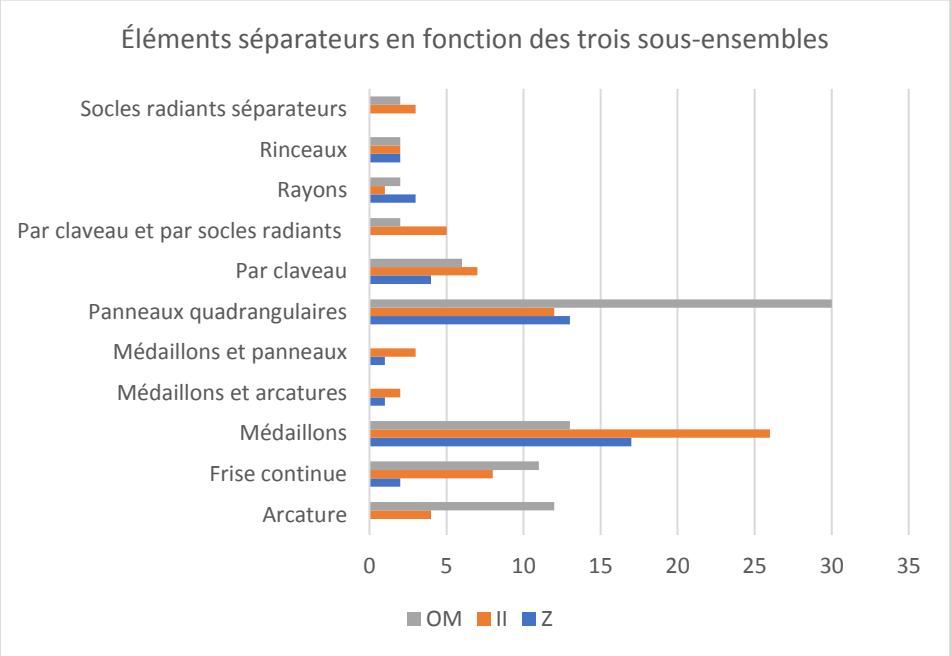
Éléments séparateurs	Nombre d'occurrences	Soit
Arcature	16	**6,7%**
Frise continue	21	**8,8%**
Médaillons	56	**23,4%**
Médaillons et arcatures	3	**1,3%**
Médaillons et panneaux	4	**1,7%**
Panneaux quadrangulaires	55	**23 %**
Par claveau	17	**7,1 %**
Par claveau et par socles radiants	7	**2,9 %**
Rayons	5	**2,1 %**
Rinceaux	6	**2,5 %**
Socles radiants séparateurs	5	**2,1 %**
Autre	20	**8,4 %**
Indéterminé	24	**10 %**

Tableau 18 : Types d'éléments séparateurs parmi l'ensemble du corpus.

Dans le tableau synthétique ci-joint[1868], on peut constater que 56 occurrences du corpus sont organisées par des médaillons[1869], soit 23,4 % du

[1866] Cf. V. DEBIAIS, *La croisée des signes…, op. cit*., p. 262.
[1867] Cf. *loc. cit.*
[1868] Dans certains cas, les éléments séparateurs sont indéterminés du fait de l'état lacunaire voire de la disparition de l'occurrence connue. Dans d'autres cas, les éléments séparateurs ou la disposition des signes ou scènes est trop singulière pour être normalisée et indexée. Les signes ou scènes isolés ont également été répertoriés dans le champ « Autre ».
[1869] Les médaillons sont circulaires pour la plupart. Dans trois cas, ils sont semi-circulaires et dans un cas, ils sont de forme ovale. Dans quatre cas, ils sont quadrilobés. Un autre exemple associe des médaillons circulaires à des médaillons quadrilobés.

corpus monumental [Tableau 18]. Dans 17 cas, ce sont des cycles avec les signes du Zodiaque seuls, soit 32,7 % des occurrences de ce sous-ensemble [Graphique ci-dessous]. Pour ce qui est des occurrences du corpus associant signes et mois, 26 cas sont concernés, soit 29,5 % des occurrences de ce sous-ensemble. Il s'agit du dispositif séparateur le plus fréquent pour ces deux sous-ensembles du corpus.



Graphique 6

On peut souligner que parmi les médaillons, trois cas sont concernés par des médaillons quadrilobés et deux cas par une association de médaillons circulaires et de médaillons quadrilobés. Nous avons en effet choisi d'inclure les quadrilobes dans cette catégorie du fait de leur proximité formelle avec le cercle. Ces modules sont caractéristiques du XIII^{e} siècle et semblent être de plus en plus fréquents dans l'iconographie zodiacale[1870]. De plus, les médaillons ont été associés à deux autres types d'éléments séparateurs, les panneaux quadrangulaires dans quatre cas et les arcatures dans trois autres cas. Cette combinaison renforce la place déterminante des médaillons circulaires dans le corpus, puisqu'elles élèvent la fréquence d'utilisation de ces éléments séparateurs à 63 occurrences au total, soit 26,3 % du corpus monumental. En ce qui concerne l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et le pilier de Souvigny, les signes du Zodiaque ont été disposés dans des médaillons

[1870] Au sein du corpus, les quadrilobes ont été utilisés pour présenter les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois sur la rose de Notre-Dame de Paris, sur le vitrail de la baie 28 du chœur de Notre-Dame de Chartres et sur la rose de Saint-Etienne à Brie-Comte-Robert pour ce qui est des vitraux. Deux occurrences sculptées sont également concernées, il s'agit des soubassements du portail Saint-Firmin de Notre-Dame d'Amiens ainsi que des soubassements ou socles des piédroits du portail sud de la façade occidentale de Notre-Dame de Strasbourg. Ces cinq occurrences datent du XIII^{e} siècle.

inscrits dans des panneaux quadrangulaires. Dans le second, la forme du médaillon est originale, puisqu'il s'agit d'une mandorle, motif sur lequel nous reviendrons plus loin.

Le deuxième type d'élément séparateur le plus fréquent est celui du panneau quadrangulaire qui concerne 55 occurrences du corpus monumental soit 23 %. Ce dispositif est utilisé majoritairement pour les occurrences des Occupations des mois avec 30 cas soit 30,3 % des éléments de ce sous-ensemble. Les occurrences zodiacales – sans les Occupations des mois – ont été disposées à 13 reprises dans des panneaux quadrangulaires, soit 25 % des cas de ce sous-ensemble, ce qui n'est pas négligeable tout en restant moins fréquent que les médaillons circulaires. Dans le cas des occurrences associant les deux thèmes iconographiques, les panneaux quadrangulaires sont beaucoup moins fréquents avec 12 cas soit 13,6 % de ce sous-ensemble.

Dans le cas des voussures, c'est souvent le support lui-même qui imprime une séparation. En effet, les claveaux peuvent servir à distinguer chaque élément du cycle. En sus des claveaux, des socles radiants viennent parfois compartimenter la voussure et insister sur l'organisation concentrique du portail. Ces socles disposés radialement ont une incidence sur l'orientation des figures zodiacales et/ou mensuelles. En effet, les figures sont alors souvent disposées de manière longitudinale. Trois possibilités sont distinguées dans le tableau et le graphique récapitulatifs tels que les claveaux séparateurs, les socles radiants –, voire les niches ou dais à double usage – ainsi qu'une combinaison de ces deux possibilités. Ces solutions concernent au total 29 occurrences soit 12,1 % du corpus monumental, dont 17 cas où les claveaux servent de séparateurs, soit 7,1 % du corpus monumental. Il s'agit majoritairement d'occurrences associant les deux thèmes iconographiques étudiés.

Les arcatures, présentes au sein des calendriers liturgiques et des Tables de Canons mais aussi sur des reliquaires et des fonts baptismaux du corpus, ont également été utilisées dans 16 occurrences du corpus monumental soit 6,7 % des cas[1871]. Les arcatures ne sont parfois utilisées que pour les premiers signes et/ou mois du cycle, voire aussi pour les derniers. C'est le cas par exemple sur la voussure du portail de Saint-Hilaire de Melle. Dans certains cas, les arcatures sont plutôt de l'ordre d'un cadre architectural couvrant tel qu'un entablement porté par des colonnes[1872] ou bien des frontons[1873]. Pour la majorité des cas, l'arcature est continue tout le

[1871] En ce qui concerne les arcatures, notamment dans les décors de manuscrit, voir chap. 3. Les décors des coffrets-reliquaires de Bamberg et Quedlinburg, des cuves baptismales de Saint-Evroult-Montfort et Brookland ainsi que celui des fonts baptismaux de Hook Norton sont également organisés au moyen d'arcatures.
[1872] C'est le cas du cycle perdu qui était peint dans le cloître de Santa Maria del Priorato de Rome ainsi que du cycle sculpté sur les soubassements du portail de Saint-Etienne de Sens.
[1873] C'est le cas sur le chapiteau de Lentini, réemployé en fonts baptismaux.

long du cycle et relie les éléments. On retrouve le motif de l'*intercolumnia* que nous avions évoqué au cours du précédent chapitre et que M. Carruthers a mis en exergue[1874]. Cette trame architecturale signifiante met en valeur l'idée d'*ordo* inhérente aux cycles. Elle renvoie de manière plus implicite à l'organisation architecturale et idéologique de l'*Ecclesia/ecclesia* tout en évoquant les portes de la Jérusalem céleste[1875]. Les arcatures sont parfois répétées, ce qui décuple l'efficacité de cette mise en ordre analogique et n'est pas sans évoquer le principe de la mise en abîme. Sur le pavement de San Colombano de Bobbio, les écoinçons des arcatures du calendrier sont ornés de deux petites baies géminées qui répètent le motif tout en renforçant l'impression d'un cadre architectural ordonnateur. De même, sur le décor peint dans l'abside de l'église Saint-Germier à Ourjout, les arcades qui surmontent les apôtres et les signes zodiacaux placés dans des médaillons sont surmontées de plusieurs petites arcatures peintes en plusieurs registres superposés. Tout en renvoyant à la Jérusalem céleste, ces arcatures soulignent la construction architecturale, ordonnée de l'ensemble et participaient sans doute à la dynamique visuelle ascendante de la composition couronnée par une théophanie aujourd'hui disparue[1876].

De plus, trois occurrences combinent les arcatures à des médaillons, par exemple le décor du porche de San Martino à Lucques. Les scènes des mois sont placées sous deux séries d'arcatures réparties en fonction des deux baies encadrant le portail central, tandis que les signes du Zodiaque ont été sculptés dans de petits médaillons situés au niveau des écoinçons des arcs. Les deux modules ont été utilisés dans un même cycle pour diviser l'année en deux parties sur le cycle lacunaire du pavement de San Giacomo Maggiore de Reggio Emilia.

Pour ce qui est des frises, c'est l'absence d'élément séparateur qui matérialise la cyclicité. L'absence de séparateur est palliée par la disposition des figures de manière à imprimer un sens de lecture ainsi qu'une idée de *continuitas*. Les mouvements, les regards, l'orientation des figures au sein du cycle deviennent autant d'éléments spatiaux qui créent un rythme visuel à même de se substituer aux éléments séparateurs. Cette efficacité visuelle nous a incitée à prendre en compte la frise dans le tableau récapitulatif tout comme dans l'indexation de la base de données. Ce type de disposition concerne 21 occurrences soit 8,8 % du corpus monumental. Ce sont plutôt les cycles des Occupations des mois seules qui ont été disposés de cette manière.

[1874] Voir M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 336.
[1875] Voir *supra*, chap. 4, I. B., p. 325 et suiv. ; chap. 4, II. A. 2., p. 341 et suiv.
[1876] On peut imaginer, par recoupement avec d'autres occurrences du corpus concernant le décor de l'abside, que la conque absidale était occupée par une *Maiestas Domini*.

Les rayons marqués sur les décors de pavement en mosaïque compartimentent les cercles concentriques tout en imprimant un mouvement rotatoire et centrifuge. Ils sont hérités des schémas diagrammatiques présents dans les manuscrits et plus lointainement des décors de pavements tardo-antiques. 5 occurrences dont 3 avec les signes du Zodiaque seuls ont eu recours à ce type d'élément séparateur. La disposition des voussures qui sont en fait formées d'un arc de cercle dérive des compositions circulaires rayonnantes. D'autre part, certains pavements tels que celui de Saint-Philibert de Tournus sont organisés de manière rayonnante par des médaillons circulaires dans lesquels les figures sont orientées par rapport au centre de l'arc de cercle ainsi dessiné. Les rayons sont alors suggérés par la disposition des médaillons et des figures.

Les rinceaux sont souvent présents autour et à l'intérieur des cycles. Dans la rubrique considérée[1877], il s'agit seulement des cas où seuls des rinceaux séparent les figures du cycle et non pas de tous les cas où ils sont présents. En effet, les rinceaux tissent souvent une maille ornementale et végétale signifiante au sein et autour des cycles[1878]. Les rinceaux servent de séparateurs dans 6 occurrences du corpus monumental avec deux occurrences dans chaque sous-ensemble. Les occurrences étant moins nombreuses pour les signes du Zodiaque seuls, la fréquence est un peu plus élevée dans ce cas que pour les Occupations des mois seules.

Certains éléments séparateurs sont liés à un type de support comme les claveaux et socles radiants qui dépendent des voussures. Les médaillons circulaires ont quant eux été utilisés sur divers supports. Ils ont surtout été utilisés sur les décors de pavement avec 15 occurrences du corpus monumental soit presque la moitié des cas sur ce type de support. Les voussures ont également eu recours à cet élément séparateur à 12 reprises. Les panneaux quadrangulaires concernent essentiellement des intrados d'arc. De fait, les premières occurrences du corpus datant du XI^{e} siècle sont essentiellement présentées dans des panneaux quadrangulaires sur des métopes sculptées en bas-relief. Le cycle peint à Saint-Savin-sur-Gartempe sur l'intrados de l'arc doubleau du narthex et datant de la fin du XI^{e} siècle, est organisé au moyen de médaillons circulaires de même que le cycle sculpté très lacunaire qui ornait la façade de Saint-Mexme de Chinon. De manière intermédiaire, le cycle peint à la même période sur l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers combine des médaillons circulaires inscrits dans des panneaux quadrangulaires.

[1877] La rubrique en question est située dans la section IV) *Dispositio* et elle indique les éléments séparateurs entre chaque signe et/ou mois.
[1878] Voir *infra*, chap. 9, II., en part. B. 1., p. 775 et suiv.

Type d'élément séparateur	1000-1050	1050-1100	1100-1150	1150-1200	1200-1250	1250-1300
Médaillons	0	3	23	13	19	5
Fréquence par période	0	37,5%	29,1%	22%	28,3%	25%
Panneaux quadrangulaires	1	5	17	15	13	7
Fréquence par période	100%	62,5%	21,5%	25,4%	19,4%	28%

Tableau 19 : Évolution chronologique du type d'élément séparateur entre le XI^e et le XIII^e siècle.

Si on observe la répartition chronologique des médaillons en tant qu'éléments séparateurs les plus fréquents au sein du corpus monumental, on constate qu'ils ont été privilégiés de manière relativement continue même si la première partie du XII^e siècle affiche un pic de fréquence pour ce type d'élément séparateur, suivi d'une légère baisse au cours de la seconde moitié du siècle [Tableau 19][1879]. C'est en sculpture que les médaillons ont connu le plus de succès avec 27 cas au total, concernant aussi bien des voussures, piédroits, soubassements, etc.[1880]. La fréquence des panneaux quadrangulaires est davantage sujette à des variations. Après avoir été privilégiés au XI^e siècle, la fréquence des panneaux quadrangulaires alternent ensuite baisse et hausse tout au long des XII^e et XIII^e siècle. Ces baisses et hausses correspondent en négatif aux légères variations de fréquence qui affectent les médaillons.

II. B. 2. Les médaillons comme « dispositif itératif »

Parmi les formes servant de cadre et de séparateur au sein des cycles zodiacaux et/ou calendaires, le médaillon circulaire affiche une relative permanence entre Antiquité et Moyen Âge[1881]. Étroitement lié au principe du *clipeus* dont il a hérité une dimension cosmique et céleste, le médaillon circulaire n'est pas systématique mais il a été fréquemment utilisé pour figurer le Zodiaque sur des supports et médiums variés. En effet, enluminures de manuscrits, sculptures, mosaïques, peintures murales ont eu recours à ce dispositif visuel[1882]. Apposé sur des chapiteaux, voussures, décors de pavement, arcs peints, etc., le médaillon circulaire opère une répétition visuelle efficace telle une « image-matrice », maillon d'un enchaînement signifiant[1883]. En ce qui concerne son utilisation sur les chapiteaux du rond-point du chœur de

[1879] Les fréquences en pourcentage du tableau ont été établies en fonction du nombre d'occurrences pour chaque demi-siècle considéré.
[1880] Y compris les cycles combinant les médaillons avec des arcatures ou des panneaux quadrangulaires.
[1881] La question du médaillon ou *clipeus* est abordée à de nombreuses reprises, voir notamment *supra*, chap. 3, en part. I. B. 2., p. 240 et suiv. ; chap. 4, en part. I. B., p. 325 et suiv. ; II., p. 336 et suiv.
[1882] Dans les calendriers des manuscrits liturgiques, les signes du Zodiaque sont souvent inscrits dans des médaillons. Voir *supra*, chap. 4, II. A., p. 336 et suiv.
[1883] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 128. L'auteur observe le rôle du médaillon à plusieurs reprises dans cet ouvrage et envisage sa « fonction rythmique » (p. 335). Il observe ainsi le rôle de ce dispositif dans la « concaténation des temps », expression empruntée à Tertullien. Cf. *ibid.*, p. 508.

Cluny III – dont les thèmes iconographiques sont liés au quaternités –, S. Biay a proposé de le désigner comme un « dispositif itératif » et un « marqueur symbolique », idées que nous pensons pertinentes pour notre approche[1884] . L'auteur a d'ailleurs souligné que l'association entre médaillons et signes du Zodiaque/Occupations des Mois est fréquente en Bourgogne. Du fait de la connotation encyclopédique des thèmes iconographiques concernés et de leur contexte, le médaillon renforce visuellement l'impression classificatrice et indexe la « liste » harmonieuse mise en images[1885]. C'est particulièrement le cas à Vézelay, sur le portail central du narthex, où le double cycle du Zodiaque et des Occupations des Mois est complété d'autres unités temporelles, tandis que les Peuples de la Terre sont figurés en dessous.[1886] Quelques chapiteaux de la nef et de l'avant-nef auxquels s'ajoutent les médaillons des clés de voûte et des voûtains de la salle capitulaire de Vézelay reprennent le dispositif du médaillon. Les médaillons de la salle capitulaire présentent aussi des figures essentiellement animales, réelles et imaginaires, issues du même répertoire encyclopédique que les figures de l'archivolte du portail[1887]. Le médaillon ou *clipeus* fonctionne ainsi comme un moteur analogique et ordonnateur. L'un des chapiteaux de la nef de la Madeleine de Vézelay répète le module du médaillon circulaire[1888]. La Balance, présentée par une figure féminine, est inscrite dans un *clipeus* tenu par un personnage, tandis que les Gémeaux sous les traits d'Adam et Ève se tiennent dans un demi-médaillon[1889]. Le médaillon, en tant que dispositif itératif, permet à ce chapiteau et à ses figures de faire écho au portail et à sa voussure calendaire ponctuée des mêmes médaillons. Sortis de leur contexte, la femme à la Balance tout comme le couple ne sauraient être lus comme des signes zodiacaux. C'est le dispositif du médaillon qui supporte l'analogie visuelle et thématique entre les deux éléments du décor sculpté dans la nef et dans le

[1884] S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e^-Début XII^e^)*, thèse de doctorat sous la direction de C. ANDRAULT-SCHMITT, Université de Poitiers, soutenue en 2011, p. 296.
[1885] Pour l'idée de liste, cf. J. GOODY, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, *op. cit*.
[1886] Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central du narthex, vers 1120-1130.
[1887] La datation de ces décors est problématique notamment du fait des restaurations d'E. Viollet-le-Duc, cf. L. SAULNIER, N. STRATFORD, *La sculpture oubliée de Vézelay : catalogue du musée lapidaire*, Genève, Droz, 1984, p. 151 et suiv. Certaines de ces figures pourraient se rapporter à d'autres constellations que le Zodiaque et auraient ainsi pu compléter le cycle de la voussure du portail. Cf. J.-L. FLOHIC (dir.), *Le Patrimoine de la Basilique de Vézelay*, Charenton-le-Pont, 1999 (Le Patrimoine Mondial), p. 158-160.
[1888] Chapiteau N°19, pile sud, nef. Corpus, fiche Z48. À propos des chapiteaux de Vézelay, voir notamment V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII^e^ siècle : les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, Paris, Harmattan, 2009 (La Librairie des humanités). Voir aussi M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, Thèmes et programmes*, *op. cit*., p. 430, 525 ; P. DIEMER, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste-Madeleine Vézelay*, Thèse de doctorat, Heidelberg, 1975, p. 295, pl. 113 b.
[1889] Nous reviendrons plus loin sur cette iconographie ambigüe. Voir *infra*, chap.7, p. 517 ; chap. 9, p. 704, 743. On notera au passage que les Gémeaux sont présentés sous les traits d'Adam et Ève à au moins trois reprises dans notre corpus, à savoir les cycles de Pulheim-Brauweiler, Foligno et Wormbach, auxquels on pourrait ajouter trois autres occurrences plus délicates à identifier, telles que les Gémeaux des cycles d'Avallon, Bourg-Argental et Castelviel.

Figure 12 : Souvigny, pilier du calendrier ou du Zodiaque, détail du signe de la Balance.

narthex. De plus, comme nous le verrons plus loin, ces deux signes zodiacaux resémantisés semblent synthétiser l'histoire biblique, de la Création au Jugement Dernier. Par le biais du médaillon ou *clipeus*, les signes du Zodiaque du portail et du chapiteau de la nef proposent une mise en abyme des temps, terrestre, céleste, biblique, le tout selon perspective eschatologique. Le dispositif circulaire agit ainsi comme un « embrayeur » de cette mise en abyme[1890].

II. B. 3. Médaillon et dimension cosmologique

Comme nous avons pu le voir, les médaillons ou *clipei* utilisés dans l'iconographie zodiacale sont hérités de l'iconographie antique transmise notamment dans les manuscrits encyclopédiques. Les médaillons circulaires sont inscrits dans les schémas diagrammatiques des manuscrits encyclopédiques que nous avons évoqués au cours du précédent chapitre. Sur le pilier de Souvigny, le médaillon se décline en mandorle[1891]. Si ce cas reste un *unicum*, il nous semble cristalliser la dimension cosmique du médaillon ainsi que le processus de *transitus* à l'œuvre dans l'iconographie zodiacale. Le pilier octogonal est décoré de quatre frises figuratives alternant verticalement avec des frises ornementales. L'une de ces frises est consacrée au cycle zodiacal. Les signes sont disposés dans des mandorles inscrites dans les compartiments quadrangulaires qui alternent avec les légendes inscrites. Aux écoinçons de ces compartiments, autrement dit aux quatre angles des mandorles, des demi-palmettes traitées comme des drapés naissent de ces dernières, en alternance avec des motifs floraux rayonnants. Ces derniers évoquent les motifs étoilés qui parsèment les corps des figures zodiacales placées

[1890] Nous remercions François Lissarague pour cette idée « d'embrayeur » qu'il a proposée lors d'une journée d'étude à laquelle nous avons participé, « Pensée méta-figurative – enchâssements d'images, dans l'Antiquité et au Moyen-Âge », 25 juin 2016 – INHA, organisée par S. Wyler et G. Puma.

[1891] Sur ce pilier, voir N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, *op. cit.* Voir aussi mais en le discutant, S. DAMIEN, « Le fragment de la colonne de Souvigny et les colonnes de la connaissance », in A. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo : immagine e ideologie* [Atti del Convegno internazionale di Parma, 22-27 septembre 2002], Parme, 2005, p. 260-269. Nous nous permettons également de renvoyer à nos propres remarques dans « Le zodiaque dans la décoration ecclésiale médiévale : une autre manière de penser le temps et l'espace », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 19.1, 2015, mis en ligne le 22 juin 2015 URL : http://cem.revues.org/13937

en bordure des listes de constellations présentes dans les recueils astronomiques[1892]. Ces ornements végétalisés renforcent la dimension cosmique de l'*ornatus*[1893]. Si le médaillon-*clipeus* permet de nouer des relations entre terrestre et céleste comme nous avons pu l'observer dans un certain nombre de cas, la mandorle exacerbe et explicite cette médiation tout en signifiant une harmonie synthétisée[1894]. Toujours sur le pilier de Souvigny, le signe de la Balance renforce et justifie cette idée par son iconographie particulière et sa composition. L'espace intérieur de la mandorle dans laquelle est figurée la Balance est divisé en deux registres. Une sorte de demi-sphère ouverte vers le haut et ornée sur son pourtour d'une frise pointée semble figurer la voûte céleste. Au-dessus de cette demi-sphère située dans le registre supérieur – céleste –, une figure lacunaire en buste tient la Balance qui est quant à elle figurée dans le registre inférieur – terrestre.

En outre, on peut noter que les rinceaux déployés sur l'intrados de l'une des voussures du portail de Saint-Marc de Venise, s'entrelacent pour donner forme à des couronnes végétalisées et rayonnantes qui sont légèrement allongées à la manière d'une mandorle. Celle-ci est plutôt suggérée et n'est pas clairement formulée contrairement au cycle de Souvigny que nous venons d'aborder.

Souvent présent sur les voussures, le médaillon a également été utilisé sur les mosaïques de pavement[1895]. Dans ce type de décor qui articule le sol et la voûte, les thèmes cosmologiques sont récurrents[1896]. Le médaillon ou *clipeus* joue un rôle déterminant dans ces décors de pavement de par sa dimension cosmique et synthétique. Sur le pavement de San Savino de Plaisance, douze *clipei* parsèment un fond de vagues en chevrons[1897]. L'*aqua* participe à une synthèse iconographique du *mundus* au chœur de l'édifice[1898]. Servant de fond aux *clipei* dans

---

[1892] Par exemple dans le manuscrit de Ripoll, Ms. Reg. Lat. 123, Bibliothèque Vaticane, vers 1096, fol. 180v, le Sagittaire, [En ligne] http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.123/0001 ; également dans le Ms 448, Dijon, Bibliothèque municipale, vers 1061-1062, fol. 65-68 [En ligne] http://www.enluminures.culture.fr. Des motifs circulaires ou rayonnant accompagnent également les figures zodiacales des panneaux sculptés de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire (fin du XI^e siècle – début XII^e siècle), d'un des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris (début du XII^e siècle), du portail de l'Agneau de la basilique San Isidoro de León (1^er quart du XII^e siècle), de l'ancien pavement du chœur de Saint-Géréon de Cologne (vers 1151-1156) ainsi que des carreaux de pavement de Notre-Dame de Saint-Omer (début du XIII^e siècle).

[1893] Nous approfondirons cette idée au cours du chapitre 7.

[1894] Sur la valeur de la mandorle, voir les analyses de S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e-Début XII^e), op. cit.*, p. 199 et suiv.

[1895] Sur les décors de pavement aux XII^e et XIII^e siècle, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor de pavement au Moyen-Âge, …,* 2010.

[1896] Voir *supra* chap. 3, en part. III. et *infra*, chap. 7, II. À ce sujet, voir en part. les travaux de K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit.

[1897] Plaisance (Piacenza), San Savino, mosaïque de pavement, crypte, vers 1125 (?). Le décor de pavement se déploie aussi dans le chœur et concernait aussi la nef et les bas-côtés. Corpus IT(6).

[1898] Sur les liens entre *aqua* et *mundus* et pour une réflexion d'ensemble menée à partir d'analyse lexicales et sémantiques, voir les travaux de N. Perreaux, dont N. PERREAUX, « L'écriture du monde (II). », art. cit.

lesquels les Occupations des Mois et les signes zodiacaux correspondants sont disposés, l'*aqua* constitue une trame analogique, vectrice d'un processus de *transitus* entre ciel et terre. Le *clipeus* est une forme qui fragmente, compartimente tout en permettant la réunion de l'ensemble par le biais de sa réitération et il signalise un système de pensée analogique.

À Otrante, le décor du pavement est en partie organisé au moyen de médaillons. Ces derniers naissent des branches de l'arbre qui s'étend sur toute la longueur de la nef. Les Occupations des Mois et les signes du Zodiaque sont de nouveau associés au sein d'un même *clipeus*, ceci au-devant du chœur. D'ailleurs, le décor du sol du chœur est lui aussi parsemé de médaillons. Ces derniers sont conjoints à un mouvement ascendant et longitudinal tracé par le tronc de l'arbre. Si la partie basse du tronc occupant la partie antérieure de la nef est habitée par un entremêlement de figures animales et humaines ainsi que de rinceaux, on remarquera que la progression en direction du chœur s'accompagne d'une mise en ordre grâce aux médaillons. Ces derniers soulignent une structure ordonnée en amont du chœur et au sein de celui-ci. Les médaillons participent ainsi à la dynamique du décor ecclésial ainsi qu'à sa polarisation.

II. C. Disposition des signes et des mois au sein des cycles

Dans le même ordre d'idées que l'importance des positions et relations mise en exergue par A. Guerreau, la disposition des signes zodiacaux et des scènes mensuelles au sein des cycles peints, sculptés, mosaïqués est signifiante[1899]. Les modalités de composition de ces images fondées sur des principes de symétrie, de répétition et d'alternance sont particulièrement adaptées et efficaces pour ces sujets liés à la représentation et à l'appréhension du temps et de l'espace[1900]. Ces décors engendrent ainsi grâce à ces effets un véritable discours visuel traduisant des conceptions et relations spatiales et temporelles qui sont en mutation entre le XII^e^ et le XIII^e^ siècle[1901].

II. C. 1. Alternance et complémentarité

La relation entre les signes zodiacaux et les scènes mensuelles repose essentiellement sur un principe de complémentarité. Les occurrences associant les deux thèmes au sein d'un

[1899] Voir *supra*, chap. 1, III. B. ; chap. 4, I. C. 2. ; à ce propos, voir notamment A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit.
[1900] Cf. M. JULLIAN, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit.
[1901] En ce qui concerne les conceptions de l'espace dans la pensée médiévale, *cf.* A. GUERREAU, « Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale : struttura e dinamica di uno "spazio" specifico », art. cit. ; *Id.*, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit. Voir aussi, *supra*, chap. 1, III. B. 1., p. 137 et suiv.

même décor ont recours à différentes modalités pour traiter la relation entre les signes zodiacaux et les scènes mensuelles.

Dans le sous-ensemble de notre corpus réunissant les occurrences où les deux thèmes ont été figurés, soit 88 occurrences, 56 cas peuvent être analysés dans ce sens[1902]. Dans 25 cas, les signes et mois alternent [Tableau ci-dessous]. Cette alternance est régulière dans 12 cas. Dans 7 cas tous situés sur des voussures, l'alternance marque une pause au sommet de l'arc pour respecter la symétrie de chaque côté de celui-ci[1903]. Dans 6 cas, l'alternance est irrégulière ou du moins certains signes zodiacaux sont manquants, souvent par manque de place[1904]. À six reprises, les signes du Zodiaque ont été associés aux mois correspondants dans un même cadre[1905]. Il s'agit de quatre pavements italiens, d'un cycle de panneaux sculptés et d'une voussure. Dans les cas des pavements d'Otrante, San Giacomo Maggiore de Reggio Emilia et de San Savino de Plaisance, les signes et mois sont disposés dans des médaillons circulaires qu'ils partagent. Le cycle du baptistère de Parme est plus délicat du fait de son emplacement originel problématique mais il semble que les signes étaient disposés pour la majorité sur le même panneau quadrangulaire que la scène mensuelle correspondante. Quant à la voussure de Notre-Dame de Mimizan, les signes partagent un même claveau avec le mois correspondant tandis qu'un socle radiant sépare chaque unité formée d'un signe et d'un mois. À Venise, le signe zodiacal n'est pas véritablement inscrit dans le même cadre que le mois correspondant. En effet, les signes zodiacaux, de taille réduite par rapport aux scènes mensuelles, sont sculptés dans les angles de celles-ci et en dehors des rinceaux qui les entourent. Disposés au niveau des nœuds des rinceaux, ils marquent ainsi la transition entre chaque mois tout en étant presque à cheval entre

Relations entre les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois	**Nombre d'occurrences**
Alternance irrégulière mois et signes	6
Alternance régulière mais changement pour la symétrie	7
Alternance régulière mois et signes	12
Associés dans un même cadre	6
Autre	2
Deux registres superposés	2
Séparés	19
Séparés dans deux cercles concentriques	2

Tableau 20 : Type de disposition des signes du Zodiaque et des Occupations des mois les uns par rapports aux autres.

[1902] Les autres cas sont en effet soit des occurrences où les signes ou mois sont isolés et ne permettent pas de traiter d'une réelle alternance ou complémentarité, soit il s'agit d'éléments trop lacunaires ou disparus.
[1903] C'est le cas notamment sur les voussures des portails de Vézelay ainsi et d'Autun.
[1904] C'est le cas sur la façade de la cathédrale de Crémone, ou bien encore sur le portail de Notre-Dame de Castelviel.
[1905] Il s'agit des cycles d'Otrante, Bobbio, Reggio Emilia (San Giacomo Maggiore), Plaisance (San Savino), Parme (San Giovanni), Mimizan.

les deux mois auxquels ils peuvent correspondre. Enfin, dans deux cas les cycles sont superposés en deux registres permettant la mise en correspondance de deux ensembles. Le pilier de Nienburg présente ainsi les figures des mois juchées sur les signes zodiacaux correspondants, tandis que les soubassements du portail Saint-Firmin de la cathédrale d'Amiens sont ornés de deux registres superposés de quadrilobes encadrant les signes sur le niveau supérieur et les mois sur le niveau inférieur.

Par ailleurs, les deux cycles présents dans un même édifice et correspondant à une même phase du décor peuvent être séparés. Dans deux cas, les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois ont été disposés dans deux cercles concentriques qui se répondent et se complètent. Il s'agit du pavement disparu de San Prospero à Reggio Emilia et de la rose du revers de la façade de Notre-Dame de Paris. On peut ajouter que sur le pavement perdu de Saint-Rémi de Reims, les deux cycles étaient vraisemblablement disposés dans deux cercles juxtaposés, l'un avec les signes zodiacaux et l'autre avec les mois. Dans 19 cas, les deux cycles ont été séparés de différentes manières. À Avallon, les deux cycles se répondent de chaque côté de la voussure du portail central. À León, le cycle zodiacal était disposé sur la voussure peinte couronnant le revers de l'entrée de la crypte, tandis que le cycle mensuel est disposé sur l'intrados de l'arc bordant la *Maiestas Domini* centrale. La disposition de deux cycles sur deux intrados d'arc ou deux voussures qui se complètent se répète par exemple dans le chœur de Notre-Dame de Pritz (Laval) et sur le portail de Saint-Jean-Baptiste de Bazas. Sur la façade occidentale de Saint-Denis, les deux cycles sont répartis séparément sur les piédroits des portails latéraux, tandis que les piédroits du portail central sont ornés des Vierges folles et sages, thème iconographique souvent associé au Zodiaque et aux Occupations des Mois sur des voussures[1906]. Ainsi, l'ensemble de la façade est relié par des cycles qui se répondent. Dans l'*Aula Gotica* du complexe des Quatre-Saints-Couronnés de Rome, le cycle des Occupations des Mois se déploie sur les parois, tandis que les signes du Zodiaque étaient peints sur la voûte dans un cercle, de sorte que le premier cycle correspond à un niveau davantage terrestre, tandis que le second évoque la sphère céleste. En se répondant, ils participent à une synthèse spatiale et temporelle tout en construisant une hiérarchie et une transition entre terre et ciel.

D'autre part, la relation entre les signes et les mois est parfois signalée par une différence de proportion. Si les deux cycles présentent la plupart du temps des proportions similaires, dans une quinzaine de cas le signe zodiacal est figuré en plus petit en marge de la scène mensuelle. C'est en Italie que ce déséquilibre est le plus fréquent. Cela ne signifie pas que le signe zodiacal

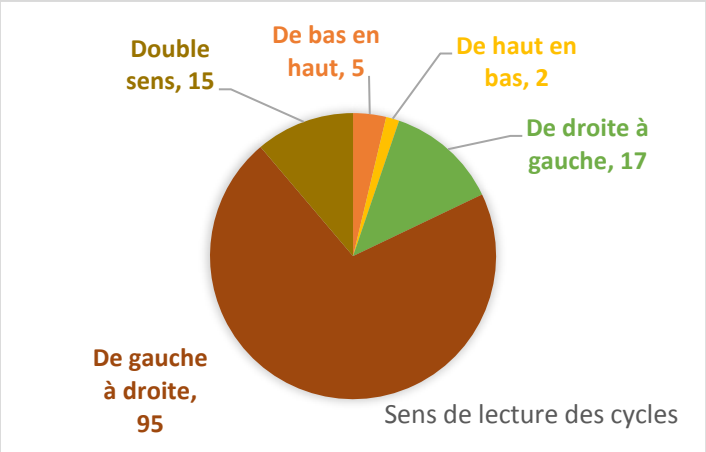
[1906] Voir *infra*, chap. 6, II. C. 1., p. 496 et suiv. ; chap. 8, I., p. 645 ; chap. 10, II., p. 816.

est moins important mais il est disposé davantage comme un signe, un indice complémentaire. Sur les pavements d'Otrante, Plaisance et Bobbio, le signe est figuré à côté du mois dans un même cadre. À Lucques, sur le portail de la cathédrale, les signes ont été sculptés dans de petits *clipei* répartis dans les écoinçons des arcades surmontant les mois. À l'instar de la voussure du portail de Saint-Marc de Venise, les signes marquent des points de transition entre les mois, ils sont juxtaposés entre les mois auxquels ils peuvent correspondre et peuvent renvoyer à un niveau céleste en étant situés en dehors du cadre mensuel et terrestre. À Bominaco, les signes zodiacaux ont été peints dans les lunettes des arcades servant de cadre au calendrier liturgique et aux scènes mensuelles, à la manière des enluminures de manuscrits liturgiques.

Parfois, c'est l'espace réservé aux signes zodiacaux qui est restreint par rapport à celui réservé aux scènes mensuelles sans pour autant induire une véritable disproportion entre signes et mois. Cette spécificité concerne des voussures sur lesquelles l'espace manque souvent, par exemple sur le portail de Saint-Pierre d'Aulnay ainsi que sur celui de Saint-Gilles à Argenton-Château.

II. C. 2. Sens de lecture et début du cycle

Le sens de lecture du cycle induit une disposition des signes et figures et est vecteur d'un certain ordonnancement. Il n'est pas toujours connu du fait des lacunes ou de la destruction de l'élément concerné mais 134 occurrences peuvent se prêter à une analyse vis-à-vis du sens de lecture[1907].

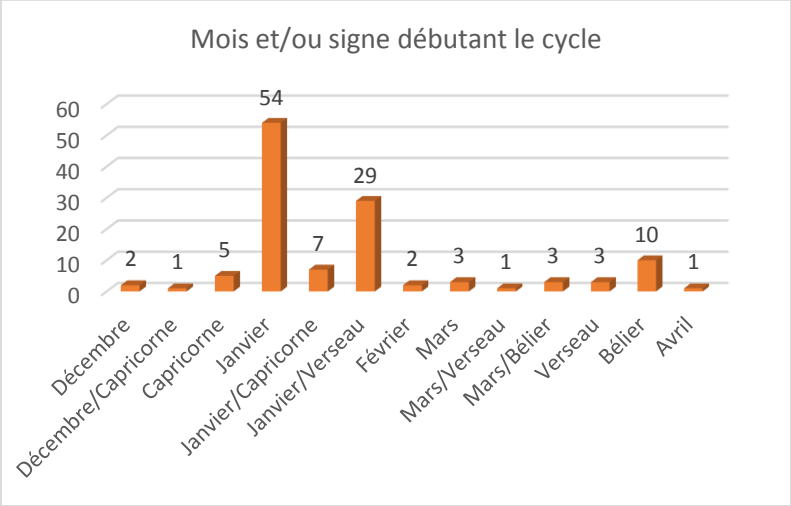


Graphique 7

Dans la plupart des cas, à savoir 95 occurrences soit 70,9 % des cycles analysés, le sens de lecture correspond au sens horaire. Cette prédominance vaut pour la plupart des supports et est marquée tout au long du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Elle vaut aussi pour l'ensemble du corpus, que le Zodiaque soit

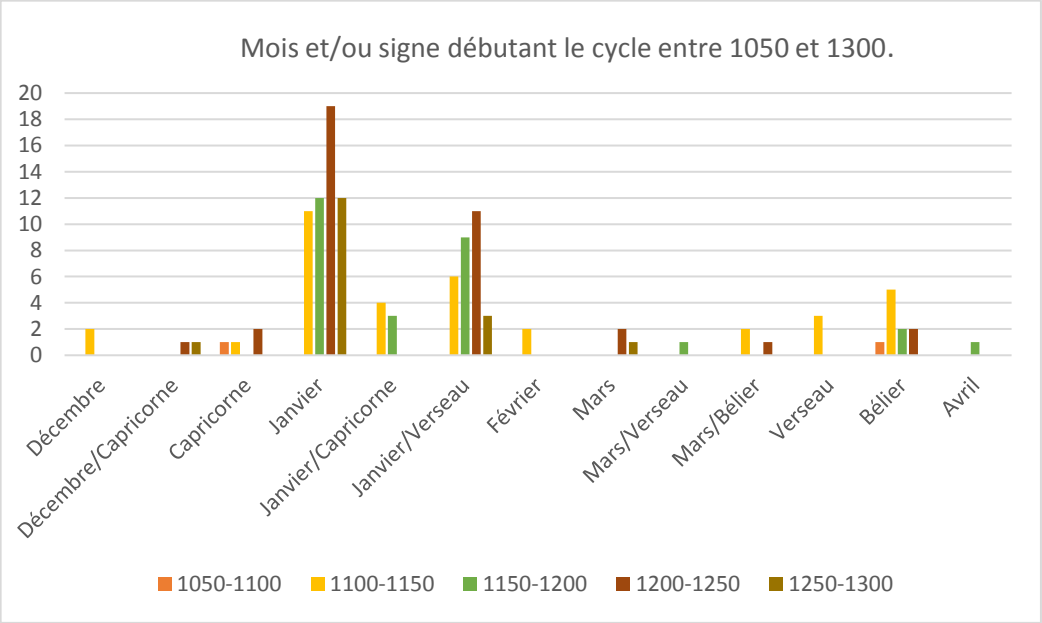
[1907] Certaines occurrences du corpus concernent des signes et/ou mois isolés qui ne peuvent être analysés dans ce sens.

associé ou non aux Occupations des Mois. Dans certains cas, le sens de lecture est double. En effet, pour des raisons de symétrie, le cycle peut changer de sens de lecture. C'est le cas par exemple sur les voussures. Sur le portail de Saint-André à Bourg-Argental, le cycle se développe de la droite vers la gauche en direction du sommet de l'arc, du Verseau au Cancer, puis de la gauche vers la droite, toujours en direction du sommet de l'arc, du Lion au Capricorne.



Graphique 8

Le début du cycle est également une information importante pour appréhender les occurrences de ce corpus qui relèvent dans la plupart des cas du thème du calendrier. Le mois de janvier associé ou non au Verseau est prépondérant parmi l'ensemble du corpus [Graphique 8][1908].



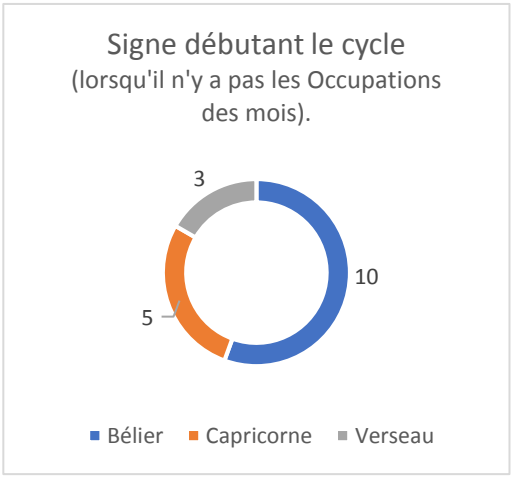
Graphique 9

Les signes du Zodiaque étant à cheval sur deux mois, les associations varient quelque peu. Ainsi, dans 7 cas, le mois de janvier est associé non pas avec le Verseau mais avec le

[1908] L'analyse a été effectuée à partir des 121 occurrences qui peuvent s'y prêter. En effet, certaines occurrences sont des signes ou mois isolés, tandis que certains cycles sont lacunaires voire disparus.

Capricorne. Même si le début du cycle varie un peu, il n'y a pas de grand changement au cours des XII[e] et XIII[e] siècles [Graphique 9]. On rappellera néanmoins que si la majorité des calendriers médiévaux débutent par janvier, ceci n'a pas de rapport avec le début de l'année civile ni avec le début de l'année liturgique comme l'a souligné Jean-Claude Schmitt[1909]. Dérivant du calendrier julien, le calendrier médiéval a perpétué l'usage de faire débuter l'année en janvier en fonction de l'année solaire. L'assimilation du Christ à l'année et au soleil a sans doute favorisé le maintien de cet usage.

Cependant, on peut noter que dans le cas des cycles où les signes du Zodiaque sont figurés seuls, c'est le Bélier qui est prépondérant [Graphique 10][1910]. Le Bélier correspond soit à mars soit à avril et est lié au printemps, puisqu'il débute avec l'équinoxe printanier, ce qui explique sa prépondérance dans des cycles ne figurant que le Zodiaque. De la même manière, le Capricorne marque le début de 5 cycles et commence au moment du solstice d'hiver. Quant au Verseau qui commence 3 cycles, il a sans doute été choisi pour son association fréquente avec le mois de janvier dans les cycles doubles.



Graphique 10

II. C. 3. Les mouvements et orientations des scènes et signes comme éléments de liaison

Nous avons pris en considération les « dispositifs itératifs » que sont les médaillons circulaires, arcades et autres cadres servant à cerner les signes et scènes des cycles étudiés, puis les jeux d'alternance et de complémentarité entre ces signes et scènes avant d'aborder le sens et le début de la lecture du cycle. Tous ces indices sont des facteurs rythmiques insufflés aux cycles du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois, souvent désignés comme des calendriers, qui mettent en images les rythmes de la société médiévale[1911]. Les mouvements et l'orientation des signes et personnages participant à ces cycles sont aussi des facteurs rythmiques ainsi que

[1909] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 277. Sur cette question, voir aussi L. PRESSOUYRE, « "Marcius cornator ". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », art. cit., p. 453 ; P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, *op. cit.*, p. 46-47 ; J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, *op. cit.*

[1910] Malheureusement, beaucoup de cycles du Zodiaque étant lacunaires voire disparus, le nombre d'occurrences susceptibles d'être analysées dans ce sens chute à 18 sur les 55 occurrences de ce sous-ensemble. De plus 12 occurrences de ce sous-ensemble sont des signes isolés.

[1911] Sur les différents facteurs de rythme, voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*

des éléments de liaison à l'intérieur du cycle[1912]. Comme l'a souligné F. Gury à propos de l'iconographie antique du Zodiaque, l'orientation des signes matérialise la relation qu'ils entretiennent au sein du cycle[1913]. Le rythme est vecteur d'harmonie car il met en ordre des variations inscrites dans le temps et dans l'espace. Or nous avons vu que le cercle zodiacal fut utilisé comme une « formule » de l'ordre divin dès l'époque carolingienne[1914].

Au sein des cycles associant ou non les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois, les personnages et signes se déplacent le plus souvent soit en fonction du centre de symétrie du cycle, soit plus largement en fonction du sens de lecture de ce dernier. À l'instar du sens de lecture, les cycles disposés sur des voussures sont parfois orientés par rapport au sommet ou centre de l'arc. Sur les voussures des portails de Vézelay, Autun, Cognac ou bien encore Chartres, l'orientation des signes et scènes en fonction du centre de l'arc souligne la symétrie de l'ensemble et met en avant la notion d'ordre[1915]. De plus, sur ces supports, cette orientation renforce l'impression de mouvement ascendant propice à l'idée d'une progression spirituelle. L'entrée et la transition de l'extérieur vers l'intérieur est ainsi doublée d'une dynamique ascendante.

Dans le cas des compositions semi-circulaires qui sont les plus fréquentes, les figures du Zodiaque et des Mois sont disposées de manières variées. D'une part, la distribution des figures par rapport au centre de l'arc de cercle est soit longitudinale soit transversale, voire cette disposition change en fonction de l'axe de symétrie de l'arc dans un souci d'efficacité visuelle et de praticité dans la lecture du cycle. Par exemple, sur les voussures dont les figures des bords externes sont disposées de manière longitudinale, les figures de la portion centrale peuvent être disposées de manière transversale. C'est le cas par exemple à Saint-Nicolas de Civray. Sur la voussure extérieure, les quatre scènes et signes placés à chaque extrémité sont disposés longitudinalement, tandis que les mois et signes de la portion centrale sont disposés transversalement et rayonnent ainsi sur la courbure de l'arc. Les positions corporelles des figures sont également soumises à des variations en particulier en fonction de la courbure des compositions circulaires et semi-circulaires. De face, de profil, de trois quarts, les figures

[1912] L'importance des positions dans la littérature et l'iconographie antique a été mise en exergue par F. Gury. Cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit. ; voir aussi *supra*, chap. 1., I. B. 1. b., p. 101 ; chap. 3, I. B. 2., p. 240 et suiv.
[1913] Cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit., p. 540.
[1914] Voir *supra*, chap. 4, en part. II.
[1915] Les cycles sculptés sur les voussures et moulures des portails d'Autun, Chartres (façade occidentale et façade septentrionale), Cognac, Fenioux, Mauriac, Sessa Aurunca, Vermenton, Vézelay et Ydes sont orientés par rapport au centre de la voussure.

induisent un autre degré dans la dynamique visuelle du cycle[1916]. Cependant, étant donné qu'il n'y a pas de règle stricte pour la disposition et les positions des figures sur les voussures, cette grande variabilité doit être relevée mais est difficile à indexer. En dehors de leur rôle dans une dynamique visuelle à plusieurs degrés, la disposition et les positions des figures des cycles considérés sont aussi des vecteurs de différenciation entre les signes zodiacaux et les scènes des Occupations des Mois dans le cas de l'alternance des deux thèmes. Sur les voussures et sur les arcs, l'orientation est héritée de l'organisation diagrammatique des compositions circulaires des pavements antiques et tardo-antiques et surtout des *figurae* des manuscrits évoqués dans le précédent chapitre.

III. Mises en situations iconographiques : dynamiques thématiques du Zodiaque

L'indexation des scènes et figures associées au Zodiaque dans la base de données permet de souligner la fréquence de certains thèmes iconographiques[1917]. Il s'agit d'observer la dynamique du Zodiaque associé ou non aux Occupations des mois dans des contextes thématiques particuliers[1918]. L'insertion des signes du Zodiaque en marge d'un champ iconographique particulier fait l'objet de variations thématiques mais aussi de variations dans l'espace ecclésial tout autant que dans la chronologie étudiée. Les signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des mois sont souvent situés en périphérie de plusieurs scènes et thèmes qui forment un réseau iconographique. La densité de ce réseau est parfois problématique[1919]. Nous avons pris en considération la plupart des scènes et thèmes identifiables dès lors qu'elles nous semblaient appartenir à ce réseau. Ainsi, les scènes et thèmes indexés correspondent à des échelles différentes, telle que celle du portail ou plus largement celle de la façade par exemple. Sur certains portails, le contexte iconographique est unitaire et peut être autonome par rapport à la façade, tandis que pour d'autres portails, ceux-ci vont fonctionner en relation étroite avec les autres portails de la façade. Prenons par exemple le cas de la façade occidentale de Saint-Denis. Les piédroits des trois portails de la façade se complètent, puisqu'ils sont ornés des signes du Zodiaque au nord, des Occupations des mois au sud et des Vierges sages et folles au centre, tandis que le tympan du portail central portait un

[1916] Sur ces différentes positions et leurs enjeux, voir M. SCHAPIRO, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000, en part. chap. IV : *Face et profil comme formes symboliques*, p. 93-123.
[1917] Voir *supra*, chap. 2, I.
[1918] Cf. J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », art. cit., en part. p. 328-329.
[1919] Il serait intéressant d'approfondir les analyses statistiques que nous présentons tout au long de ce chapitre en utilisant des outils plus perfectionnés tels que ceux qui sont présentés dans J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit*. ; en particulier les méthodes décrites par S. Lepape, « Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images », p. 333-439.

Jugement Dernier[1920]. Ainsi, dans de tels cas, la prise en compte du contexte iconographique doit se faire à l'échelle de la façade.

Nous avons ainsi tenté de prendre en compte un maillage iconographique dans lequel les signes zodiacaux et/ou les Occupations des mois sont positionnés et nous semblent participer à l'articulation spatiale et temporelle du décor. Il s'agit d'appréhender l'insertion des signes et scènes au sein d'une sorte de « constellation » iconographique dont il nous faudra envisager les contours.

III. A. Thèmes, scènes et figures associées au Zodiaque et aux Occupations des mois : les contours d'une « constellation » iconographique

III. A. 1. Thèmes, scènes et figures associées : vue d'ensemble

III. A. 1. a. Présentation des occurrences

Dans un premier temps, il s'agit d'observer les thèmes, scènes et figures avec lesquelles les occurrences du corpus ont pu être associées. Pour ce qui est des thèmes et scènes, trente éléments ont été distingués [Graphique 11].

Certaines scènes ou certains thèmes peuvent se chevaucher, de même qu'elles ou ils se croisent avec les figures associées que nous évoquerons plus loin[1921]. Si certains thèmes et scènes sont davantage explicites, voire codifiés, d'autres sont implicites. C'est le cas par exemple de la Jérusalem céleste. La Cité céleste peut être évoquée d'un point de vue « allégorique »[1922] comme modèle de l'*Ecclesia* de sorte qu'elle est par exemple suggérée par une arche-église sur le tympan du portail occidental de Saint-Lazare d'Autun. Elle peut aussi être évoquée d'un point de vue « anagogique[1923] » dans certains thèmes eschatologiques tels que la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Sur l'archivolte du portail de Notre-Dame de Mimizan, la Jérusalem céleste ouvre ses portes au sommet de la voussure figurant la parabole en question, tandis que les signes du Zodiaque et les Occupations des mois figurent sur la voussure supérieure.

[1920] Nous reviendrons sur ces associations, voir *infra*, chap. 10, II. A et B, p. 814 et suiv.

[1921] Par exemple, la Pesée des Âmes est parfois incluse dans le Jugement Dernier mais elle est aussi parfois autonome. C'est le cas sur le pavement d'Otrante sur lequel le Christ-Juge ne peut être figuré. Sur ces problèmes inhérents à la distinction des thèmes et « motifs » selon le terme de J. Baschet, voir J. BASCHET, « Corpus d'images et analyse sérielle », art. cit., p. 324.

[1922] Sur la définition de la Jérusalem céleste et ses différentes facettes, voir D. RUSSO, *s. v.* « Jérusalem céleste », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 500-502. Sur ce thème, voir aussi en particulier Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit.*

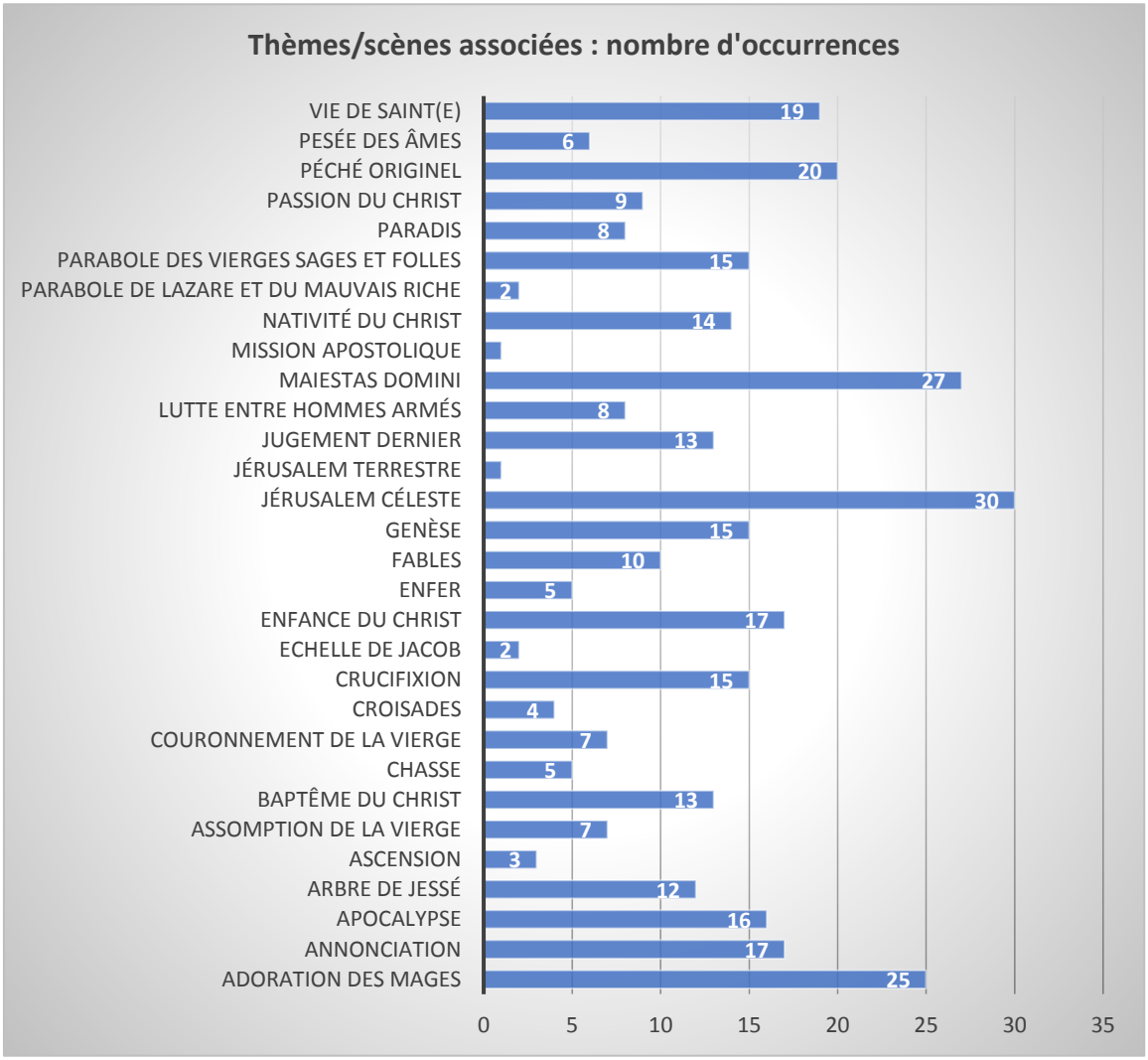
[1923] Voir *ibid.*

Quant aux figures et autres personnages qui peuvent être associés aux deux thèmes iconographiques étudiés parmi ce corpus, trente-trois ont été distingués [Graphique 12]. Certains se rapportent directement à un, voire plusieurs thèmes. De fait quelques groupes de thèmes, scènes et figures peuvent être dégagés. Le Péché originel, la Genèse, le Paradis, la Main de Dieu, Adam et Ève ainsi qu'Abel et Caïn renvoient à la Création, au Péché et à son rachat, notamment par le travail auquel les Occupations des Mois sont liées. L'Annonciation, l'Enfance du Christ, la Nativité, l'Adoration des Mages, le Baptême du Christ, ainsi que la Vierge à l'Enfant évoquent l'Incarnation. L'Arbre de Jessé, les Tribus d'Israël, les prophètes et le roi David font aussi allusion à l'Incarnation et par extension à la généalogie du Christ. Complétant les thèmes et scènes liées à l'Incarnation, la Passion – dont la Crucifixion –, ainsi que l'Ascension mettent en valeur la double nature du Christ ainsi que son rôle de Rédempteur. La figure de Samson, récurrente autour des occurrences zodiacales et/ou mensuelles concernant les pavements et les décors sculptés du portail, est présentée comme une préfiguration du Christ et de son rôle de Rédempteur[1924]. L'Assomption et le Couronnement de la Vierge mettent en valeur la figure de la Vierge, mère du Christ et modèle de l'*Ecclesia*. Dans le sillage de l'Apocalypse et du Jugement Dernier, la Jérusalem céleste, l'Enfer et le Paradis, la Pesée des âmes, la *Maiestas Domini*[1925] avec le Tétramorphe, les Vieillards et Cavaliers de l'Apocalypse, l'*Agnus Dei* et les anges l'adorant, la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que les Vices et les Vertus – luttant bien souvent les unes contre les autres – sont associés aux signes zodiacaux et/ou aux scènes mensuelles selon une perspective eschatologique.

Un dernier ensemble peut être mis en relation avec l'idée d'harmonie et de sagesse. Il s'agit essentiellement de figures cosmologiques comme les Vents, les Saisons, les quatre éléments, des constellations, les Fleuves du Paradis – qui se rapportent également au thème du Paradis –, les Peuples de la Terre, mais aussi les Fables, Hercule, les sirènes, auxquels on peut ajouter les personnifications des Arts Libéraux, ainsi que d'autres figures de savoir et de sagesse comme Salomon et David, des savants de l'Antiquité ou bien encore les personnifications des

[1924] Figuré en train de lutter contre le lion ou avec les portes de Gaza, Samson est aussi un modèle à suivre. À propos de ce personnage figuré notamment sur des pavements, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...* , 2010, p. 81-88.

[1925] Quant à la définition de ce thème iconographique, voir en particulier A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident, V^e^-IX^e^ siècle*, Paris, éd. du Cerf, 2005. Voir aussi *Id*., *s. v.* « Maiestas Domini », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge, op. cit*., p. 563-565.

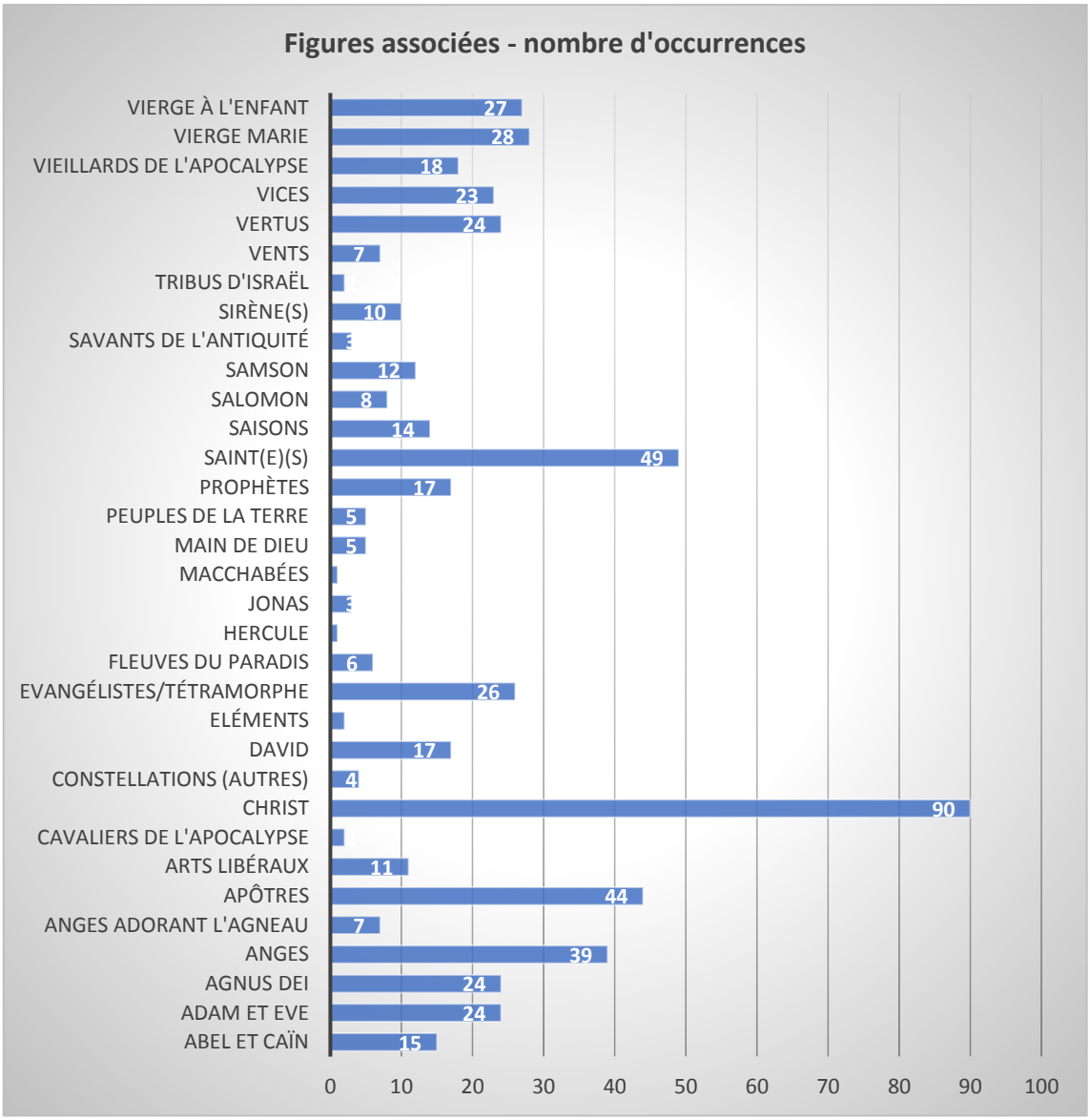


Graphique 11

Vertus parfois opposées à celles des Vices. En marge de ces ensembles, quelques thèmes et figures s'ajoutent. Certains affichent peu d'occurrences, mais ne sont pas pour autant dénués d'intérêt quant aux thèmes du Zodiaque et des Occupations des Mois. C'est le cas de l'Échelle de Jacob qui pourrait être raccordée à plusieurs groupes thématiques de par sa transversalité et complexité[1926]. Le Christ, les anges, les apôtres et les saints parachèvent cette constellation iconographique par leur forte présence comme nous allons le voir.

La Jérusalem céleste constitue le thème le plus fréquemment associé au sein du corpus complet avec 30 occurrences [Graphique 11]. La *Maiestas Domini* (27), l'Adoration des Mages (25), le Péché originel (20) ainsi que les scènes hagiographiques (19) comptent parmi les thèmes les plus fréquents dans l'ensemble du corpus. L'Annonciation (17) ainsi que l'Enfance du Christ (17) complètent la présence marquée de l'Adoration des Mages. De même, le thème de

[1926] Sur ce thème iconographique, voir C. HECK, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.



Graphique 12

l'Apocalypse (16) complète celui de la *Maiestas Domini*, tandis que la Genèse (15) complète celui du Péché originel. On notera aussi la récurrence de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles (15) ainsi que celle de la Crucifixion (15). Ainsi, le Péché originel, la naissance du Christ Rédempteur et son sacrifice ainsi que l'Apocalypse et le Jugement qui se profile par l'intermédiaire de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles constituent les principaux contextes thématiques dans lesquels les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois tissent des relations spatiales et temporelles entre les grands axes de la tradition biblique. Nous verrons en effet comment ces deux thèmes, combinés ou non, peuvent synthétiser la tradition biblique, structurer sa narration tout en jetant des ponts entre différents épisodes. Le Zodiaque et les Occupations des mois, constituent des médiateurs entre terrestre et céleste qui traversent

différentes temporalités tout en relevant de différentes échelles spatiales[1927]. Les deux cycles accompagnent, voire encadrent souvent des thèmes synthétiques dont la variété des thèmes et scènes relevées donnent un aperçu. Situés en périphérie de ces thèmes synthétiques, le Zodiaque et les Occupations des mois voient leur signification varier et sont orientés en fonction du thème dominant comme nous pourrons le constater au cours du prochain chapitre.

Parmi les figures associées aux occurrences du corpus, on peut noter la forte présence du Christ dans 90 cas [Graphique 12]. Avec les saints (49), les apôtres (44), les anges (39) – auxquels s'ajoutent les anges adorant l'Agneau (7) –, la Vierge (Marie, 28 et à l'Enfant, 27) et les évangélistes, le plus souvent sous la forme du Tétramorphe (26), le Christ dirige un cortège céleste déterminant dans la constellation iconographique étudiée. D'autres figures sont récurrentes telles que les Vertus (24) et les Vices (23), l'*Agnus Dei* (24), le couple originel (24), les Vieillards de l'Apocalypse (18) ainsi que le prophètes (17) ou bien encore le roi David (17) et Samson (12). Le Zodiaque et les Occupations des mois participent à une iconographie visant à illustrer la domination et le triomphe du Christ de son Incarnation à son rôle de Juge, en passant par sa Passion et son rôle de Rédempteur. En marge de l'Adoration des Mages jusqu'au Jugement Dernier, au-devant et en dessous de la *Maiestas Domini*, les signes du Zodiaque et les scènes des mois rendent compte d'une échelle universelle de la domination du Christ. Pour aller plus loin dans ces observations, il nous faut détailler la fréquence de ces associations en fonction des trois sous-ensembles de notre corpus, tels que, pour rappel, les occurrences associant les signes du Zodiaque aux Occupations des mois (II), celles avec les premiers seulement (Z) et celles avec les secondes seulement (OM).

III. A. 1. b. Fréquence des associations dans le corpus monumental : récurrences et variations.

Avant de passer à l'analyse des trois sous-ensembles et de leurs thèmes, scène et figures associées, la fréquence de ces associations peut être observée dans le temps. Les graphiques ci-contre représentent la fréquence des principaux thèmes et scènes, puis des principales figures qui sont associés aux occurrences du corpus au fil de la chronologie étudiée [Graphique 13, Graphique 14][1928].

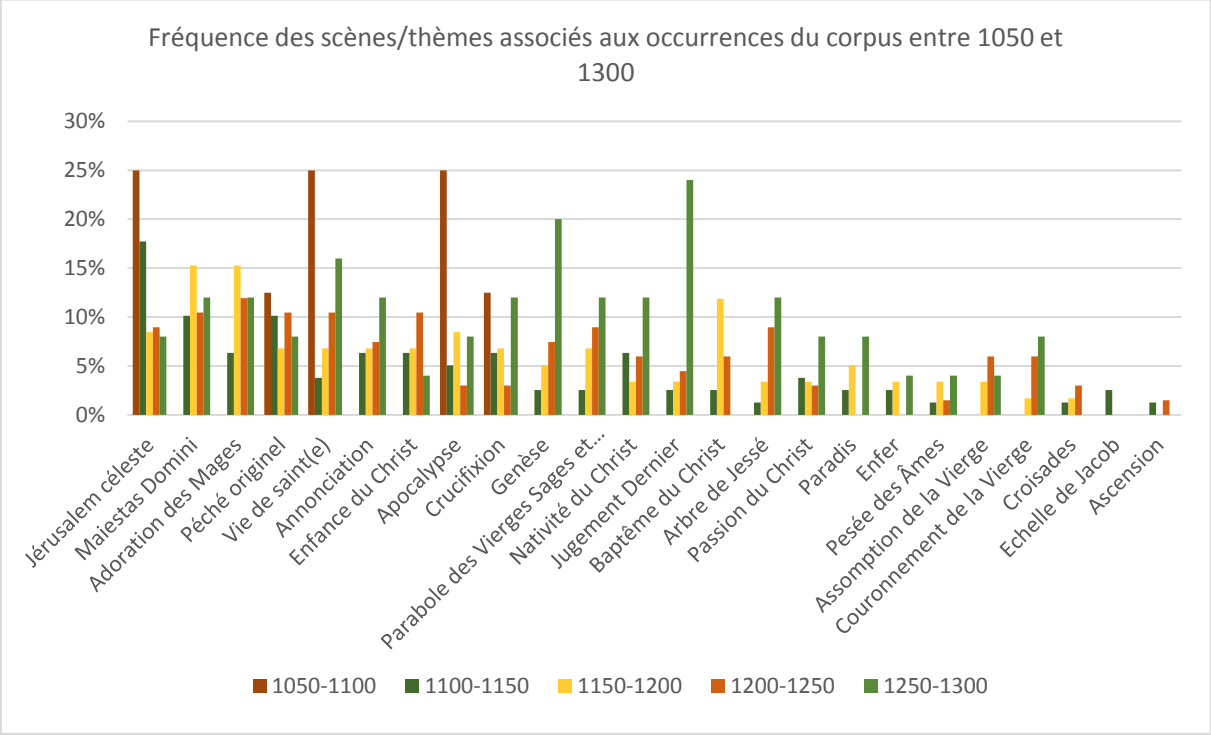
[1927] En ce qui concerne les rapports entre différentes temporalités et l'organisation de l'histoire sacrée, voir en particulier J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, « Structures spatiales et temporelles », en part. p. 140-148.

[1928] Les fréquences en pourcentage ont été établies en fonction du nombre d'occurrences pour chaque demi-siècle considéré. Quant à ces chiffres, voir *supra*, chap. 2, II. A., p. 158 et suiv. Les deux graphiques ont été ordonnés en fonction des thèmes, scènes, figures les plus fréquents aux moins fréquents, ceci pour des questions de lisibilité et de comparaison. Les thèmes, scènes, figures les moins fréquents n'apparaissent pas pour les mêmes raisons.

On peut remarquer que le thème de la Jérusalem céleste est de moins en moins fréquent alors qu'il est prépondérant entre 1050 et 1150. Le thème de l'Apocalypse subit également une baisse après 1100 avant une légère hausse entre 1150 et 1300, tandis que le thème du Jugement Dernier montre une courbe de fréquence inverse, ce qui correspond à un changement de rapport à la temporalité de la fin des Temps[1929]. Les Cavaliers de l'Apocalypse suivent le même mouvement que le thème de l'Apocalypse et ne sont présents qu'au début de la période. Pour le XI^e^ siècle, on peut d'ailleurs souligner que les neuf occurrences répertoriées sont principalement associées aux thèmes de la Jérusalem céleste et de l'Apocalypse ainsi qu'à des scènes hagiographiques[1930]. L'association des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois avec un ou des saints ainsi que des scènes hagiographiques subit une baisse relative au début du XII^e^ siècle avant une hausse progressive jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle. La *Maiestas Domini*, l'Adoration des Mages, et le Péché originel sont présents tout au long des XII^e^ et XIII^e^ siècles avec quelques petites variations. Du côté des figures présentes, les apôtres, les anges et les évangélistes – surtout sous la forme du Tétramorphe – affichent une certaine permanence. On notera au passage que l'association des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois avec les apôtres est prépondérante dans l'iconographie des objets du corpus[1931]. La présence des anges dans l'environnement iconographique des deux thèmes étudiés baisse progressivement, ce qui peut signaler que ces deux thèmes se rapportent de plus en plus à la sphère terrestre ou du moins que la présence de ces « auxiliaires » n'est plus autant nécessaire[1932]. L'Annonciation est de plus en plus présente de même que l'Assomption et le Couronnement de la Vierge et par extension la figure de la Vierge Marie et de la Vierge à l'Enfant. Ceci s'explique notamment par l'évolution de la figure mariale au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles[1933]. La présence progressive du thème de l'Arbre de Jessé au fil de la période répond à cette évolution tout en mettant l'accent sur le motif de la parenté charnelle et spirituelle

[1929] Pour une approche synthétique du thème du Jugement Dernier, voir en particulier V. PACE (dir.), *Le Jugement dernier : entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.
[1930] Nous avons choisi pour des raisons de lisibilité du graphique de ne pas faire apparaître la période 1000-1050 qui ne comprend qu'un exemple, celui des panneaux sculptés de la tour-porche de l'abbaye de Fleury. Les signes du Zodiaque qui sont sculptés sur certains panneaux sont associés au thème de l'Apocalypse et de la Jérusalem céleste, à des scènes de la vie de saint Etienne, des scènes de chasse ainsi qu'à divers animaux et autres scènes de travaux des champs. D'autre part, nous avons classé les thèmes et scènes associés en commençant par la gauche avec les thèmes les plus fréquents. Les thèmes les moins fréquents dans l'ensemble du corpus n'apparaissent pas pour des raisons de lisibilité.
[1931] On dénombre en effet six occurrences avec la présence des apôtres parmi les vingt-et-un objets du corpus.
[1932] Cf. J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval, op. cit.,* p. 138.
[1933] Sur cette question, voir D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO (dir.), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale, op. cit*.

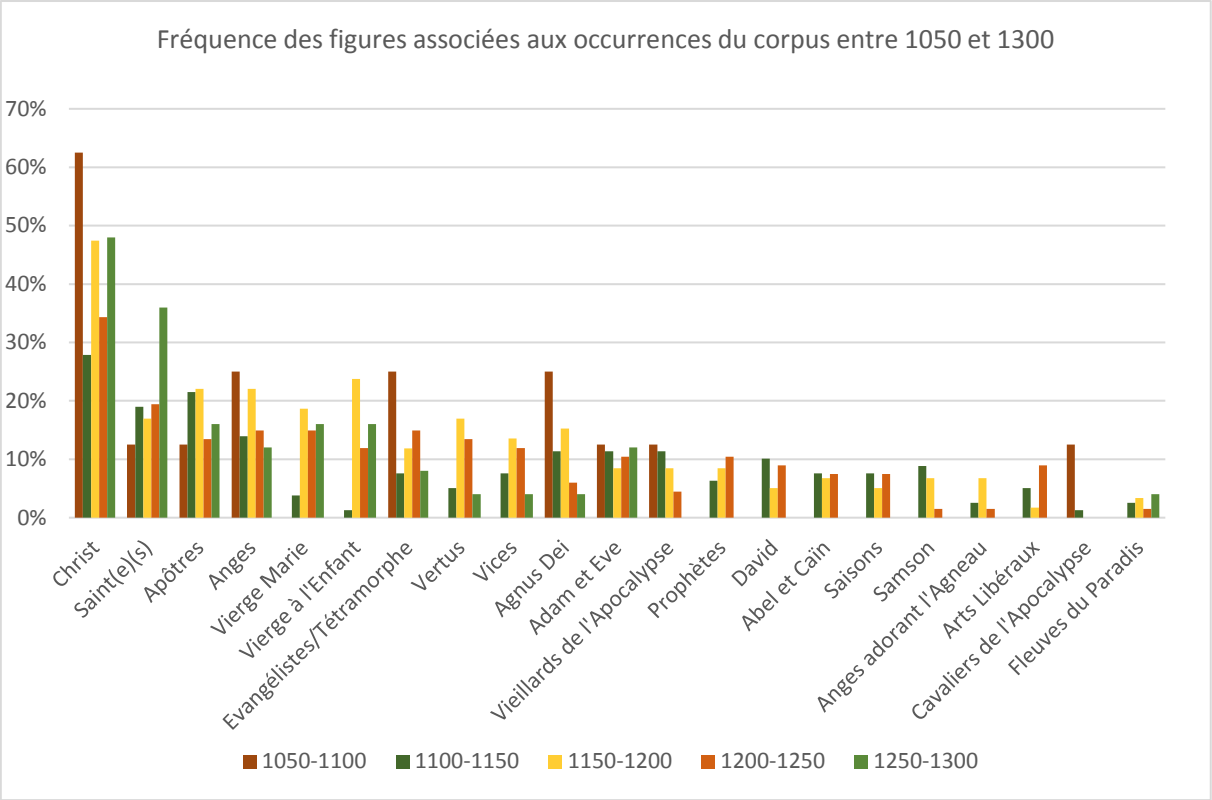
et de la généalogie du Christ[1934]. L'inscription de la Crucifixion dans le contexte iconographique observé subit quant à elle une certaine baisse avant une hausse à la fin du XIII^e^ siècle. La présence de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles est en constante augmentation tout au long de la période à l'instar du Jugement Dernier auquel elle peut être associée et auquel elle se rapporte. De même, l'association avec les Vices et Vertus est en hausse au XII^e^ siècle au cours duquel elles sont figurées avec la Parabole des Vierges sages et folles, puis légèrement en baisse au XIII^e^ siècle. La Genèse, le Paradis et l'Enfer sont de plus en plus présents au fil du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, d'une part pour évoquer l'harmonie de la Création, et d'autre part pour évoquer le Péché originel, ses conséquences ainsi que le Jugement Dernier.



Graphique 13

Si on a déjà noté que les occurrences du corpus correspondant au XI^e^ siècle gravitent autour du thème de l'Apocalypse, la situation des XII^e^ et XIII^e^ siècle est plus complexe. Le thème de la rédemption – qui est rendu sensible à travers divers thèmes et figures mais aussi par l'intermédiaire des Occupations des mois –, et du Jugement Dernier prennent progressivement le pas sur les thèmes apocalyptiques et renvoient à une temporalité plus terrestre que céleste et orientée par le thème de la quête du salut. Il nous faut d'ailleurs signaler

[1934] Sur ce thème, voir A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id.*, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; S. LEPAPE, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e^ siècle au XVI^e^ siècle*, thèse soutenue en 2007, Paris, EHESS.



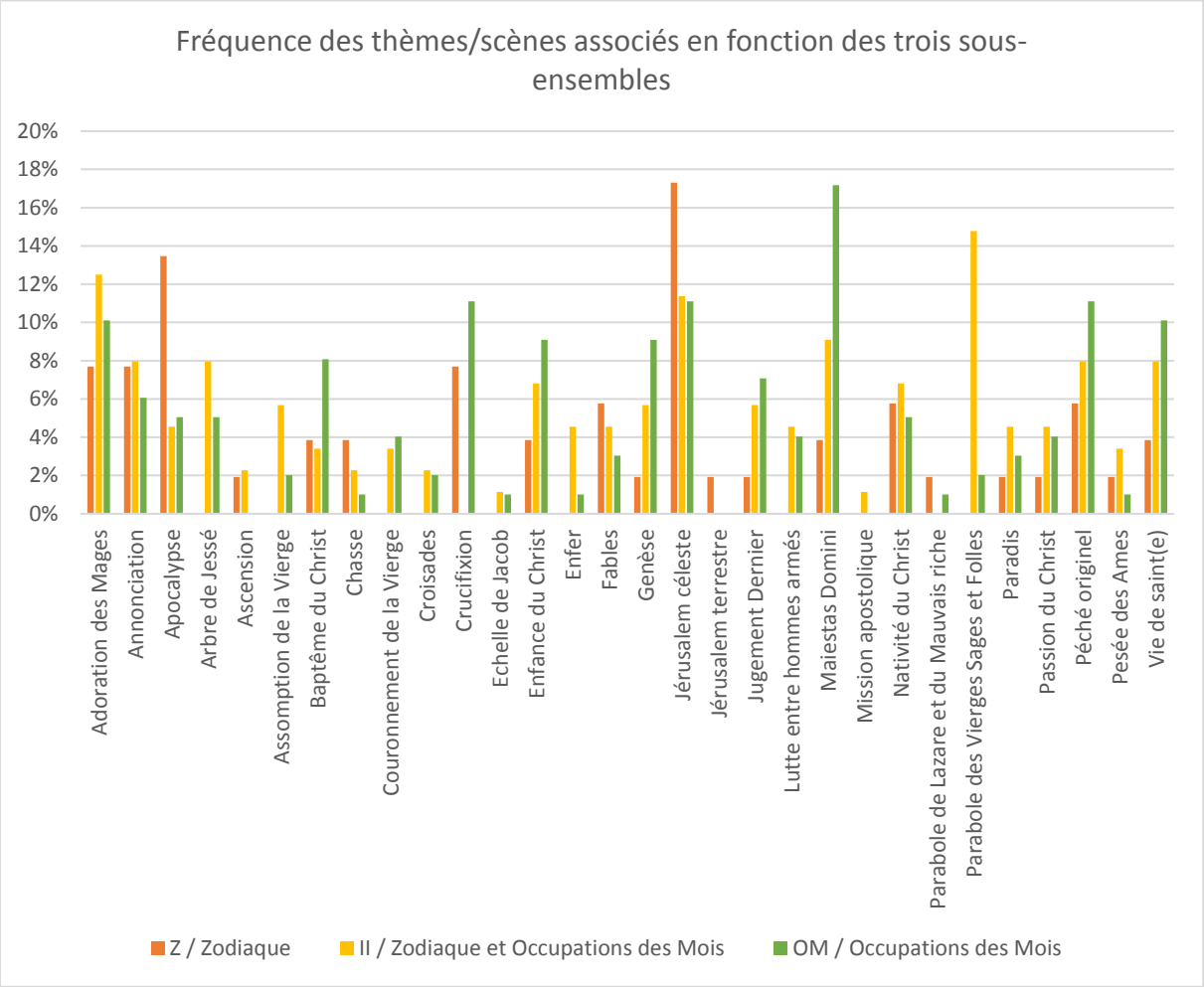
Graphique 14

que certaines « formules » iconographiques peuvent être décelées dont une en particulier se rapportant à la quête du salut. Comme nous avons déjà pu le constater, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois ont été associés de manière récurrente à la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi qu'à la lutte des Vices et Vertus, thèmes auxquels s'ajoute parfois la figure de l'*Agnus Dei*[1935]. Neuf occurrences du corpus présentent cette combinaison iconographique répartie le plus souvent sur plusieurs voussures d'une même archivolte[1936]. On retrouve la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles associée aux Occupations des mois et/ou aux signes du Zodiaque sur les voussures du portail de quatre églises ainsi que sur d'autres supports du portail d'une cinquième église[1937]. De même, le thème de la Psychomachie est figuré sur les voussures de plusieurs édifices ainsi que sur d'autres supports[1938].

[1935] Nous reviendrons plus en détail sur cette combinaison iconographique dans le prochain chapitre.
[1936] Il s'agit des archivoltes des portails de Saint-Pierre d'Aulnay, de Saint-Gilles d'Argenton-Château, Saint-Nicolas de Civray, Saint-Esprit de Fenioux, mais aussi des voussures des portails de la façade septentrionale de Notre-Dame de Chartres, des piédroits et ébrasements des portails de la façade occidentale de Saint-Denis, de la rose du revers de la façade de Notre-Dame de Paris, ainsi que des soubassements de la façade de Notre-Dame d'Amiens et de Notre-Dame de Strasbourg.
[1937] Il s'agit des voussures des portails de Saint-Jean-Baptiste à Sorde-l'Abbaye, Saint-Jean-Baptiste de Bazas, Sainte-Marie de Mimizan, Notre-Dame d'Avioth, ainsi que des piédroits et soubassements du portail de Saint-Étienne de Sens.
[1938] Il s'agit des voussures de l'église de Saint-Pompain, de Notre-Dame de Castelviel, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Marc de Venise, des arcs et portails du cloître de l'abbaye Saint-Aubin d'Angers ainsi que des portails détruits de Notre-Dame-de-la-Règle de Limoges et de Notre-Dame de Tournai. On retrouve les Vices et Vertus

III. A. 2. Thèmes, scènes, figures associées : vue détaillée en fonction des trois sous-ensembles

Dans un second temps, l'analyse du contexte iconographique peut être quelque peu nuancée en fonction des trois sous-ensembles qui composent le corpus[1939]. D'après les graphiques représentant la fréquence d'association des thèmes, scènes et figures en fonction des trois sous-ensembles, quelques caractéristiques sont à relever [Graphique 15, Graphique 16][1940].



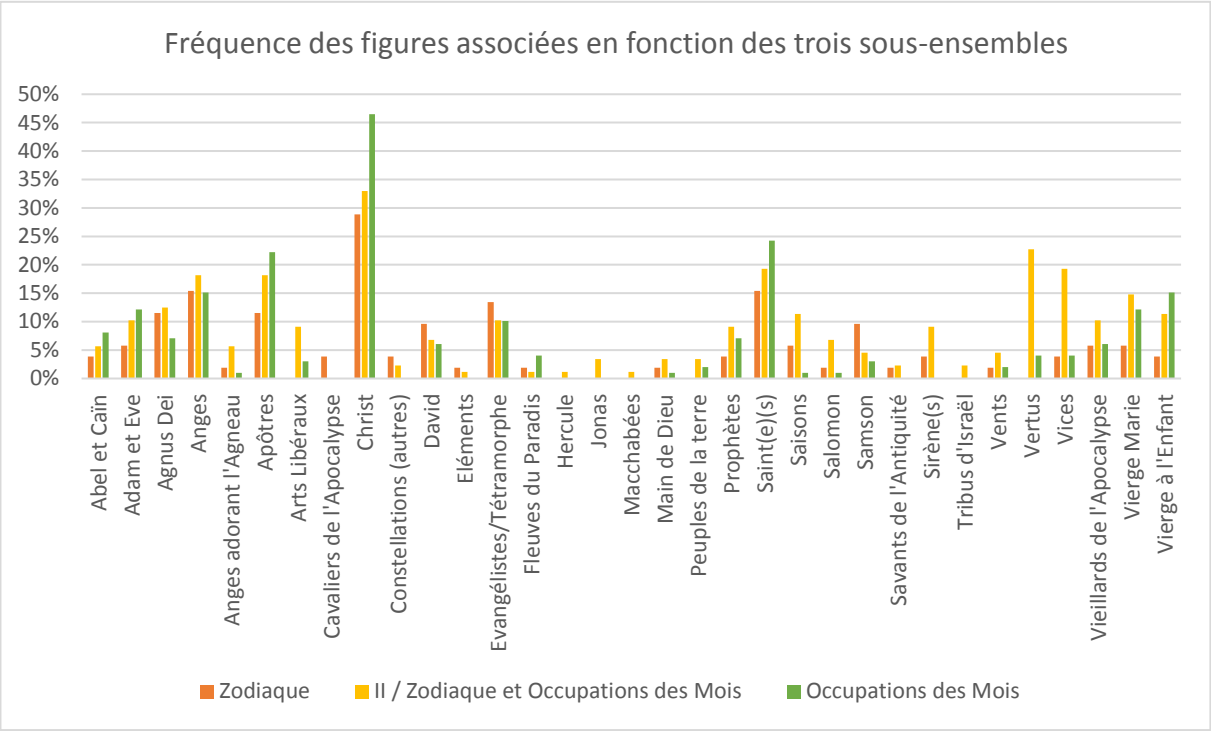
Graphique 15

C'est entre les occurrences du Zodiaque et des Occupations des mois non associés que l'on peut constater le plus de contrastes. Le thème de l'Apocalypse a été plus fréquemment associé aux

dans l'environnement des Occupations des mois et/ou du Zodiaque sur les fresques de l'Aula Gotica des Quatre-Saints-Couronnés de Rome, sur le pavement de la cathédrale de Canterbury, ainsi que les intrados d'arcs peints dans l'église Saint-Martin de Laval.

[1939] À savoir les occurrences où les signes zodiacaux sont associés aux Occupations des mois, celles où il n'y a que les premiers et celles où il n'y a que les secondes.

[1940] Les fréquences en pourcentage ont été établies en fonction du nombre d'occurrences pour chaque sous-ensemble considéré. Quant à ces chiffres, voir *supra*, chap. 2, III. A., p. 215.



Graphique 16

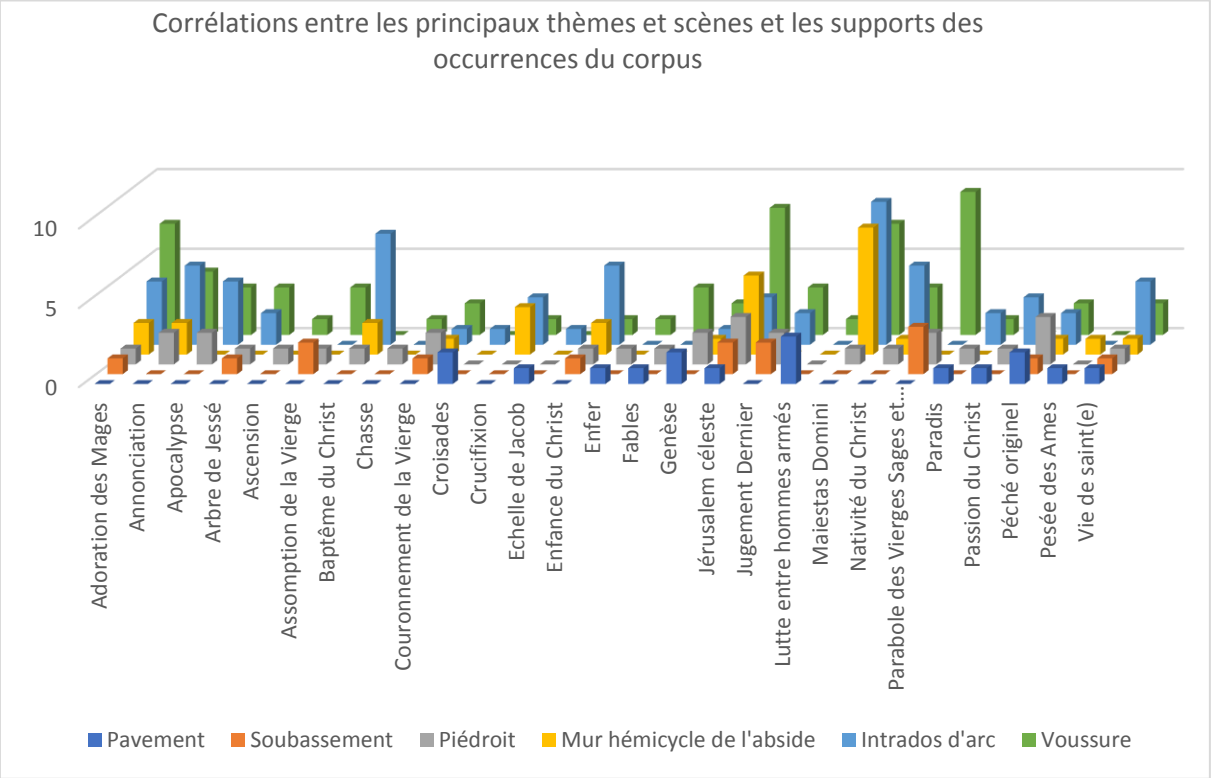
signes du Zodiaque seuls et il en va de même pour le thème de la Jérusalem céleste. D'ailleurs, les Cavaliers de l'Apocalypse ne sont présents que dans le contexte iconographique concernant les signes zodiacaux. La Parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que les figures des Vices et Vertus ont été fréquemment associées dans l'environnement iconographique des occurrences où le Zodiaque a été associé aux Occupations des Mois. La fréquence d'association du thème de la *Maiestas Domini* est plus importante pour les occurrences concernant les Occupations des mois seules et il en va de même pour le thème de la Genèse et du Péché originel. On constate également que les scènes hagiographiques et les saints font plus fréquemment partie de l'apanage iconographique des scènes mensuelles seules par rapport aux deux autres types d'occurrences du corpus. La figure du Christ est un peu plus présente dans le cas des occurrences des scènes des mois seuls, même si elle est loin d'être absente dans les deux autres cas. Il semble ainsi que les éléments liés à l'idée de rédemption et de quête du salut soient davantage présents dans l'environnement des Occupations des mois.

Le contexte iconographique concernant les occurrences des signes zodiacaux associés aux Occupations des mois semble plus diversifié et moins contrasté que pour les deux autres types d'occurrences qui présentent, quant à eux, davantage de pics de fréquence sur les deux graphiques. L'ensemble des occurrences associant Zodiaque et Occupations des mois correspond en quelque sorte à une situation intermédiaire, plus tempérée. Réunissant deux thèmes complémentaires, l'un davantage céleste, l'autre davantage terrestre, cette combinaison

iconographique a été privilégiée par différents thèmes, scènes et figures nécessitant de mettre en images une articulation entre ces deux sphères.

III. B. Articulations et corrélations entre supports et contexte iconographique

Les thèmes, scènes et figures associées aux signes du Zodiaque et/ou aux Occupations des mois varient également en fonction des supports [Graphique 17, Graphique 18][1941]. Quelques corrélations entre certains supports et le contexte iconographique dans lequel s'insèrent les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois semblent se détacher.

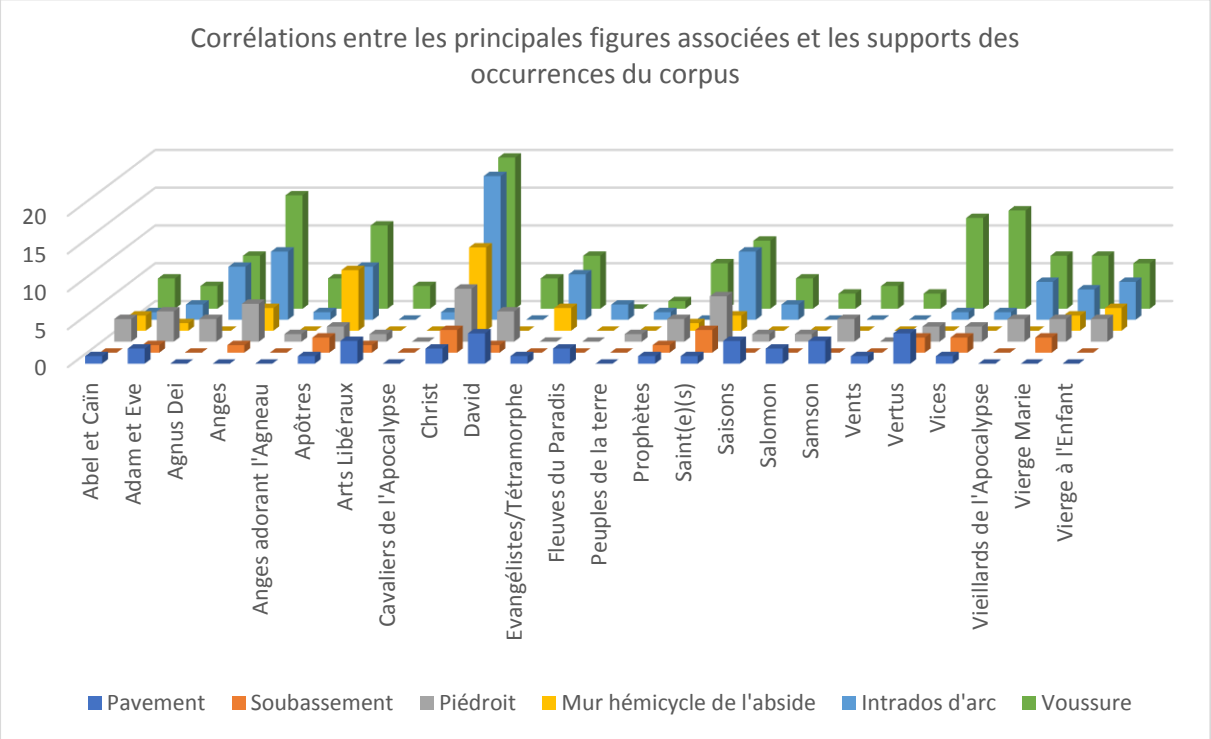


Graphique 17

Au niveau du portail, les voussures sur lesquelles les occurrences du corpus sont le plus fréquemment figurées sont également souvent consacrées au thème de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles comme nous avions déjà pu le constater. La Jérusalem céleste est souvent évoquée en arrière-plan. Le Jugement Dernier auquel la Parabole renvoie est figuré à plusieurs reprises en-dessous, voire à proximité de ces voussures. Les occurrences concernant des voussures accompagnent à plusieurs reprises l'Adoration des Mages ou bien encore la *Maiestas Domini* figurées sur le tympan ainsi circonscrit. Par exemple, le portail de l'église Saint-André à Bourg-Argental est composé d'une voussure avec les signes zodiacaux surmontant un tympan avec des scènes de l'Enfance du Christ, dont l'Adoration des Mages,

[1941] Seuls les thèmes, scènes et figures présentant une certaine récurrence sont présents sur les deux graphiques.

disposées sur un premier registre que surplombe une *Maiestas Domini*. Les occurrences du corpus concernant des voussures semblent appartenir à un contexte iconographique privilégiant les transitions entre terrestre et céleste – Ascension, Couronnement de la Vierge – ainsi qu'entre charnel et spirituel – avec des thèmes liés à l'Incarnation, l'Arbre de Jessé, etc. D'ailleurs, sur les voussures voisines des cycles du corpus, on peut souligner la présence récurrente des anges, « auxiliaires » entre ciel et terre[1942].



Graphique 18

Les thèmes et figures entourant les occurrences du corpus placées sur les piédroits et les soubassements du portail sont sensiblement similaires à ceux qui concernent les cycles des voussures. On notera au passage une légère prédominance du Péché originel dans le contexte iconographique concernant les occurrences situées sur des piédroits. Ceci témoigne du rôle de la notion de rédemption dans l'iconographie des scènes mensuelles en particulier, tandis que les signes du Zodiaque peuvent renvoyer à l'harmonie originelle et à l'harmonie de la Création de manière générale. Le portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris illustre bien ces idées. Les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois ont été sculptés sur les piédroits, de part et d'autre du trumeau dont la base est sculptée de la Création d'Adam et Ève, du Péché originel et de la Chute.

[1942] Cf. J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval, op. cit.,* p. 138.

Dans la nef, le chœur, voire la crypte, les décors de pavement font peu référence au Nouveau Testament selon l'usage. Les thèmes, scènes et figures renvoient ponctuellement au Péché originel, à l'harmonie de la Création et à la notion de sagesse. Modèles de sagesse – tels que David et Salomon –, préfigurations du Christ – tels que Jonas et Samson – et savoirs encyclopédiques – Arts Libéraux, Vertus, Saisons, Vents, etc. – sont combinés pour guider le fidèle sur le chemin de la quête du salut ainsi que pour mettre en images l'harmonie interne de l'édifice ecclésial polarisé par le chœur. Sur le pavement de la cathédrale d'Otrante, l'arbre dont les médaillons du Zodiaque et des Occupations des mois semblent être les fruits, s'élance ainsi en direction du chœur et structure l'espace ecclésial dont il couvrait la majeure partie du sol.

Le mur hémicycle de l'abside ainsi que l'intrados d'arc peint concernent le chœur. Pour ce qui est des occurrences situées sur un mur hémicycle d'une abside, le thème de la *Maiestas Domini* occupant la conque absidale est prépondérant, tandis que la Jérusalem céleste est évoquée de manière plus modérée et de façon sous-jacente. Les anges ainsi que le Tétramorphe peuvent aussi être présents dans cet espace absidal, tandis que les apôtres forment à plusieurs reprises un registre intermédiaire entre le cycle des Occupations des mois – parfois accompagné du Zodiaque – et la théophanie de la conque. De même, les cycles du Zodiaque et/ou des Occupations des mois disposés sur des intrados d'arc sont fréquemment associés à une *Maiestas Domini* qui prend place dans la conque absidale. Sur ce même support, les cycles peuvent aussi être associés à des thèmes liés à l'Incarnation tels que l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages avec la figure de la Vierge. Le Baptême du Christ est également récurrent, comme motif d'un mouvement d'élévation spirituelle que le cycle des mois et/ou du Zodiaque accompagne. Les saints ainsi que les apôtres sont bien présents à proximité des cycles disposés sur des intrados. Le Tétramorphe, les anges ainsi que l'*Agnus Dei*, voire les Vieillards de l'Apocalypse complètent une iconographie à dimension eschatologique.

De manière générale, on peut constater que les contextes iconographiques dans lesquels les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois sont insérés tissent de relations entre terrestre et céleste et entre charnel et spirituel, ceci de manière plus ou moins prononcée et en ayant recours à des thèmes et figures variés. De fait, les supports du portail – voussures ainsi que piédroits et soubassements – et du chœur – intrados d'arc triomphal ou d'arc doubleau, mur hémicycle de l'abside – dessinent un mouvement de transition et d'élévation – *transitus* – entre ces pans opposés et fondateurs de la pensée chrétienne[1943]. Le décor du sol témoigne d'une

[1943] Sur cette idée de transition et articulation entre terrestre et céleste, charnel et spirituel, cf. A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id.*, « Spiritus et caro. Une

polarisation de l'édifice en direction du chœur – *locus* – et invite à un cheminement – *iter* – spirituel[1944]. En effet, les thèmes et scènes fréquemment présents dans le contexte iconographique des occurrences étudiées évoquent, voire illustrent souvent des relations entre terre et ciel, en particulier sur le portail et dans le chœur.

Ce chapitre visait à observer la mise en réseau spatiale et iconographique des occurrences du corpus monumental. La répartition de ces occurrences dans le décor de l'édifice ecclésial a été analysée en plusieurs temps, de la localisation entre intérieur et extérieur aux supports privilégiés par rapport à l'ensemble du corpus et en comparant les trois sous-ensembles. Après avoir été introduits dans le décor ecclésial extérieur, les signes du Zodiaque et/ou Occupations des mois ont progressivement migré vers l'intérieur de l'édifice, plus précisément vers le chœur. Cette répartition peut être nuancée en fonction des trois sous-ensembles, puisque les occurrences alliant signes et mois sont un peu plus fréquentes à l'extérieur avec un mouvement accentué vers l'intérieur au cours du XIII^e^ siècle. Pour ce qui est des occurrences avec les mois seuls, leur présence à l'intérieur est prépondérante de manière constante. Quant aux occurrences avec les signes du Zodiaque seuls, leur répartition entre intérieur et extérieur est moins contrastée. Après une hésitation entre les deux pans de l'édifice aux XI^e^ et XII^e^ siècles, un léger basculement vers l'intérieur de l'édifice est observable au XIII^e^ siècle.

Les occurrences du corpus monumental sont réparties entre extérieur et intérieur selon les deux principaux pôles de l'édifice, le portail et le chœur. Si les occurrences avec les signes du Zodiaque et les Occupations des mois concernent davantage le portail, celles avec les mois seuls semblent polarisées par le chœur. Les occurrences avec les signes du Zodiaque seuls affichent de nouveau une situation intermédiaire en touchant à plusieurs zones de l'édifice ecclésial. Leur répartition n'est pas aussi contrastée que pour les deux autres types d'occurrences comme si ce thème iconographique était plus propice aux variations ou bien encore comme s'il pouvait être appliqué à l'ensemble du lieu ecclésial afin de soutenir sa capacité à relier la terre et le ciel.

Du portail au chœur, les supports privilégiés sont la voussure et l'intrados d'arc. Derrière ces deux supports prépondérants, le décor de pavement représente une part non négligeable du corpus, en particulier au cours de la première moitié du XII^e^ siècle. En marge de la voussure et

matrice d'analogie générale », art. cit. ; *Id*., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de "spiritus" et "caro" », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 1, III. B, p. 139 ; *infra*, chap. 8, I. ; chap. 10, I.

[1944] Quant à ces notions d'*iter*, *locu*s et *transitus*, voir notamment *supra*, chap. 1, III. B.

de l'intrados d'arc, les piédroits et soubassements du portail d'une part et le mur hémicycle de l'abside d'autre part, relayent ces deux supports clés au niveau des deux pôles de l'édifice, le portail et le chœur. Les voussures sont néanmoins progressivement délaissées au profit de l'intrados d'arc dont la fréquence augmente au XIII^{e} siècle, tandis que le nombre d'occurrences chute de manière globale.

L'analyse des supports en fonction des trois sous-ensembles du corpus fait ressortir quelques caractéristiques. Les signes et mois associés ont été principalement figurés sur des voussures et des pavements. Derrière la prépondérance des occurrences des Occupations des mois sur des intrados d'arc, on a pu noter leur présence récurrente sur des murs hémicycles d'abside et des voussures. De nouveau, les occurrences avec les signes du Zodiaque seuls concernent plusieurs types de supports sans pour autant qu'il y ait une nette prépondérance de l'un d'entre eux contrairement aux deux autres sous-ensembles. Les formes en arc-de-cercle et en hauteur sont davantage des critères déterminants pour l'emplacement des occurrences zodiacales. Ceci s'ajoute aux précédentes remarques concernant la répartition des occurrences zodiacales et semble témoigner d'une certaine mobilité du thème iconographique, en comparaison des deux autres types iconographiques qui sont davantage « localisés ». Autrement dit, les occurrences avec les signes et mois ainsi que celles avec les mois seuls, ont fait preuve d'une plus grande dépendance vis-à-vis de certains supports contrairement aux occurrences des signes zodiacaux seuls.

Après l'observation de la localisation des occurrences, c'est la disposition interne de ces dernières qui a été abordée afin d'analyser le processus de mise en ordre des images zodiacales et/ou mensuelles. Les formes circulaires et semi-circulaires sont prépondérantes dans les modalités de disposition des images étudiées. Différents facteurs rythmiques ont été relevés, allant des jeux d'alternance à l'orientation des figures, en passant par le sens de lecture des cycles. L'organisation interne des cycles a souvent recours à des éléments séparateurs parmi lesquels le médaillon circulaire ou *clipeus* est prépondérant.

Enfin, c'est l'insertion des occurrences des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois dans différents contextes iconographiques qui a retenu notre attention. Au-delà de la variété des thèmes, scènes et figures auxquels les occurrences du corpus ont été associées, l'articulation entre la sphère terrestre et la sphère céleste ainsi qu'entre le charnel et le spirituel qui leur correspondent, nous semble être un fil conducteur. Nous reviendrons d'ailleurs sur ces articulations au cours du dernier chapitre même si nous aurons soin au cours des deux chapitres suivants de comprendre la figuration des signes du Zodiaque en croisant leur emplacement et leur contexte iconographique.

Dans les deux chapitres qui suivent, ces observations seront approfondies, afin de mettre en exergue les corrélations et articulations sensibles entre le décor et ses lieux au sein de l'édifice ecclésial. Au vu de nos observations, nous aborderons d'abord le décor extérieur, avant de nous intéresser aux occurrences concernant l'intérieur de l'édifice.

Chapitre 6 : LE ZODIAQUE ET LA *PORTA COELI* : UNE ICONOGRAPHIE DU SEUIL

« *Locus* sacré traversé par la dynamique axiale de l'*iter*, l'édifice ecclésial est un paradoxal " lieu liminaire " qui ouvre, dans le pèlerinage terrestre des hommes, le seuil d'une conjonction verticale avec le monde divin[1945]. » Cette phrase synthétique de Jérôme Baschet peut définir l'environnement complexe, polarisé et traversé par des dynamiques essentiellement axiales et verticales, dans lequel le cercle zodiacal a pu être inséré. Il s'agira dans les deux chapitres suivants d'appréhender de quelles manières la figuration des signes du Zodiaque a pu interagir avec les dynamiques propres au lieu ecclésial[1946]. Le cercle des douze signes s'inscrit en effet dans le décor d'un espace pensé et perçu selon plusieurs échelles et comme un pivot entre terre et ciel. Nous proposons d'appréhender les différents points d'ancrage des occurrences du corpus comme autant de facettes de l'espace ecclésial.

L'église est désignée comme la *Porta coeli* dans la liturgie de dédicace, expression empruntée à la *Genèse*[1947]. Dans le songe de Jacob, après sa vision d'une échelle reliant la terre et le ciel, celui-ci s'écrie « Que ce lieu est redoutable ! Il n'est autre que la maison de Dieu et la porte du ciel »[1948]. Les signes du Zodiaque ont été à de nombreuses reprises figurés au niveau du portail qui cristallise cette idée de *Porta coeli*[1949]. De fait, la porte de l'église a souvent été mise en rapport avec les cieux et les astres, notamment dans l'épigraphie[1950]. Alcuin a reformulé cette idée dans l'un de ses poèmes pour l'abbaye Saint-Amand d'Elnone, « *Haec porta est caeli, aeternae haec est ianua vitae, / Ista viatorem ducit ad astra suum. / Ingrediens istam portam*

[1945] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.,* p. 92.
[1946] À propos des interactions entre le décor et son lieu, cf. *ibid*., p. 92-101.
[1947] Gn, 28, 17. À propos du rite de dédicace, voir D. MÉHU (dir.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2007.
[1948] Sur la tradition de l'échelle de Jacob, voir C. HECK, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, *op. cit.*
[1949] Sur l'idée d'une « Porte du ciel » à la Sacra di San Michele, voir C. VERZAR BORNSTEIN, *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele…, op. cit.,* en part. p. 70.
[1950] Voir en particulier R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », in *CCM*, 135-136, Juillet-décembre 1991, *La façade romane*, actes du Colloque international organisé par le CESCM [Poitiers, 26-29 septembre 1990], p. 267-279. Plus récemment, cf. C. TREFFORT, « Le portail de l'église comme porte du Ciel : autour de quelques tympans inscrits d'époque romane », in *CSMC*, 45, 2014, p. 21-35. Sur l'aspect synthétique de l'iconographie et de l'épigraphie concernant la porte de l'église, voir C. KENDALL, *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, en part., Chap. 9 *Analogical Allegory and Imagery: Gate of Heaven, Gate of Life, Fountain of Life*. Sur le développement de ce thème associé à la Vierge dans la poésie liturgique, voir B. MØLLER JENSEN, « "… in between are doors!" *Porta caeli* in Italian medieval liturgical poetry », in *Id., Medieval Liturgical Texts in Italian Manuscripts*, Part III : 3, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006, p. 243-261.

penetrabit Olympi »[1951]. Ces vers présentent la porte de l'église comme la porte des cieux, *Janua Caeli*[1952], selon une perspective eschatologique tout en indiquant qu'il s'agit d'une voie menant vers les astres. La richesse sémantique de l'épigraphie concernant le portail de l'église laisse entrevoir les enjeux de l'iconographie qui lui répond. La porte de l'église a une double valeur, elle est à la fois « le Christ, passage obligé pour le fidèle » et « la "maison de Dieu", l'Église, par laquelle on trouve le chemin du ciel »[1953].

Comme nous l'avons mis en exergue au cours du chapitre précédent, au sein du corpus réuni les cycles associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois ont été majoritairement placés à l'extérieur de l'édifice. Les occurrences des signes zodiacaux seuls affichent aussi une légère préférence pour l'extérieur. Avant d'orner le seuil, les signes zodiacaux ont occupé les parties hautes de tours jouxtant l'église ou bien celles de la façade de cette dernière. En effet, nous allons voir comment au sein du décor extérieur de l'édifice ecclésial, les signes du Zodiaque sont descendus progressivement des frises hautes jusqu'aux soubassement du portail. Il s'agira ainsi d'aborder les formes et positions d'une iconographie liminaire. De cette manière, nous envisagerons les interactions entre les figurations des signes du Zodiaque et leur lieu. Au seuil du lieu ecclésial, nous chercherons à voir comment les signes du Zodiaque « invitent à " entrer dans le rythme " de l'église »[1954].

I. Les signes du Zodiaque autour de l'édifice : métopes, frises et autres reliefs sculptés

I. A. Les prémices du Zodiaque dans la décoration ecclésiale : métopes ou panneaux sculptés du XI^e siècle

I. A. 1. De l'espace écrit à l'espace construit

Les signes du Zodiaque firent leur apparition dans la décoration ecclésiale avec le développement du décor extérieur sculpté[1955]. De fait, les signes zodiacaux vont initialement décorer les parties hautes des tours, voire tours-porches, adjacentes à l'église ainsi que la façade

[1951] ALCUIN, *Inscriptiones Elnonensis monasterii*, G. DÜMMLER (éd.), *M. G. H., Poetae Latini Aevi Carolini*, I, p. 306, VII, v. 1-3. Cité par S. Lomartire à propos de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele près de Turin, cf. S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit., n. 36, p. 443.
[1952] Cf. S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit., p. 443. Sur le terme *janua* pour désigner la porte en analogie avec le Christ en poésie, voir R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », art. cit.
[1953] R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », art. cit., p. 279.
[1954] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 113.
[1955] À ce sujet, voir J.-P. CAILLET, « Architecture et décor monumental », in P. RICHÉ (dir.), *L'Europe de l'an mil,* La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 2001, p. 77-255 ; *Id.*, « Le mythe du renouveau architectural roman », in *CCM*, 43, 2000, p. 341-369 ; X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*, p. 168 s.

de cette dernière. Les prémices de la figuration des signes du Zodiaque concernent des frises formées de petits panneaux sculptés en bas-relief et que l'on peut désigner comme des métopes. Ces métopes sont formées d'une petite moulure cernant un fond dont se détachent faiblement des figures. L'insertion des signes zodiacaux sur de tels supports de forme quadrangulaire pourrait être la trace de l'influence des enluminures de manuscrits à contenu astronomique[1956]. De plus, la majorité des occurrences connues au XI^e^ siècle concernent des contextes abbatiaux, ce qui va également dans le sens d'une émergence du thème en contexte monastique via la tradition transmise par les manuscrits.

La première occurrence de notre corpus est située à l'abbaye de Fleury, autrement dit à Saint-Benoît-sur-Loire, qui fut un centre d'observation astronomique et plus largement un foyer pour la culture classique dès le Haut Moyen Âge[1957]. Des frises formées de petits panneaux quadrangulaires ou métopes ainsi que des plaques de dimensions plus importantes ornent la tour-porche, au-dessus des douze arcades qui ouvrent le rez-de-chaussée de l'édifice[1958]. Les panneaux sculptés qui ornent la façade de cette tour-porche ont été datés par Éliane Vergnolle de l'abbatiat de Gauzlin (1004 et 1030), ce qui les situent au cours du second quart du XI^e^ siècle[1959]. Gauzlin fut le disciple et successeur d'Abbon (940/45-1004), figure clé du monastère, connu pour son intérêt pour les sciences et le comput[1960]. Comme l'a souligné E. Vergnolle, Gauzlin fit preuve d'un goût prononcé pour l'Antiquité[1961]. Les trois petits panneaux ou métopes qui nous intéressent sont placés sur la façade nord de la tour-porche, au-dessus de l'écoinçon de deux arcs[1962]. De droite à gauche, le Bélier, le Taureau ainsi que les Gémeaux ont été figurés[1963]. Ces derniers se tiennent debout et l'un deux tient une lance dressée vers le ciel. Le fond des panneaux avec le Bélier et le Taureau est sculpté de petits motifs rayonnants à quatre branches ou feuilles que l'on peut mettre en rapport avec les étoiles signalées sur les enluminures des recueils astronomiques afin d'identifier la constellation en question. Sur plusieurs autres panneaux qui ornent la façade, de taille plus importante, l'histoire de saint

---

1956 Voir *supra*, chap. 4, I. et II.
1957 Voir notamment D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, « IV. 1. Fleury als neues Zentrum astronomischer Studien ».
1958 Voir É. VERGNOLLE, « L'art des frises dans la vallée de la Loire », art. cit.
1959 À propos des sculptures de Saint-Benoît-sur-Loire, voir É. VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle*, Paris, Picard, 1985 ; *Id.,* « Loiret. Saint-Benoît-sur-Loire. Église abbatiale : dépose des reliefs sculptés de la face nord de la tour-porche », in *BM*, 165-4, 2007, p. 383-386.
1960 Voir B. OBRIST (éd.), *Abbon de Fleury : Philosophie, science et comput autour de l'an mil, op. cit.*
1961 É. VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle, op. cit.*, p. 11.
1962 Juste en dessous des trois panneaux, un autre est situé juste au niveau de l'écoinçon des arcs du rez-de-chaussée et porte une figure en train de se chauffer. Cette iconographie évoque celle du mois de janvier ou celle du mois de Février. Cf. *ibid*., p. 110, n. 385.
1963 É. Vergnolle voit dans les Gémeaux de simples chasseurs.

Étienne est narrée. Sa montée au ciel est similaire à une scène d'Ascension du Christ, « conformément à l'interprétation des commentateurs médiévaux tels que Grégoire le Grand »[1964]. Il n'est donc pas anodin de trouver à proximité des panneaux évoquant les cieux.

Dans la vallée rhodanienne, plusieurs occurrences sont connues. Une frise, cette fois-ci continue, formée de petits panneaux sculptés en très bas-relief, voire en méplat, orne la tour funéraire de l'église Saint-Restitut[1965]. Elle compte plusieurs signes zodiacaux inscrits dans des panneaux quadrangulaires cernés d'une bordure. Si le cycle zodiacal est délicat à identifier, sa mise en série avec les autres occurrences du XI^e^ siècle appuie cette idée. Des éléments d'un bestiaire – dont un basilic –, scènes de fables et de la vie quotidienne, voire des scènes relatives à des métiers, jouxtent les signes zodiacaux. Le tout est associé à une procession menant à un Christ au nimbe crucifère, bénissant, tenant un livre et trônant dans un panneau aux dimensions plus importantes. Cette procession composée notamment de personnages portant chacun une palme d'acanthe semble évoquer la liturgie des Rameaux et l'entrée du Christ à Jérusalem tout en incarnant les Élus convergeant vers le Christ au moment du Jugement Dernier[1966]. Le Péché originel ainsi que l'Adoration des Mages ont aussi été figurés. Les personnages situés dans le panneau à gauche du panneau du Christ, dont l'un porte un plat circulaire contenant lui-même un élément circulaire, pourraient avoir été déplacés et seraient en fait en relation avec les présents apportés à l'Enfant[1967]. Néanmoins, on peut aussi proposer de voir là une évocation de l'eucharistie avec l'hostie, voire le calice. Les signes du Zodiaque semblent ainsi s'insérer dans un décor synthétique qui met en images l'ordre du monde et synthétise l'histoire biblique, du Péché originel à l'Apocalypse. La procession mise en place sur cette frise située en hauteur est combinée aux images de l'ordre cosmique qu'incarnent les signes zodiacaux[1968]. Cette

---

[1964] Cf. É. VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle, op. cit.*, p. 109, n. 374. L'auteur cite Grégoire le Grand, « *Quia ergo Redemptor noster assumptus in coelum et nunc omnia judicat, et ad extremum judex omnium venit, hunc post assumptionem Marcus sedere describit, quia post Ascensionis suae gloriam judex in fine videbitur. Stephanus vero in labore certaminis positus standem vidit, quem adjutorem habuit, qui ut iste in terre persecutorem infedelitatem vinceret, pro illo de coelo illius gratia pugnavit* » (GRÉGOIRE LE GRAND, *In ascensione Domini, Homelia XXIX*, PL, 76, col. 1217).

[1965] L'édifice a fait l'objet de polémiques quant à sa datation et serait le fruit de plusieurs phases de construction et reconstruction. Voir notamment L. MAITRE, « La tour funéraire de Saint-Restitut », in *Revue de l'art chrétien*, 1906, 6, t. II, p. 361-369 ; E. BONNET, « Les bas-reliefs de la tour de Saint-Restitut », in *Congrès archéologique de France*, 1910, 76, t. II, p. 251-274 ; L. BECHET, *Notice historique et descriptive de l'église romane de Saint-Restitut, Drôme*, Les amis de Saint-Restitut et du Tricastin, 1969.

[1966] Sur les processions dans la liturgie au Moyen Âge, voir É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, en part. p. 58-77. Sur le rapport entre la liturgie des Rameaux et la cérémonie de dédicace de l'église, cf. C. ROUX, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle », art. cit., en part. p. 841.

[1967] Voir notamment E. BONNET, « Les bas-reliefs de la tour de Saint-Restitut », art. cit., p. 256-257.

[1968] Tout ceci est également à mettre en relation avec l'association entre « la Jérusalem céleste de l'Apocalypse et la cité de Dieu matérialisée sur terre par l'église » lors de la consécration de l'église, cf. É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge, op. cit.*, p. 74.

procession s'inscrit à la fois dans l'espace et dans le temps qu'elle synthétise tout en étant située sur un espace intermédiaire mais élevé. Les signes du Zodiaque ainsi que les diverses figures animales présentes pourraient faire référence à la Création dominée par la figure du Christ. Associés à des scènes de la vie quotidienne et/ou des métiers, les signes zodiacaux renvoient à la quête du salut dont la procession incarne l'aboutissement, la rédemption[1969]. Les rythmes cosmiques incarnés par le Zodiaque rentrent ici en résonance avec le rythme de la procession. Ils renforcent sa valeur universelle et céleste ainsi que son rôle de modèle pour la liturgie terrestre[1970].

Non loin de Saint-Restitut, les reliefs encastrés dans la voûte de la nef de l'église Sainte-Marie-de-Nazareth à Valréas ne sont pas sans rappeler ceux de la tour que l'on vient d'évoquer. Réemployés sans doute à la fin du XII^e siècle, voire plus tard, il s'agit de panneaux quadrangulaires et de médaillons circulaires sculptés en bas-relief. La plupart évoquent les Occupations des mois mais l'un d'eux figure un quadrupède qui pourrait être l'Agneau et/ou le Bélier[1971]. D'autres panneaux sculptés en bas-reliefs ont été réemployés sur la façade au-dessus du portail. On peut proposer que les réemplois intérieurs et extérieurs proviennent du décor originel de la façade pour son état au début du XII^e siècle, voire à la fin du XI^e siècle. Les doutes qui subsistent quant à son emplacement ainsi que les lacunes du décor ne permettent pas d'approfondir l'étude mais la proximité géographique avec la tour de Saint-Restitut nous invite à signaler la présence de ces reliefs.

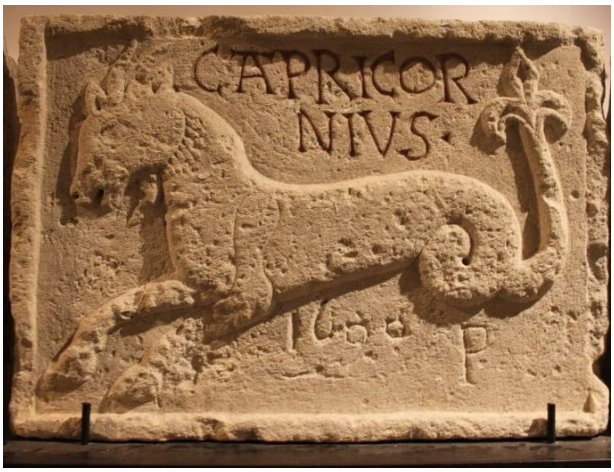


Figure 13 : Lyon, relief provenant de Sainte-Foy-lès-Lyon, musée Gadagne. Le Capricorne.

Toujours dans la vallée rhodanienne, Lyon constitue au XI^e siècle un autre foyer pour la figuration du Zodiaque en contexte ecclésial[1972]. Trois cycles sculptés avec les signes zodiacaux sont connus pour cette

[1969] Selon J.-C. Schmitt, « la procession est au Moyen Âge le mode rythmique le plus efficace de contrôle et d'appropriation symboliques de l'espace ». Il en souligne les modèles bibliques, tels que « l'entrée du Christ-Roi à Jérusalem le jour des Rameaux » et la présente comme l'image de la quête du Salut de par son évocation de la procession des Élus lors de leur entrée au Paradis. Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 369.
[1970] Voir *ibid*.
[1971] Cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, vol. 2, p. 222-226.
[1972] D'autres occurrences postérieures au XI^e siècle sont également connues : la mosaïque de pavement disparue de Saint-Martin-et-Saint-Loup de l'Île-Barbe ; le cycle lacunaire peint de la chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe ; la mosaïque de pavement disparue de Saint-Irénée. On peut également leur ajouter les reliefs sculptés de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste, portail central occidental, piédroits, médaillons quadrilobés, vers 1308-1332.

période[1973]. Ils présentent des similitudes au niveau du traitement, notamment pour ce qui est de leurs yeux en amande très marqués. Deux de ces cycles proviennent de l'Île-Barbe et sont formés de panneaux sculptés en bas-relief qui ont été réemployés dans des édifices lyonnais. Le troisième cas provient de l'église Sainte-Foy-lès-Lyon et ses éléments auraient été réemployés pour former une horloge solaire. Ces panneaux ou métopes sont similaires à ceux de Fleury et de Saint-Restitut par leur module de présentation quadrangulaire et leur traitement en bas-relief[1974]. Les signes zodiacaux du cycle provenant de Sainte-Foy-lès-Lyon sont clairement identifiables, au-delà de leur iconographie – grâce à leurs noms inscrits sur le fond des panneaux en capitales[1975]. Les signes de ce cycle cohabitaient avec d'autres figurations de constellations ainsi que d'autres figures animales comme c'était le cas des deux autres cycles qui sont plus lacunaires[1976]. Dans les trois cas, ces panneaux ou métopes formaient sans doute des frises à thématique cosmologique proche des thèmes iconographiques présents sur les décors de pavement au XII^e^ siècle[1977]. Pour le cycle de Sainte-Foy, la présence d'autres constellations – celles du Chien, du Lièvre et une autre désignée comme celle du *Venator*[1978] – témoigne de l'influence des enluminures de recueils astronomiques dans lesquels les signes du Zodiaque étaient présentés conjointement avec les autres constellations. La queue serpentiforme du Capricorne est terminée par un fleuron, voire une fleur de lys, un détail iconographique récurrent sur les images de ce signe dans les manuscrits. Le signe du Cancer conservé parmi les panneaux sculptés provenant de l'Île-Barbe et conservés au musée Gadagne est similaire à celui qui comptait parmi le cycle connu par des moulages et provenant du même

[1973] Cycles provenant de l'Île-Barbe et de Sainte-Foy-lès-Lyon, vestiges conservés au musée Gadagne de Lyon et au Musée des Moulages de l'université Lumière. Sur ces reliefs, voir en particulier *Mémoire de pierres : Abbaye de l'Ile-Barbe*, catalogue d'exposition [Septembre 1995 - Janvier 1996], Lyon, Musée historique de Lyon, 1995, Fig. 23, p. 64. Sur l'Île-Barbe qui concentre plusieurs occurrences, voir la thèse récemment soutenue de C. GAILLARD, *L'abbaye de l'Ile-Barbe à Lyon, V^e^ - XIII^e^ siècles. Archéologie et topographie d'une fondation monastique insulaire*, thèse soutenue en mars 2016, sous la direction de N. Reveyron, université Lyon II.

[1974] Les cycles de Lyon sont lacunaires et il est difficile de restituer leur disposition en particulier pour les reliefs provenant de l'Île-Barbe. Cependant, le cycle de Sainte-Foy-lès-Lyon devait former une frise. La mise en série avec les deux autres cycles de Fleury et Saint-Restitut invite néanmoins à penser que les reliefs de l'Île-Barbe devait former un décor similaire.

[1975] Les signes zodiacaux conservés sont les suivants : Capricorne, Verseau, Poissons, Bélier, Taureau, Sagittaire.

[1976] On notera la présence du basilic dans l'un des cycles provenant de l'Île-Barbe (moulages du Musée des moulages de l'université Lumière) et dans le cycle de Sainte-Foy-lès-Lyon, de même que dans la frise de Saint-Restitut.

[1977] Nous avons déjà signalé la prépondérance des thèmes cosmologiques sur les pavements et la récurrence des signes zodiacaux sur de tels décors. Nous reviendrons sur cette question, voir *infra*, chap. 7, II.

[1978] La constellation est désignée comme le *Venator*, le Chasseur, c'est-à-dire Orion. Cependant, il semble qu'il a été confondu avec la constellation du Centaure et que l'iconographie de la figure sculptée synthétise les deux constellations. Sur le panneau en question, un centaure tient un lièvre d'une main tout en tenant de son autre main un bâton auquel est attaché un lièvre semblant flotter dans l'air à la manière d'une bannière. Ces détails iconographiques correspondent aux attributs d'Orion et du Centaure.

Figure 14 : Lyon, relief provenant de l'Île-Barbe, musée Gadagne, le Cancer.

complexe abbatial[1979]. Les autres panneaux de l'ensemble auquel il est rattaché, figurent notamment des éléphants, un griffon, des serpents et un aigle nimbé assimilable à saint Jean. La thématique cosmologique aurait ainsi pu accompagner une iconographie théophanique à dimension apocalyptique même si les lacunes du décor ainsi que son déplacement rendent l'analyse difficile.

Un autre cycle zodiacal sculpté datant vraisemblablement de la seconde moitié du XI[e] siècle complète ces premières occurrences sculptées. Il s'agit des reliefs provenant de l'abbaye Saint-Nicolas de Brauweiler[1980]. Sept signes du Zodiaque sont aujourd'hui conservés[1981]. Les signes sont sculptés dans des panneaux quadrangulaires dont le fond a été soigneusement creusé afin de faire ressortir les figures. La bordure qui encadre chaque panneau est marquée d'une ligne en creux formant ainsi une moulure soulignant le contour de chaque élément. L'iconographie des signes zodiacaux est très soignée et rappelle l'iconographie des enluminures de recueils astronomiques en particulier le Verseau. Le fond du panneau du Bélier est sculpté de quelques fleurs qui évoquent les motifs rayonnants apposés sur les enluminures de constellations pour positionner les étoiles. Le Taureau se tient quant à lui devant une colonne dont le chapiteau se développe en feuilles d'acanthe. De même, les angles inférieurs du panneau du Scorpion – ou du Cancer – sont occupés par deux feuilles de chêne[1982]. Les Gémeaux prennent l'apparence du couple originel, semble-t-il. Nus, de trois quarts, ils se tiennent par les épaules d'un bras tandis qu'ils lèvent l'autre vers le ciel à la manière d'orants. On distingue une natte sur le côté de la tête du personnage de gauche, ce qui peut appuyer l'identification du couple originel. La Vierge présente un visage et des manches aux formes anguleuses et tient une fleur de lys stylisée d'une main, tandis que son autre main semble tenir un anneau[1983]. Les signes du Zodiaque accompagnent les apôtres ainsi que le Christ

[1979] Ils faisaient soit partie du même cycle dans lequel certains signes auraient pu être doublés et affrontés, soit ils correspondaient à deux cycles différents, hypothèse pour laquelle nous pencherions du fait des différences entre les deux figures (forme, traitement, détails).

[1980] Brauweiler (Pulheim), Sankt-Nikolaus, reliefs de la tour ouest (vers 1065-1084), déplacés avant 1141 sur la tour nord, conservés au Landesmuseum de Bonn et au Schnütgen-Museum de Cologne. Sur ce décor et l'abbaye de Brauweiler, voir E. WINSPLINGHOFF, *Erzbistum Köln, 5, Die Benediktinerabtei Braauweiler*, Berlin/New York, De Gruyter, 1992 (Germania Sacra, 29), p. 17-18. Voir aussi D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* Vol. I, 1, p. 160.

[1981] Il s'agit des signes suivants : Verseau, Poissons, Bélier, Taureau, Gémeaux et Cancer.

[1982] L'iconographie de la figure en question correspond aussi bien au Cancer qu'au Scorpion. Il s'agit d'une sorte d'écrevisse ou homard aux larges pinces, muni de six pattes latérales terminées par de petites pinces.

[1983] On peut penser que la Balance était peut-être tenue par cet anneau.

bénissant, tenant un livre avec l'alpha et l'oméga, encadré de deux séraphins qui ont été rajoutés un peu plus tard. Le décor ainsi constitué a été disposé sur la tour ouest[1984]. Les panneaux concernant les signes du Zodiaque sont de taille inférieure à ceux des autres figures. L'ensemble forme à la fois une image synthétique de l'*Ecclesia* croisée avec une image de l'harmonie de la Création. De plus, l'iconographie des Gémeaux sous l'apparence d'Adam et Ève ainsi que le Livre avec l'alpha et l'oméga tenu par le Christ tendent à donner une dimension apocalyptique ou au moins à évoquer la rédemption. L'association des signes du Zodiaque avec les apôtres a eu un certain succès dans les manuscrits comme sur certains objets tels que les coffrets-reliquaires de Bamberg et Quedlinburg[1985]. Apôtres et signes zodiacaux signifient l'*ordo*, celui de la Création comme celui de l'*Ecclesia*, mis ainsi en correspondance comme ils le sont notamment dans le *De Laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur[1986].

I. A. 2. Les signes du Zodiaque sur la tour de l'église au XI^e^ siècle

À Saint-Benoît-sur-Loire comme à Saint-Restitut, les panneaux avec les signes zodiacaux marquent une tour caractérisée par une certaine verticalité comme si elle s'élevait vers les cieux. À l'instar de ces décors, les panneaux provenant de Lyon, aujourd'hui déplacés, devaient orner des parties hautes. Ces décors avec le Zodiaque ont sans doute en commun, au-delà du module quadrangulaire employé, de venir marquer l'élévation et cerner l'édifice d'un cercle d'images à connotation astrale. Éléments d'une formule de l'ordre divin héritée de l'iconographie des manuscrits, les signes du Zodiaque furent sans doute employés dans ce même esprit dans le décor ecclésial à partir du XI^e^ siècle[1987]. Ils participent à une synthèse de la Création à l'instar des figures animales que l'on trouve à plusieurs reprises dans l'environnement de ces occurrences sculptées au XI^e^ siècle. Comme nous l'avons mis en exergue au début du chapitre, l'église médiévale est conçue comme le reflet de la Création, du cosmos créé par Dieu. Les frises au Zodiaque permettaient ainsi de faire référence à la Création tout en circonscrivant l'espace ecclésial d'un cercle cosmologique articulant ciel et terre.

[1984] Le décor a fait l'objet de modifications ultérieures qui compliquent la datation.

[1985] Sur le succès de cette association, voir *supra*, chap. 4, p. 347, 351, III. B., p. 379 et suiv.

[1986] *Ibid*.

[1987] Comme l'a souligné Arnaud Montoux, « le XI^e^ siècle a été le théâtre d'une évolution profonde de l'architecture ecclésiale. En rendant à l'église de pierre une part plus grande de sa dimension cosmique, la contemplation de la Jérusalem céleste des Écritures traduite dans la pierre et l'espace, renvoyait en quelque sorte au modèle du *Templum* païen, part de ciel reporté sur la terre […] ». En outre, il précise que « la traduction matérielle de la Jérusalem céleste dans l'espace, la pierre et la couleur » est une idée sensible dès le IX^e^ siècle comme par exemple à la chapelle palatine d'Aix que nous avons déjà évoquée (voir *supra*, chap. 4, III. C. 1, p. 385 et suiv.). Cf. A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, Paris, Cerf, 2016, p. 233, 237.

À Fleury, la conception architecturale ainsi que l'iconographie des chapiteaux du rez-de-chaussée tendent, selon E. Vergnolle, à évoquer à la fois l'Anastasis et la Jérusalem céleste[1988]. Comme l'a souligné Yves Christe, les tours situées au-devant de l'église sont souvent assimilées à la Jérusalem céleste de même que dans l'hymne *Urbs Jerusalem beata* du rituel de la consécration de l'église[1989]. Apposer les signes du Zodiaque sur les murs extérieurs de la tour-porche de l'église, utiliser les images des douze signes astraux comme les douze gemmes ou bien encore les douze pierres décrites dans l'Apocalypse, a pu être un moyen de signifier l'imbrication de l'*ecclesia* terrestre et de l'*Ecclesia* céleste[1990]. De fait, dans le psautier d'Utrecht, au folio 36, le cercle zodiacal sert de muraille à la Cité céleste, tandis que dans les décors des manuscrits liturgiques au sein desquels les signes zodiacaux ont été insérés, la Jérusalem céleste constitue un leitmotiv[1991]. De plus, les deux autres décors avec les signes du Zodiaque connus pour le XI^e^ siècle sont deux intrados d'arc peints à Poitiers et Saint-Savin, participant à une iconographie relative à l'Apocalypse et évoquant la Jérusalem céleste en arrière-plan[1992].

I. B. Un écrin autour de l'*ecclesia* : le Zodiaque d'Issoire

I. B. 1. *Duodecim caeli signa* : un cycle dans la continuité

L'église abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire conserve une occurrence intéressante des signes du Zodiaque. En effet, les douze signes ont été sculptés sur des médaillons et métopes

---

[1988] É. VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle*, *op. cit*., p. 46.

[1989] « Il arrive même que des édifices construits – le Westwerk de Corvey, la chapelle palatine de Charlemagne à Aix au IX^e^, la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire au XI^e^ siècle, ou le premier étage du porche du porche de Moissac au début du XII^e^ siècle – soient clairement assimilés à la Jérusalem céleste de l'Apocalypse, le modèle idéal de toute église comme le rappelle l'hymne *Urbs Jerusalem beata* de la liturgie de la consécration. » Cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit*., p. 42. Le début de l'hymne en question indique « Urbs Jerusalem beata, Dicta pacis visio, Quae construitur in coelis, Vivis ex lapidibus », soit « La bienheureuse ville de Jérusalem, Dite vision de paix, Qui est construite dans les cieux, De pierres vives… ». D'après A. RAUWEL, « Le lieu cultuel dans la synthèse liturgique de Guillaume Durand », in *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e^-XV^e^ siècle)*, Toulouse, Privat, 2011 (Cahiers de Fanjeaux, 46), p. 115-130, p. 117.

[1990] Sur l'iconographie de la Jérusalem céleste, ainsi que le rituel de consécration de l'église et les jeux autour des « pierres », voir notamment Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit*., p. 151-165 ; C. CAROZZI, « Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa : testo, immagini, simboli », in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (dir.), *Arti estoria nel Medioevo*, 3, Turin, Einaudi, 2004, p. 145-166 ; M. LAUWERS, « Des pierres vivantes. Construction d'églises et construction sociale dans l'Occident médiéval », in S. D. DAUSSY *et alii* (dir.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Actes du colloque international de Bucarest [23-24 octobre 2010], Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, p. 359-378. En outre, les signes du Zodiaque ont été comparées à douze gemmes par Bède le Vénérable (BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium*, PL CX, col. 358). À ce sujet, voir *infra*, chap. 9, II. B. 3, p. 831.

[1991] Psautier d'Utrecht, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 32, fol. 36, vers 820-835, prov. abbaye d'Hauvillers (près de Reims), [En ligne] < http://www.utrechtpsalter.nl/#digital-edition>. À propos du folio de ce psautier, cf. *supra*, chap. 4, II. B. 2., p. 355 et suiv.

[1992] Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grand, intrados de l'arc triomphal, fin XI^e^ siècle ; Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe, narthex, intrados de l'arc doubleau, fin XI^e^ siècle.

Figure 15 : Saint-Austremoine d'Issoire, chevet, détail, le Bélier et le Taureau.

disposés autour du chevet de l'édifice, seul cas connu de ce type dans notre corpus[1993]. Cependant, leur répartition à l'extérieur et en hauteur n'est sans rappeler les signes zodiacaux sculptés au XI^e^ siècle, en particulier les décors de Saint-Restitut et de Lyon évoqués précédemment. À Issoire, le cycle zodiacal est réparti autour du chevet, au-dessus des baies des chapelles rayonnantes et de part et d'autre de la baie axiale. Le cycle commence au sud au niveau de la travée droite du chœur et se poursuit jusqu'à la dernière chapelle rayonnante située au nord[1994]. Les signes zodiacaux sont précédés d'un médaillon circulaire sur lequel est figuré un griffon saisissant un âne aux yeux bandés[1995]. Le cycle zodiacal débute avec le Bélier et se termine avec les Poissons. Le Bélier et le Taureau ont été placés aux écoinçons de la baie qu'ils surmontent, tandis que les autres signes, hormis la Balance et la Vierge, sont placés au-dessus et dans l'axe d'une baie. Ces particularités permettent de respecter l'organisation symétrique du cycle malgré l'ajout d'une treizième figure. Les deux signes du Zodiaque disposés au niveau de la chapelle axiale, la Balance et la Vierge, sont séparés par deux rosaces polychromes et une frise de motifs géométriques, éléments d'une marqueterie polychrome qui décore ponctuellement l'édifice[1996]. David Morel a montré que les formes architecturales employées pour cette église sont marquées par l'Antiquité, tout comme les signes du Zodiaque sont hérités d'une culture classique[1997]. On peut ajouter que les personnages qui chevauchent les signes du Bélier, du Taureau et du Capricorne pourraient être une particularité antiquisante. Cependant, si on regarde certains détails iconographiques concernant les personnages en question, on peut proposer que ces personnages

[1993] Les panneaux sculptés de San Pedro de Jaca et de San Donnino de Fidenza, aujourd'hui disposés sur le chevet, ont été déplacés. Leur emplacement originel est problématique.
[1994] D. MOREL, *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central, t. III, Grands sanctuaires du XII^e^ siècle en Basse Auvergne*, thèse soutenue en juin 2009, université Clermont-Ferrand II, p. 181.
[1995] Le médaillon original est conservé au Centre Georges Duby d'Issoire. Il en va de même pour la Balance, la Vierge et le Sagittaire.
[1996] D. MOREL, *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central, t. III, op. cit*., p. 180.
[1997] Voir *ibid*. ; voir aussi *Id.*, « Le temps dans la conception et la structuration de l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire », in *Revue d'Auvergne, Temps et célébration à l'époque romane*, n°608-609, 2013, p. 289-303, en part. p. 295.

évoquent les mois auxquels sont associés les signes. En effet, le personnage chevauchant le Bélier souffle dans une corne de même que *Marcius Cornator*, tandis que celui chevauchant le Capricorne est vêtu d'un capuchon à la manière du personnage incarnant décembre dans l'iconographie des Occupations des mois [Figure 15][1998].

I. B. 2. De la Vision de Robert de Mozac à l'articulation entre Incarnation et rédemption

Comme l'a mis en avant D. Morel, la présence des signes du Zodiaque sur le chevet de Saint-Austremoine est à mettre en relation avec la *Visio cujusdam religiosi monachi Rotberti* rapportée par le diacre Arnaud à la fin du X^e^ ou au début du XI^e^ siècle[1999]. Le récit de cette vision vécue par l'abbé Robert de Mozac met en scène ce dernier ainsi que son prédécesseur Drucbert et l'évêque de Clermont Étienne II, en train d'admirer la Vierge en majesté de la cathédrale de Clermont[2000]. Au détour de cette vision, le décor des cryptes de l'édifice est décrit comme comportant les signes du Zodiaque, *duodecim caeli signa*[2001]. La beauté de l'édifice est louée « comme indicible pour la parole humaine » et les signes du Zodiaque sont présentés comme les principaux éléments de ce décor. Ce texte témoigne de l'idée que les douze signes sont à même d'orner l'édifice ecclésial et participent à sa beauté. La vision de Robert de Mozac a inspiré le décor du chevet de Saint-Austremoine dont le modèle revendiqué était ainsi celui de la cathédrale de Clermont à laquelle elle était rattachée, ceci dans un contexte de rivalité avec l'abbaye de Mozac. D'autre part, ce récit de vision affiche une certaine parenté avec les visions de la Jérusalem céleste et plus largement de l'Apocalypse[2002]. S'il s'agit de suggérer les liens entre l'*ecclesia* et son modèle céleste, cette évocation sous-jacente de la Jérusalem céleste témoigne aussi une fois de plus de ses rapports étroits avec les signes des cieux. Tout comme ils servent d'écrin et de muraille pour la Jérusalem céleste figurée dans le psautier d'Utrecht, les signes du Zodiaque offrent un écrin céleste au chevet de Saint-Austremoine[2003].

[1998] Sur l'iconographie de *Marcius Cornator*, voir en particulier L. PRESSOUYRE, « " Marcius cornator ". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », art. cit. Quant aux personnages chevauchant les signes zodiacaux, S. Moralejo a proposé de voir une influence de la tradition zodiacale islamique, cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, en part. p. 149-151.

[1999] Voir D. MOREL, *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central*, t. III, *op. cit.*, p. 180 et suiv. ; *Id.*, « Le temps dans la conception et la structuration de l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire », art. cit.

[2000] Sur cette vision et son récit, voir M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », art. cit., en part. p. 389, 394.

[2001] Le récit indique en effet : « […] ils virent un édifice d'une beauté indicible par la parole humaine. Vers l'est, en effet, ils aperçurent treize cryptes, et autant à l'ouest, mais différentes. Les premières étaient décorées chacune des douze signes du zodiaque, avec une magnificence que nous ne pouvons évoquer dans le détail […] ». D'après *loc. cit.*

[2002] Voir *ibid.*, p. 399.

[2003] Voir *supra*, n. 1991.

Les médaillons et métopes portant les signes zodiacaux renforcent la polarisation de l'édifice autour du chœur ainsi circonscrit. Leur position en hauteur signale un mouvement vertical ou *transitus* vers la sphère céleste. Le cycle zodiacal est également inséré dans un décor ordonné et articulé. En effet, des plaques sculptées ont été disposées plus bas notamment au-dessus du portail nord qui était l'entrée depuis le cimetière. L'iconographie de ces reliefs se rapporte à l'Ancien et au Nouveau Testament entre lesquels elles suggèrent une transition. D'ailleurs, comme l'a souligné D. Morel, l'iconographie des reliefs extérieurs et celle des chapiteaux à l'intérieur de l'édifice proposent une progression entre extérieur et intérieur et entre les deux traditions textuelles. Les décors des chapiteaux du rond-point du chœur forment quant à eux un cycle de la Passion, de la Cène à la Résurrection. Le thème de la rédemption est sous-jacent, tandis que la double nature du Christ est évoquée de plusieurs manières. Ce cycle de chapiteaux du chœur traitant de la rédemption est introduit par celui de l'Annonciation à deux anges, situé dans l'absidiole sud[2004]. L'un des anges qui encadrent la Vierge aux bras levés vers le ciel porte un livre où est inscrit une double citation, *Ave Maria gracia plena Dominus tecum ; spiritus sanctus super veniet*. Ce chapiteau traduit visuellement, tant du point de vue figuratif qu'épigraphique, la complexité de l'Incarnation[2005]. De plus, cette Annonciation à l'iconographie originale célèbre à la fois l'Incarnation du Christ rédempteur autant que l'avènement de l'*Ecclesia* à laquelle Marie est identifiée. Le cycle zodiacal redouble le cheminement proposé de l'Ancien au Nouveau Testament, de l'Incarnation à la rédemption et ajoute un niveau supplémentaire dans le processus de *transitus,* de conjonction entre église terrestre et église céleste. Seuls les signes de la Vierge et de la Balance sont accompagnés d'inscriptions les nommant, *VIRGO* et *LIBRA*[2006]. Ces inscriptions s'ajoutent à la localisation de ces signes au niveau de la chapelle axiale du chevet. Prenant les traits de la Vierge Marie, le signe de la Vierge est une femme assise sur un trône et vêtue d'un drapé lui couvrant la tête tandis qu'elle tient un épi de blé, attribut habituel du signe tout en ouvrant la main vers le haut en signe démonstratif ou à la manière d'une orante[2007]. Le personnage portant la Balance est

[2004] Sur ce chapiteau, cf. P. SKUBISZEWSKI, « Une annonciation à deux anges à Issoire », in *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 307-317 ; D. MOREL, *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central*, t. III, *op. cit.*, en part. p. 188-191 ; V. DEBIAIS, « *In gremio matris*. L'écriture du corps du Christ dans les images romanes », in *Le corps et ses représentations à l'époque romane, Revue d'Auvergne,* 610, 2014, p. 178-192.

[2005] Cf. V. DEBIAIS, « *In gremio matris*. L'écriture du corps du Christ dans les images romanes », art. cit., en part. p. 181-182.

[2006] R. FAVREAU (dir.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. 18 (Allier, Puy-de-Dôme, Cantal, Haute-Loire, Loire), Paris, CNRS, 1995, p. 215-216.

[2007] L'épi de blé est un des plus anciens et des plus pérennes attributs du signe de la Vierge, *Virgo*. Il est parfois remplacé par un autre végétal, une tige, une *virga*, qui entremêle, nous semble-t-il, la figure zodiacale et la Vierge Marie, *virga* de l'Arbre de Jessé. Sur la figure de la Vierge Marie et les phénomènes d'emprunts entre les divinités

ailé. Son mouvement presque dansant évoque l'attitude du personnage portant la Balance sur la voussure du portail de Vézelay. Répondant à la Vierge placée de l'autre côté, l'ange portant la Balance rappelle l'Annonciation[2008]. Portant l'instrument du Jugement Dernier, il renvoie implicitement à la Pesée de Âmes et à la rédemption offerte par le Christ incarné grâce à la Vierge Marie. Incarnation et rédemption sont ainsi imbriquées et suggérées par le biais des signes zodiacaux. Dans le même ordre d'idées, le griffon saisissant un âne sur le médaillon précédant le cycle zodiacal renvoie à la double nature du Christ. Il écrase l'âne refusant la vérité, de la même manière que les deux épisodes de l'Ancien Testament sculptés sur les reliefs du flanc nord du transept, tels que l'apparition de trois anges incarnant la Trinité à Abraham et le sacrifice d'Isaac, sont des épisodes relatifs à la foi et à la reconnaissance de Dieu. Le cycle zodiacal d'Issoire s'insère dans un ensemble dynamique visant à articuler les traditions vétéro et néotestamentaires, l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, l'Incarnation et la rédemption, et par extension ce qui relève du charnel et du spirituel, de l'humain et du divin.

I. C. Les signes zodiacaux isolés ou non sur des modillons et métopes : vers une certaine moralisation du Zodiaque à l'extérieur de l'édifice

Les signes du Zodiaque ont été sculptés à plusieurs reprises sur des métopes ou panneaux au XII^e^ siècle. Il s'agit de cycles zodiacaux mais aussi de signes zodiacaux isolés, autrement dit de « citations isolées » du Zodiaque pour reprendre l'expression de Martine Jullian[2009]. Le cycle de la façade de León est le seul exemple complet qui permet de mettre en perspective les autres occurrence de ce type.

I. C. 1. Le Zodiaque du portail de l'Agneau à León

La datation et la localisation originelle du cycle zodiacal disposé sur le portail de l'Agneau de San Isidoro de León sont problématiques. Aujourd'hui, les panneaux sculptés en bas-relief sont encastrés au niveau des écoinçons de l'archivolte du portail. Ils forment ainsi une sorte de frise et étaient déjà disposés en ligne et dans cet ordre à l'origine comme l'indique la répartition des inscriptions qui légendaient les signes à l'origine[2010]. On distingue le tracé

antiques, voir P. BORGEAUD, *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil, 1996. Sur le thème de l'Arbre de Jessé, voir en particulier A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; S. LEPAPE, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e^ siècle au XVI^e^ siècle*, *op. cit*.

[2008] Sur le rapport entre ces deux signes zodiacaux, celui de la Vierge et de la Balance, avec la figure de Marie et l'épisode de l'Annonciation, voir *infra*, chap. 9, I, H et I.

[2009] Cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 23.

[2010] Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 145, n. 33.

d'un encadrement sur certaines plaques. Le signe du Scorpion est inscrit dans un médaillon circulaire lui-même inscrit dans un panneau quadrangulaire. Le détail le plus intéressant sur ces métopes ou panneaux est la présence sur certains panneaux de petits motifs circulaires constellant le fond sur lequel est figuré chaque signe zodiacal. Ce détail témoigne d'une influence des images illustrant les recueils astronomiques sur la figuration des signes zodiacaux dans la décoration monumentale. En effet, ces petits motifs circulaires dérivent des illustrations des catalogues de constellations dont les figures sont marquées des étoiles formant chaque constellation, comme l'avait déjà souligné Serafin Moralejo[2011]. Les motifs circulaires cernant les figures zodiacales de la façade de Saint-Isidore sont ainsi les souvenirs de ces indications visuelles. Ils sont répartis de manière presque régulière sur certaines plaques alors que dans les enluminures ils correspondent aux contours du schéma de la constellation. L'abondance de détails sur le fond et dans l'environnement des signes zodiacaux léonins sculptés résulte d'ailleurs sans doute d'une volonté de synthétiser la matière encyclopédique, visuelle et textuelle, qui a servi de trame pour le cycle en question. Les poissons, zodiacaux et ceux des autres constellations en dehors du Zodiaque, sont figurés à plusieurs reprises dans le cycle sculpté[2012]. L'iconographie de l'ensemble du cycle sculpté à León est sans doute l'une des plus denses et originales du corpus réuni, à tel point que S. Moralejo a parlé « [d'] anomalies » à propos des particularités iconographiques léonaises[2013]. Certains détails, en particulier ceux qui environnent les figures zodiacales, sont délicats à expliquer tant ils renvoient à un vaste répertoire d'images issus de la tradition encyclopédique[2014].

À León, le cycle a été intégré au portail de l'Agneau. Les signes se succèdent de droite à gauche depuis le Bélier jusqu'aux Poissons. La Vierge et la Balance se trouvent ainsi de part et d'autre de l'archivolte telles deux personnages féminins assis qui se font écho. David et ses musiciens sont figurés sur des panneaux disposés de part et d'autre du portail, en-dessous de la frise zodiacale. Saint Vincent et saint Isidore sont figurés en pieds et en plus haut relief à la naissance de l'arc du portail qu'ils encadrent. Dans le tympan, l'Agneau est adoré et porté dans un *clipeus* par des anges, tandis que le sacrifice d'Isaac est représenté dans le registre inférieur. De même qu'à Saint-Austremoine d'Issoire, certains signes zodiacaux sont chevauchés par des personnages nus, proches de *putti*. Si S. Morelajo et d'autres ont proposé de voir des

[2011] *Ibid*., p. 145. À propos de ces illustrations et du repérage des étoiles, voir *supra*, chap. 4, I et II.
[2012] Le poisson ajouté près du Cancer incarnerait le chrétien fuyant le péché selon S. Moralejo, cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 157.
[2013] Cf. *ibid.*, p. 150.
[2014] Le Taureau figuré à mi-corps est aussi un témoin d'une tradition astronomique héritée de l'Antiquité puisqu'à l'origine seul l'avant-corps du Taureau correspondait à cette constellation.

réminiscences mithriaques dans l'iconographie du Zodiaque léonais sculpté, il s'agit plus largement des empreintes d'un héritage antique, voire même d'un traitement volontairement antiquisant. D'autre part, comme nous l'avons mis en exergue dans notre approche historiographique, l'article de S. Moralejo paru en 1977 propose de mettre en perspective le Zodiaque sculpté de León avec une homélie de Zénon de Vérone (vers 300-371/380)[2015]. Destinée aux néophytes, l'homélie en question propose une resémantisation chrétienne des signes zodiacaux[2016]. Si les signes léonais ne suivent pas tous le texte en question, certains en sont la traduction visuelle. Le lien entre l'homélie de Zénon et le cycle léonais est particulièrement probant dans le cas des Gémeaux. Ceux-ci ont été sculptés tels deux personnages dont l'un est nimbé, côte à côte et présentant ensemble un livre. D'après l'interprétation de Zénon, ils incarnent en effet les deux Testaments qui composent la Bible ainsi présentée[2017]. De manière générale, l'homélie de Zénon témoigne d'une moralisation du Zodiaque qui est mise en images à León. Le Bélier, mis en relation avec l'*Agnus Dei*, aussi bien chez Zénon que chez Isidore de Séville, entre en écho avec le sacrifice d'Isaac du tympan[2018]. Le pêcheur figuré en arrière-plan des Poissons n'est pas sans rappeler l'histoire de Jonas ou bien encore l'épisode de la Pêche miraculeuse[2019]. Le Lion apposant ses pattes sur un objet rectangulaire peut être vu comme Marc tenant son évangile. Ce dernier est associé à l'eau comme l'explique S. Moralejo et ses écrits mettent l'accent sur le baptême, autant d'éléments qui alimentent cette identification[2020]. D'ailleurs, le Taureau à mi-corps dont les pattes antérieures sont tenues par deux personnages sur le relief léonais, est vu par Zénon comme l'évangéliste Luc et comme une évocation de la Passion, tandis que Marc, le Lion, évoque la Résurrection. De fait, sur le panneau léonais, le Taureau prend l'apparence d'un animal à sacrifier[2021]. La Vierge, trônante, voilée et arborant deux rameaux, n'est pas sans évoquer le thème de la vision d'Isaïe à propos de l'Arbre de Jessé relatif à l'Incarnation et à la parenté

[2015] Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977. À propos de cet article, voir M. DURLIAT, « Une interprétation chrétienne des signes du zodiaque », in *BM*, t. 136, n°1, 1978, p. 89. Sur le rôle de cet article dans l'historiographie du sujet, voir *supra*, chap. 1, II. B. 2. b., p. 108.

[2016] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496. Sur ce texte, voir aussi W. HÜBNER, « Das Horoskop der Christen : (Zeno 1,38 L.) », in *Vigiliae Christianae*, 29, 1975, p. 120-137.

[2017] « *Et admonet prosequentibus Geminis, id est duobus salutare canentibus testamentis*… », ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495.

[2018] Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 158, n. 89.

[2019] LC, 5, 1-11. De manière plus générale, c'est le thème de la « pêche rédemptrice » qui semble sous-jacent. Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e^ au XII^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 117.

[2020] *Ibid.*, p. 162-163, n. 108.

[2021] *Ibid.*, p. 161. Sur cette iconographie et resémantisation du Taureau à León, voir aussi *infra*, chap. 9, I. D., p. 697.

charnelle et spirituelle du Christ[2022]. La Balance qui lui répond de l'autre côté de l'arc du portail forme une sorte de « séquence » relative à l'Incarnation du Christ Rédempteur[2023]. De fait, la Vierge et la Balance sont présentées dans ce sens par Zénon de Vérone[2024]. Replacés selon une perspective biblique, les signes zodiacaux, images de l'ordre céleste et d'une temporalité cosmique, renvoient à une autre temporalité, au « temporal ou temps de la liturgie » marqué par l'Incarnation et la Résurrection[2025]. Dans un contexte de *Reconquista*, ce portail cherche à christianiser le cycle zodiacal[2026]. Les signes du Zodiaque mettent en scène une synthèse de l'histoire chrétienne, de la Genèse à l'Apocalypse, tout en mettant en valeur le baptême et l'eucharistie selon une perspective rédemptrice. L'iconographie de ce portail tisse ainsi un réseau de correspondances dont les signes du Zodiaque sont les activateurs. L'Incarnation et la Résurrection apparaissent en filigrane dans le cycle zodiacal dont les signes sont à même de traduire un processus de *transitus* comme on a pu l'observer à travers l'observation de la tradition zodiacale.

I. C. 2. Moraliser et re-sémantiser les signes du Zodiaque au seuil de l'église

Si S. Moralejo a choisi de mettre en parallèle le cycle zodiacal léonais avec des décors de fonts baptismaux sur lesquels les signes zodiacaux sont présents du fait du contexte baptismal de l'homélie de Zénon, on peut également le placer en regard d'autres exemples sculptés pour lesquels les signes zodiacaux font l'objet d'une certaine moralisation[2027]. Cette moralisation est davantage sensible sur le versant hispanique. À Jaca, sur le chevet de la cathédrale avec laquelle la basilique de León affiche des indices de parenté, des panneaux sculptés des signes du Zodiaque ont été réemployés. Bûchés, ils ont été localisés par Antonio

[2022] À propos de ce thème, voir notamment A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit.
[2023] Nous empruntons l'idée de séquence à propos de ces deux signes à S. Moralejo, cf. *ibid*., p. 165 et n. 118.
[2024] « *Quem competenter sequitus Virgo praenuntians Libram, ut nosceremus Dei per Filium, qui incarnatus processit ex vergine, aequitatem justitiamque terris illatam* [...] », PL XI, col. 495. Le texte est aussi reproduit à la fin de l'article de S. Moralejo, S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 172-173. Pour un essai de traduction en français, voir J. DAUPHINÉ, « Une lecture allégorique privilégiée au XVI[e] siècle : le Zodiaque Eucharistique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1983, p. 206-216, p. 208-209, trad. H. MOUNARD, n. 1 : « C'est lui [le Lion] qui suit, comme il convient, la Vierge qui annonce la Balance, pour que nous connaissions de Dieu son Fils né du sein de la Vierge, l'équité et la justice sur terre […] ».
[2025] J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, *op. cit*., « Structures spatiales et temporelles ». À propos des différentes temporalités polarisées par le temporal, cf. *ibid*., p. 148-149 ; *Id., À la recherche du temps sacré : Jacques de Voragine et la Légende dorée*, Paris, Perrin, 2011, en part. p. 42-45.
[2026] Sur ce contexte et l'analyse de l'iconographie du portail dans ce sens, voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.
[2027] À propos de la présence des signes zodiacaux sur des fonts baptismaux, voir *supra*, chap. 4, p. 370 et suiv.

García Omedes en 2012[2028]. Le Verseau, les Poissons, le Sagittaire et le Taureau sont identifiables dans des *clipei* inscrits dans des panneaux quadrangulaires. Ils auraient pu former une sorte de frise faisant alterner modillons et métopes comme c'est le cas pour l'absidiole méridionale[2029]. L'abside a été reconstruite en 1790[2030]. Les signes du Zodiaque auraient également pu être disposés de manière similaire au cycle ornant le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire mais le manque d'informations et la reconstruction de l'abside de Jaca rend l'hypothèse délicate. On peut aussi proposer que les panneaux zodiacaux auraient pu être disposés tels des métopes alternant avec des modillons sur le portail de l'édifice. Le cycle zodiacal aurait pu ne pas être complet comme c'est le cas à Carrión de los Condes et à Zamora. Si l'emplacement originel du cycle zodiacal est difficile à identifier, il reste que sa présence est indéniable et fait écho au cycle zodiacal léonais. Une lecture moralisatrice du cycle de Jaca ne peut être défendue du fait de l'état lacunaire des reliefs mais d'autres occurrences zodiacales de la sphère ibérique vont dans ce sens.

À Carrión de los Condes et à Zamora, mais aussi au-delà des Pyrénées à Melle et Surgères, les signes zodiacaux sont présents sous forme de citations isolées et non pas de cycle complet, sur des métopes et/ou modillons. Ces occurrences ont en commun de donner une certaine vision moralisée du Zodiaque. À Carrión de los Condes, non loin de León, le portail de l'église Santa Maria del Camino a été orné dans sa partie supérieure d'une frise de métopes dont les reliefs évoquent certains signes zodiacaux. Un lion, une femme tenant une balance, une tête de taureau ou bien encore un quadrupède acéphale et un être au corps serpentin invitent à identifier des citations isolées du Zodiaque selon une perspective moralisatrice comme l'a montré Maria Floria Cuadrado Lorenzo[2031]. Surmontant un cycle autour du thème du voyage des Mages avec l'Adoration de ces derniers, les signes zodiacaux le complètent et lui font écho. Le personnage tenant une Balance évoque l'Incarnation du Rédempteur, soleil de Justice[2032]. De plus, les mages ont été guidés par une étoile qui est suggérée par la présence de certains signes zodiacaux comme autant de signes préfigurant le rôle de l'Enfant. À Zamora, certains modillons de l'église San Claudio de Olivares sont sculptés de citations isolées et moralisées

[2028] Voir A. GARCIA OMEDES, « El zodíaco de la catedral de Jaca », in *Románico*, n°16, 2013, p. 32-39.
[2029] Les figures animales qui peuplent les métopes des absidioles témoignent d'une thématique encyclopédique compatible avec un cycle zodiacal. À propos du décor sculpté de Jaca, voir notamment M. DURLIAT, « Les origines de la sculpture romane à Jaca », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1978, n°2, p. 363-399.
[2030] Cf. *ibid*., p. 369.
[2031] M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit.
[2032] C'est ce que propose M. F. Cuadrado Lorenzo, cf. *ibid*., p. 445-446.

du Zodiaque au niveau du chevet[2033]. En outre, l'archivolte du portail nord de l'édifice porte un cycle des Occupations des mois surmontant un *Agnus Dei*, tandis que des scènes mensuelles ont été sculptées sur certains modillons[2034]. L'ensemble de ces reliefs prennent ainsi les allures d'une quête du salut dans laquelle la notion de rédemption est le fil directeur.

Si la version moralisée des signes du Zodiaque est sensible au début du XII^e^ siècle en Espagne, elle perdure au XIII^e^ siècle. À Treviño, le support n'est pas celui des métopes et modillons que nous venons d'évoquer mais celui des claveaux d'une des voussures du portail de San Pedro Apóstol. Sur l'une des voussures sculptées au XIII^e^ siècle, certains signes du Zodiaque alternent de manière irrégulière avec les Occupations des mois[2035]. De plus, trois personnages sont situés en haut de la portion supérieure droite de la voussure, au niveau des signes de la Vierge et de la Balance. L'Annonciation est évoquée par la Vierge, à la fois Marie et signe zodiacal, suivie par un ange, assimilé à Gabriel et portant la Balance[2036]. Un troisième personnage masculin présente un livre et a été interprété comme un prophète. Les Gémeaux sont quant à eux deux têtes surgissant de rinceaux et précédant ces claveaux. L'homélie de Zénon semble ainsi avoir été suivie de sorte qu'au centre de la voussure les thèmes de l'Incarnation et de l'articulation entre Ancien et Nouveau Testament ont été mis en images par le biais des Gémeaux tels les deux visages du Livre, le premier préfigurant le second[2037], tandis que la Vierge et la Balance sont dédoublées pour évoquer l'Annonciation et le thème de l'Arbre de Jessé suggéré par les végétaux encadrant la Vierge[2038]. Les signes du Zodiaque sont ainsi placés dans une perspective chrétienne et accompagnent visuellement le thème central de l'Incarnation, qui est associé de manière récurrente au Zodiaque[2039].

Cette moralisation du Zodiaque affichée à l'extérieur et en particulier au seuil de l'édifice ecclésial accompagne le processus d'*iter*, de cheminement spirituel autant que le processus de *transitus*, caractéristiques de l'espace ecclésial[2040]. Deux occurrences situées bien

---

[2033] Cf. J. L. GARRIDO HERNANDO, « El Mensario de San Claudio de Olivares (Zamora): Tentaciones Junto Al Duero Parte I », in *Románico, Revista de Arte de Amigos Del Románico*, 2012, 15, p. 20-27. Voir aussi J. L. MINGOTE CALDERÓN, « El menologio de San Claudio de Olivares », art. cit.

[2034] Sur les cycles des Occupations des mois et le thème du calendrier dans la sphère hispanique, voir en particulier M. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.

[2035] À propos de ce portail, cf. M. RUIZ-MALDONADO, « Precisiones acerca del calendario de Treviño », art. cit. ; G. (LOPEZ) DE MUNAIN ITURROSPE, « Estudio iconográfico del menologio en San Pedro de Treviño », art. cit. Voir aussi M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, en part. p. 270-271.

[2036] À propos de la re-sémantisation des signes du Zodiaque et en particulier des signes de la Vierge et de la Balance, voir *infra*, chap. 9, I., en part. p. 732.

[2037] À propos de la re-sémantisation des signes du Zodiaque et en particulier celle des Gémeaux, voir *infra*, chap. 9, I. E., en part. p. 707.

[2038] Sur l'homélie de Zénon, voir *supra* et S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977.

[2039] Cf. *supra*, chap. 5, III, A. Nous reviendrons sur cette idée au cours des chapitres 9 et 10, voir *infra*.

[2040] Voir *supra*, chap. 1, III, B. ; chap. 5, I. A.

au-delà des Pyrénées, au cœur du Poitou à Melle et Surgères, concernent également des modillons et métopes datant du XII^e siècle. De fait, les liens entre les réalisations du Poitou et de celles de la sphère ibérique sont avérés, en particulier pour le thème iconographique du calendrier[2041]. À Saint-Pierre de Melle, on trouve une alternance de modillons et métopes sculptés de figures au-dessus du portail sud. Sur les métopes, les Poissons et le Sagittaire sont identifiables, tandis que le Tétramorphe encadre l'Agneau sur les modillons. Le Tétramorphe est présent de manière fréquente à proximité des signes du Zodiaque dans les occurrences de notre corpus et les figures des quatre Vivants ne sont pas sans rappeler l'iconographie zodiacale tout en ayant une dimension céleste et apocalyptique[2042]. De plus, l'Agneau est désigné dans l'Apocalypse comme un nouveau luminaire remplaçant le Soleil et la Lune[2043]. Comme nous le verrons plus loin, les églises situées du Poitou à l'Aquitaine ont fréquemment figuré les signes du Zodiaque et les Occupations des mois dans une perspective eschatologique sur des archivoltes au centre desquelles l'Agneau est souvent présent. L'identification d'une citation isolée des signes du Zodiaque à Saint-Pierre de Melle trouve également une part de justification dans la présence de ces derniers associés aux Occupations des mois sur le portail nord lacunaire de Saint-Hilaire de Melle. À Surgères, on retrouve le principe des citations isolées du Zodiaque mais aussi des Occupations des mois sur des modillons et métopes ornant la façade de l'édifice. Sculptés parmi des animaux divers, sirènes, singes et autres dromadaires, mais aussi des jongleurs, quelques signes du Zodiaque ainsi que quelques scènes mensuelles sont identifiables[2044]. Malgré l'hétérogénéité des figures, l'alternance des supports, modillons et métopes, instaure un certain ordre. La diversité de la Création est ainsi évoquée, tandis que les signes du Zodiaque, figures d'un ordre cosmique viennent ponctuer ces frises qui soulignent les deux registres superposés au-devant de la large façade de l'édifice. Les décors de Surgères et Melle, réalisés respectivement au cours de la première moitié et peu après le milieu du XII^e siècle ont pu influer sur les occurrences sculptées à Carrión de los Condes et à Zamora dans la seconde partie du siècle et au siècle suivant.

Ces métopes, modillons et autres panneaux sculptés disposés à l'extérieur de l'édifice, la plupart du temps au-dessus du portail ont utilisé les signes du Zodiaque selon une perspective

[2041] Voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.
[2042] Cf. *supra*, chap. 5, III. A.
[2043] Cf. Ap. 21, 23 « La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine, et son flambeau, c'est l'Agneau. » C'est ce que souligne S. Moralejo pour le zodiaque léonais, cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 159.
[2044] Parmi les signes zodiacaux reconnaissables, on trouve le Sagittaire, un Cancer et un Scorpion – dont l'iconographie est similaire –, les Gémeaux, le Bélier, la tête du Taureau, les Poissons. Quant aux scènes mensuelles, les moissons, un souffleur de cor (*Marcius Cornator*) ainsi que les vendanges ont été sculptés.

eschatologique et moralisatrice. La capacité des signes du Zodiaque à renvoyer à un contenu narratif a facilité leur réappropriation et leur re-sémantisation. Situés à mi-chemin entre ciel et terre du fait des relations qu'ils entretiennent avec l'un comme avec l'autre, les signes zodiacaux furent à même de participer à un processus de *transitus* sensible à différents niveaux et qui est encore plus prégnant dans le décor du portail à proprement parler.

II. *Porta coeli* : ornements du seuil

Le portail concentre quatre-vingt-dix occurrences du corpus monumental total soit 37,5%[2045]. Au sein de notre corpus, plusieurs types de supports liés au portail sont concernés et ont en commun d'entourer le seuil de l'édifice selon différentes positions, depuis l'arc des voussures jusqu'aux soubassements du portail. Il s'agit d'observer comment les signes du Zodiaque ont été utilisés comme les ornements d'un « lieu liminaire »[2046]. Au XII[e] siècle, le lien entre la porte et le Christ est au centre de l'attention. Fondée sur un passage de l'évangile de Jean, « Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé », l'analogie entre le Christ et le portail va être traduite de différentes manières[2047]. Autour de la *Porta coeli*, les douze signes vont jouer un rôle déterminant dans cette analogie et dans la médiation entre extérieur et intérieur, terrestre et céleste[2048]. Comme l'a souligné D. Méhu, les XI[e] et XII[e] siècle, qui correspondent à l'essor de la figuration du Zodiaque dans le décor ecclésial, voient la « cristallisation » du « *locus* ecclésial » comme « point d'ancrage de tous les *transitus* vers le ciel »[2049]. L'intérêt pour le Zodiaque est à situer par rapport à ce contexte et sa présence accrue sur la façade et plus précisément sur la porte de l'*ecclesia* est symptomatique de ce phénomène social.

[2045] Voir *supra*, chap. 5, I, B. 2., p. 405 et suiv.
[2046] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., p. 92.
[2047] Jn, 10, 9. Sur les portails, pour une synthèse et une remise en question récente, voir *Le portail roman, XI[e]-XII[e] siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives, CSMC,* XLV, 2014. Voir aussi C. ROUX, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église… », art. cit.
[2048] De fait, comme l'a souligné É. Palazzo, « la décoration des portails sculptés et leur iconographie doivent être lues à partir de l'idée selon laquelle la porte est véritablement le lieu de passage, l'espace de transition entre le monde extérieur et celui de l'église où se déroulent les actions sacrées et sacramentelles de la liturgie ayant pour but de ramener l'homme dans l'harmonie initiale du Créateur », É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 134.
[2049] D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI[e]-XIII[e]) », art. cit., p. 285.

II. A. Peindre les contours de la *Porta Coeli*

II. A. 1. Saint-Savin-sur-Gartempe

Si les signes du Zodiaque sculptés sur les parois extérieures de l'église au XI^e^ siècle ont annoncé le développement prédominant des cycles sculptés autour de l'entrée et de la porte, les signes du Zodiaque ont également été peints à la fin du XI^e^ siècle et au début du XII^e^ siècle au niveau de l'entrée. L'arc doubleau central du narthex de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe a été peint sur son intrados d'un cycle zodiacal. Ce cycle fut réalisé par le même atelier que celui des peintures du chœur de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, dont l'intrados de l'arc triomphal fut peint d'un cycle du Zodiaque. Si cet arc n'est pas situé à l'entrée même de l'édifice, il couronne néanmoins le seuil du chœur et souligne l'arc triomphal selon une dynamique similaire à celle qui caractérise le portail. Ces deux cycles du Zodiaque peints sont inscrits dans une thématique apocalyptique[2050]. À Saint-Savin, le cycle zodiacal est ordonné grâce à une bordure soulignée de lignes colorées et de lignes de perles blanches, qui vient encadrer les *clipei* cerclés de rouge et rehaussés de blanc[2051]. Les douze *clipei*, disposés de gauche à droite en entrant, commencent par le Bélier. Au sommet de l'arc, la Balance et la Vierge sont situées de part et d'autre de l'axe de la voûte du narthex. Les figures sont orientées en fonction du sommet de l'arc et le regard est ainsi dirigé de manière ascendante mais aussi en direction de la lunette axiale occupée par le Christ, aux bras étendus dans un « geste de bénédiction et d'accueil[2052] », trônant dans un grand *clipeus*, encadré par douze anges et les apôtres peints sur l'arc doubleau qui précède la lunette. On peut noter que les apôtres trônent sur des globes qui, avec les nimbes répétés dans les scènes de la voûte, tissent un réseau d'éléments célestes qui répondent à l'arc zodiacal. La dynamique axiale de Saint-Savin se ressent dès le porche et se poursuit dans la nef en direction du chœur[2053]. De même que la bande

[2050] À propos du porche de Saint-Savin, voir notamment B. KURMANN-SCHWARTZ, « Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin. Étude iconographique », in *BM*, 140, 1982, p. 273-304 ; Y. CHRISTE, « À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin », in *CSMC*, 16, 1985, p. 219-243 ; R. FAVREAU (dir.), *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales,* Poitiers, Connaissance et promotion du patrimoine du Poitou-Charentes, 1999 ; P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », art. cit. À propos du chœur de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, voir notamment M.-TH. CAMUS, « À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », in *CCM*, 1989, 32, p. 125-134. Quant au thème de l'Apocalypse dans ces deux édifices, cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit*.

[2051] Un *clipeus* similaire sert de cadre à l'Agneau porté par deux anges dans la tribune du narthex.

[2052] P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », art. cit., p. 466.

[2053] Sur la dynamique axiale de la nef de Saint-Savin, voir J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, *op. cit*., p. 103-124. Pour ces questions, voir aussi P. PIVA (dir.), *Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010. À propos de la construction du porche par rapport à la nef, voir M.-Th. CAMUS, « Porches et fonction d'accueil dans les églises du Poitou au XI^e^ siècle », in C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 260-280, en part. p. 272-277.

faîtière et le faux arc doubleau peint dans la nef contribuent à esquisser la Croix et à préfigurer le Nouveau Testament dans un cycle vétérotestamentaire, la Vierge et la Balance qui se partagent le sommet de l'intrados de l'arc du porche articulent l'Annonciation/l'Incarnation et la rédemption/le Jugement Dernier[2054].

II. A. 2. Saint-Isidore de León : le Panthéon des rois

De manière similaire, le décor du « porche à vocation funéraire » de Saint-Isidore de León, autrement dit le décor du panthéon royal, a été situé dans le sillage de ces décors pictaviens[2055]. Dans cet espace particulier, l'arc de passage permettant originellement d'accéder à l'église Saint-Isidore fut décoré d'un cycle du Zodiaque aux alentours de 1100. La voussure du petit portail en question garde les traces des médaillons peints sur son pourtour. La lunette couverte par le cycle zodiacal est quant à elle occupée par l'*Agnus Dei* dans un *clipeus* porté par deux anges. Les voûtes de ce porche sont peintes d'un cycle complexe, dont le noyau est la *Maiestas Domini* peinte juste au-dessus de l'arc zodiacal, de sorte que la *porta coeli* semble s'ouvrir sous les pieds du Christ trônant dans une mandorle à fond et à bordure étoilés, marquée de l'alpha et de l'oméga. Le Christ est entouré des quatre Vivants arborant chacun leur évangile et porte lui-aussi un livre ouvert sur lequel est inscrit *Ego sum lux mundi*. D'après M. A. Castiñeiras, ce cycle de fresques compose un ensemble encyclopédique organisé autour de l'image synthétique et théophanique de la *Maiestas Domini*[2056]. Les Vents ainsi qu'un cycle des Occupations des mois ont en effet été peints sur les intrados et extrados des arcs périphériques et viennent s'ajouter au cycle zodiacal. Cette iconographie encyclopédique et cosmico-temporelle est particulièrement adaptée pour orner une *porta coeli*[2057]. De plus, ce décor conclut et polarise un cycle christologique débutant avec l'Incarnation et se terminant avec une vision de l'Apocalypse, cycle dominé et amplifié par la *Maiestas Domini*. La présence d'un second cycle zodiacal à León, sculpté sur la façade, témoigne d'une culture encyclopédique, marquée en particulier par les écrits d'Isidore de Séville et de Bède le Vénérable[2058]. Les deux cycles

---

[2054] Sur l'organisation cruciforme du décor de la voûte dans la nef, voir J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, p.103-124. Quant à la re-sémantisation des signes du Zodiaque, voir *infra*, chap. 9, I.

[2055] Nous empruntons l'expression à Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques, op. cit.*, p. 159. Pour ce qui est de la filiation ente les décors de Saint-Savin et Saint-Hilaire de Poitiers avec le Panthéon de León, cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit., p. 667 ; *Id.*, « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », art. cit., en part. p. 69-70. Voir aussi J. WETTSTEIN, *La fresque romane. La route de Saint-Jacques de Tours à León. Études comparatives*, II, Genève, Droz, 1978.

[2056] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, en part. p. 255 ; *Id.*, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit., p. 661.

[2057] *Loc. cit.*

[2058] Sur le cycle sculpté du portail de l'Agneau, voir *supra*, dans ce chapitre, I. C. 1. Manuel Castiñeiras met en avant qu'une copie des *Étymologies* d'Isidore de Séville complétées d'extraits de Bède le Vénérable fut réalisée

commencent par le Bélier de même qu'à Saint-Savin. Dans le cycle pictural de León, ce signe lié à au mois de l'Annonciation fait ainsi se correspondre l'ordre cosmique et l'histoire christique. De plus, ce lieu de passage marqué des signes du Zodiaque comme ornements de la *Porta coeli*, est à comprendre par rapport au contexte funéraire que ce panthéon constitue. S'il constitue un espoir pour celui qui passe, il présente les défunts monarques comme les Élus accédant à la Cité céleste[2059].

II. B. Le Zodiaque sur les voussures : un seuil en arc

Comme nous avons pu le constater, la voussure est le support le plus fréquent au sein de notre corpus, puisqu'elle concerne cinquante-deux occurrences soit 21,8% du corpus monumental[2060]. Couronnant le portail, ce support en arc de cercle a une forme efficace qui a été privilégiée pour figurer les signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des mois. L'arc de cercle évoque le ciel tout en imprimant à la fois un mouvement semi-circulaire et ascendant. M. A. Castiñeiras a proposé de voir dans un diagramme tracé dans un recueil de comput et d'astronomie du IX^e^ siècle l'annonce du succès des calendriers placés sur des voussures. Ce diagramme montre l'*arcus* du soleil, autrement dit sa course quotidienne dans le ciel, au moyen de plusieurs arcs de cercle superposés, prémices des archivoltes sculptées de signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois[2061]. Les voussures sont majoritaires pour les occurrences associant les deux thèmes iconographiques, signes et mois, tandis qu'elles font partie des supports les plus fréquents pour les cycles zodiacaux non associés aux mois. Plusieurs ensembles peuvent être distingués parmi ces occurrences en fonction de leur localisation géographique et de leurs caractéristiques formelles et iconographiques.

---

pour la reine Sancha de León au milieu du XI^e^ siècle. Il s'agit du manuscrit suivant : Escorial, Bibliothèque du monastère royal, Ms &I.3. Cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit., p. 668. Au sujet de la culture encyclopédique à cette période et dans la sphère hispanique, voir notamment *Id.*, « Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII) », art. cit.

[2059] Cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit., p. 657. Sur la fonction singulière de cet espace et sa localisation par rapport à l'église, voir P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », art. cit., p. 480-482. Sur les enjeux idéologiques et politiques autour de ce lieu, cf. E. KLINKA, « L'affirmation d'une nouvelle dynastie », in *e-Spania* [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 26 mai 2010, consulté le 13 mars 2017. URL : http://e-spania.revues.org/19260

[2060] Voir *supra*, chap. 5, I. 3, p. 407 et suiv.

[2061] Bibliothèque Vaticane, Ms. Pal. Lat. 1447, prov. monastère Saint-Alban de Mayenne, 813, fol. 11r. Cf. M. A. CASTIÑEIRAS, « Diagramas y esquemas cosmográficos… », art. cit., p. 607, fig. 16.

II. B. 1. Signes et mois sur les voussures : une association efficace

Un premier groupe de voussures sculptées des signes et des mois se détache de l'ensemble. Du Poitou à l'Aquitaine, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois ont été sculptés et associés à au moins une quinzaine de reprises sur des voussures[2062]. Le Poitou et la Saintonge affiche une grande densité de cycles sculptés avec les Occupations des mois qu'elles soient associées ou non aux signes zodiacaux[2063]. La majorité de ces cycles sont disposés en fonction des claveaux parfois séparés par des socles radiants selon un usage caractéristique des portails situés entre la Loire et la Garonne. Sur les archivoltes concernées, l'une des voussures fait alterner les signes du Zodiaque avec les Occupations des mois correspondantes, tandis que les voussures voisines sont sculptées fréquemment de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que du thème de la Psychomachie. L'Agneau, voire le Christ trônent à plusieurs reprises au centre de l'archivolte qui ne couvre pas de tympan la plupart du temps. Ainsi, pour ces occurrences de l'ouest de la France, la voussure dite du calendrier par son association des signes et des mois fonctionne étroitement avec les autres voussures de l'archivolte. Ces voussures forment une iconographie dont la perspective est eschatologique. Signes, mois, Vierges folles et sages, Vertus et Vices évoquent la Jérusalem céleste, modèle de l'*ecclesia* tout en donnant à voir les moyens de l'atteindre. La porte fermée pour les Vierges folles ainsi que la morale biblique « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure », sont ainsi mises en perspective au sein de l'archivolte[2064]. La temporalité inscrite dans la voussure calendaire ainsi que la valeur morale des activités mensuelles complètent ainsi la parabole des dix Vierges. Les signes du Zodiaque en alternance avec les Occupations des mois encadrent l'archivolte et le portail, puisqu'ils sont disposés la plupart du temps sur la voussure supérieure. Ils signifient ainsi l'articulation entre ciel et terre suggérée par l'iconographie et rendue possible par l'*ecclesia/Ecclesia* elle-même. À Saint-Pierre d'Aulnay, comme le souligne Vincent Debiais, les inscriptions disposés sur les bandeaux surmontant les voussures permettent de « mettre en voir (la) continuité » entre les éléments du calendrier ainsi qu'à l'intérieur du « cortège des vices et des vertus »[2065]. À Saint-Esprit de Fenioux, on constate que les inscriptions sont disposées en deux bandeaux superposés au-dessus de la voussure calendaire, les noms des mois surmontant les noms des signes zodiacaux. Cet agencement de

[2062] Il s'agit des cycles sculptés à Argenton-Château, Aulnay, Bazas, Castelviel, Civray, Cognac, Fenioux, Figeac, Limoges, Melle, Mimizan, Pons, Saint-Pompain, Sorde-l'Abbaye. D'autres cycles sculptés seulement des Occupations des mois peuvent leur être adjoints. Cf. *supra*, chap. 2, en part. p. 201.
[2063] Voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles*..., 1983, en part. p. 20.
[2064] Mt, 25, 13.
[2065] V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200), op. cit.*, p. 261.

l'épigraphie renforce à la fois la continuité du cycle mais aussi la dualité complémentaire des mois et des signes.

Les cycles sculptés à Saint-Pierre d'Aulnay, Saint-Nicolas de Civray, Saint-Esprit de Fenioux ou bien encore à Saint-Gilles d'Argenton-Château présentent des similitudes. Ils concernent la voussure supérieure qui surmontent le reste de l'archivolte où figurent la parabole de Vierges sages et des Vierges folles ainsi que les Vertus luttant contre les Vices. Les scènes et signes sont disposés de manière longitudinale sur les côtés de la voussure, puis de manière transversale dans la portion médiane. Sur les côtés, les signes et mois ont souvent été placés sous des arcs dont on a souligné l'importance dans la tradition zodiacale manuscrite. Le motif de l'arc répète celui de la voussure et décuple ainsi l'impression de répétition et d'ordre[2066]. Le changement de disposition permet en outre de rythmer visuellement l'archivolte. Un mouvement circulaire et un mouvement rayonnant ou centrifuge sont ainsi combinés. L'arc calendaire circonscrit l'archivolte et l'entrée tout en ouvrant celle-ci ainsi que l'édifice tout entier vers les cieux. Le cycle d'Aulnay, sculpté entre 1130 et 1150 et dérivé de Saint-Jouin-de-Marnes selon A. Tcherikover, semble avoir été une sorte de modèle pour les édifices suivants réalisés après le milieu du XII^{e} siècle[2067]. La fréquente association du cycle du Zodiaque et des Occupations des mois avec la parabole des Vierges sages et folles et la Psychomachie telle une « formule » eschatologique est une caractéristique des portails et voussures de cet ensemble[2068]. À Argenton-Château, sur le portail de la prieurale Saint-Gilles datant de 1150-1160, cette « formule » iconographique a été comme amplifiée[2069]. La clé de chacune des voussures est occupée successivement par l'*Agnus dei* dans un *clipeus* porté par des anges, puis par un élément aujourd'hui disparu et encadré par les Vertus écrasant les Vices, puis le Christ-Époux entouré des Vierges sages et folles, puis de nouveau le Christ porté dans une mandorle par des anges, telle une scène d'Ascension. La dernière voussure, portant les signes zodiacaux et les scènes des mois est altérée mais le Cancer, signe correspondant au milieu de l'année, occupe vraisemblablement la clé. Outre le mouvement ascendant dessiné par les figures axiales des voussures, les écoinçons de l'archivolte ont été sculptés de reliefs traitant de la Parabole de Lazare et du Mauvais riche. La dimension eschatologique de l'ensemble est ainsi décuplée, tandis que la rédemption et la quête du salut sont mises en avant. Les Occupations des Mois synthétisent ainsi le chemin terrestre vers le salut, tandis que les signes zodiacaux font de

[2066] Voir *supra*, chap. 3 à propos des arcatures présentes dans l'iconographie zodiacale.
[2067] Cf. A. TCHERIKOVER, « La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes », art. cit.
[2068] Nous reviendrons sur cette « formule » au cours du chap. 10, voir *infra*, chap. 10, II. A.
[2069] C'est d'ailleurs ce que propose aussi M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, vol. II, p. 17.

l'église la demeure céleste du Christ, la Jérusalem céleste. De fait, comme l'a montré Robert Favreau à propos du thème iconographique de la porte, celle-ci est désignée par plusieurs termes et est ainsi caractérisée par une richesse sémantique qui peut éclairer la combinaison iconographique de ces voussures[2070]. En sus, Lazare a lui-même atteint les cieux qu'il surmonte sur cette *porta coeli*[2071].

Un autre ensemble de voussures est situé en Bourgogne avec les cycles de la Madeleine de Vézelay, de Saint-Lazare d'Autun et de Saint-Lazare d'Avallon[2072]. La première, sculptée vers 1120-1130, est antérieure à celles de l'ouest de la France, tandis que les deux autres, sculptées respectivement vers 1130-1140 et vers 1160-1170 en sont contemporaines. Ces trois cycles ont en commun de figurer les signes zodiacaux et les Occupations des mois dans des médaillons circulaires entre lesquels se développent quelques rinceaux. Dans les trois cas, le tympan couronné par les voussures calendaires est ou était sculpté d'un thème iconographique synthétique. Le portail du narthex ou avant-nef de Vézelay, novateur par l'ampleur de son décor réparti sur un grand portail encadré de deux portails plus petits, est un des ensembles les plus complexes du corpus.

Figure 16 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, grand portail de l'avant-nef.

En effet, sur ce portail les signes du Zodiaque participent aux rouages d'une dense iconographie encyclopédique. La présence du Zodiaque dans l'art médiéval monumental est d'ailleurs souvent résumée à cette occurrence. Le cas de Vézelay est un peu différent des autres voussures de portails, puisqu'il n'est pas situé à l'extérieur mais dans un espace intermédiaire,

[2070] Cf. R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », art. cit.

[2071] À ce sujet, voir R. A. MAXWELL, « Le portail roman en Aquitaine et ses implications funéraires », in *Le portail roman, XI^e^-XII^e^ siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives, CSMC,* XLV, 2014, p. 117-129, en part. p. 122-123. L'auteur souligne le rapport entre la liturgie et le décor du portail et met en valeur la figure de Lazare dans une dimension funéraire du portail.

[2072] Deux autres occurrences du Zodiaque en Bourgogne sont d'ailleurs connues pour les XII^e^ et XIII^e^ siècles. Il s'agit du pilier ou colonne du cloître de Saint-Pierre de Souvigny (vers 1130-1150) ainsi que du pavement de Saint-Philibert de Tournus (vers 1200). Ces occurrences témoignent d'un certain succès pour ce thème iconographique dans cette région dont nous prenons en compte les limites médiévales.

celui de l'avant-nef ou narthex[2073]. Sur les voussures de Vézelay, Autun et Avallon, les signes du Zodiaque ont été associés aux Occupations des mois mais aussi à d'autres thèmes proches qui leur ont souvent été associés dans les compositions diagrammatiques des manuscrits. En effet, à Vézelay, deux médaillons supplémentaires ont été ajoutés de part et d'autre de la voussure[2074]. Les médaillons situés de part et d'autre de la voussure en troisième position correspondent sans doute aux personnifications d'autres unités de nature spatio-temporelle telles que les Saisons et l'Ancienne et la Nouvelle Année, voire le Jour et la Nuit[2075]. À Autun, sur le grand portail de la cathédrale, la voussure ornée du Zodiaque et des Occupations des mois est ponctuée de trois médaillons complétant le double cycle. Deux médaillons figurant les Saisons précèdent ainsi ce dernier, tandis que le centre de la voussure est occupé par un petit personnage identifié comme la personnification de l'Année, *Annus*. À Avallon, les Occupations des mois et les signes n'ont pas été disposés en alternance sur la voussure mais de part et d'autre de celle-ci de sorte que les deux cycles se répondent en commençant chacun à l'une des extrémités de l'arc. Malgré l'état lacunaire de la voussure, on peut identifier trois Vents dans la partie droite de la voussure ainsi

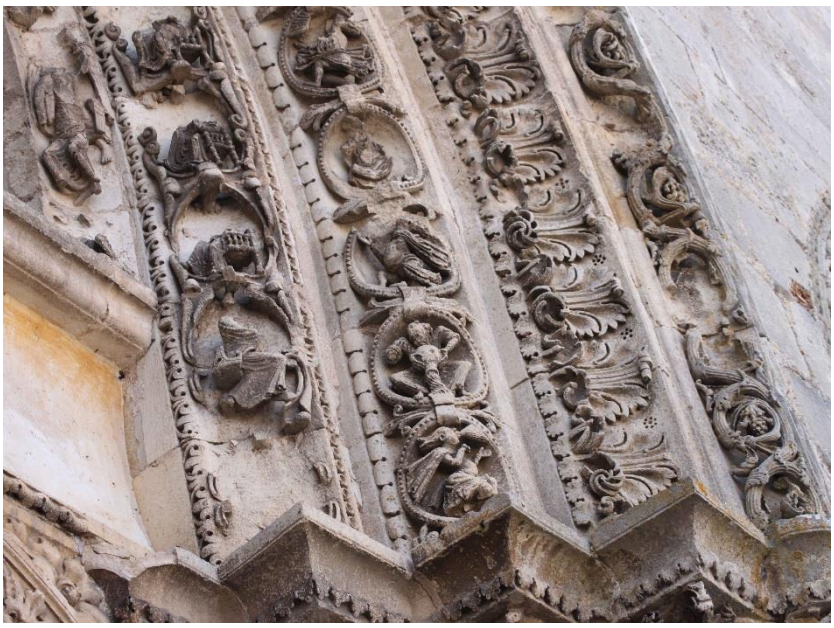


Figure 17 : Avallon, Saint-Lazare, détail de l'archivolte.

[2073] À ce sujet, voir notamment M. ANGHEBEN, « Le programme iconographique du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », in C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 450-463.

[2074] Au centre de la voussure, trois médaillons et demi ont également été insérés. Habités d'un oiseau, d'un quadrupède enroulé sur lui-même, d'un acrobate dans une position similaire ainsi que d'une sirène tenant sa queue, l'interprétation de ces éléments supplémentaires a fait couler beaucoup d'encre. Nous n'avons pas de nouvelle hypothèse à proposer. Néanmoins, notons que M. Angheben a proposé de les mettre en lien avec l'Apocalypse, cf. M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », in *CCM*, 163, Juillet-septembre 1998, p. 209-240, en part. p. 225-226. D'autre part, l'oiseau, avec un long bec et de longues pattes pourrait s'apparenter à un héron, lequel fut mis en lien avec le baptême et la conversion. Il serait d'ailleurs figuré dans ce sens sur le portail du monastère de Ripoll. Voir R. SANFAÇON, « Le Portail de Ripoll. Les hérons et l'Apocalypse », in *CCM*, 50, 1970, p. 139-147, en part. p. 142-143.

[2075] L'interprétation de ces médaillons supplémentaires est problématique. Voir V. FRANDON, « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay », art. cit. ; P. DIEMER, D. DIEMER, « Le grand portail de Vézelay », in N. STRATFORD (dir.), *Cluny. 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, Paris, éd. du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2010, p. 200-213.

que deux personnages qui pourraient être le Soleil et la Lune ou le Jour et la Nuit[2076]. Dans le cas de ces trois portails, l'iconographie ainsi que le recours à des *clipei* pour ordonner ces voussures témoignent d'une tradition encyclopédique inscrite dans les manuscrits[2077]. Ce sont non pas le Soleil et la Lune qui trônent au centre du cercle ou demi-cercle zodiacal mais le Christ, dans un tympan fusionnant la Pentecôte et la mission donnée aux apôtres à Vézelay, le Christ du Jugement Dernier à Autun[2078] et celui d'une *Maiestas Domini* à Avallon[2079]. La Jérusalem céleste est évoquée de manière plus ou moins explicite dans les trois cas et les signes du Zodiaque dessinent en filigrane les contours d'un *clipeus caelestis* dont la voussure est l'expression[2080]. La disposition de ces cycles sur les voussures au moyen de *clipei* a pour effet souligner une dynamique radioconcentrique.

Le portail de Vézelay fonctionne étroitement avec les deux portails qui l'encadrent. Les trois portails du narthex présentent un cycle à la fois narratif et synthétique allant de la naissance du Christ, autrement dit depuis son Incarnation, jusqu'à la Pentecôte tel un déploiement spirituel et un point d'orgue donné à cette narration. Comme l'a souligné J. Le Goff à propos des structures spatiales et temporelles, « Une multiplicité de temps, telle est la réalité temporelle pour l'esprit médiéval »[2081]. À Vézelay, la mission évangélique donnée aux apôtres tend à réunir temps et espace dépassés par la figure centrale du Christ. Celui-ci est comme couronné par le cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois. Ce cycle est situé en périphérie du tympan compartimenté où sont répartis les Peuples de la terre. La voussure interne du tympan ainsi que le linteau sont en effet habités par les figures stéréotypées des Peuples de la terre, héritées de l'Antiquité[2082]. Cette disposition rayonnante autour du Christ et à l'intérieur des limites dessinées par la voussure semi-circulaire sont des effets adaptés à la fois au discours évangélisateur mais aussi à la tradition encyclopédique dont est issu le Zodiaque. L'iconographie singulière des différents Peuples à convertir laisse transparaître une certaine

[2076] En effet, le quatrième et le sixième médaillons portent des éléments rayonnants qui pourraient être les luminaires. Dans le cloître de Saint-Avit-Sénieur, les piliers arboraient les signes du Zodiaque et les médaillons du Soleil et de la Lune, portés par des personnages assis.
[2077] Sur cette question, voir *supra*, chap. 4, I. et II.
[2078] Sur Autun, parmi la dense bibliographie voir notamment C. ULMANN (dir.), *Révélation, le grand portail d'Autun*, Lyon, éd. Lieux Dits, 2011.
[2079] Sur la collégiale d'Avallon, voir J. VALLERY-RADOT, « L'iconographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon », in *GBA*, VII, 1958, p. 23-34 ; A. STURMER, *Die ehemalige Kollegialskirche Saint-Lazare zu Avallon*, Cologne, 1984.
[2080] Nous avons pu voir dans des enluminures de manuscrits tels que le psautier d'Utrecht que le cercle zodiacal sert de *clipeus caelestis* redoublant la muraille de la Cité céleste, voir chap. 4, II. B. 2, p. 355 et suiv.
[2081] J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, *op. cit*., p. 149.
[2082] À propos de cette tradition, cf. M. LE GALLIC, *Le tympan de Vézelay : les peuples de la terre dans la pensée et l'art roman : traditions iconographiques et littéraires*, thèse sous la direction de X. BARRAL I ALTET, Rennes 2, soutenue en 2012.

fascination pour le lointain dans un portail rendant compte de tensions entre l'unité et la variété catalysées par le Christ central aux bras étendus[2083]. Les rayons émanant des mains du Christ transcrivent le message d'évangélisation envoyé à tous les peuples et donné à diffuser par les apôtres. La notion de conversion est mise à l'honneur dans ce tympan. Ce processus résout et dépasse l'hétérogénéité tout comme la marginalité des peuples représentés[2084]. En outre, le miracle des langues accompli lors de la Pentecôte est évoqué visuellement par les rayons émanant des mains du Christ et dirigés vers les têtes des apôtres[2085]. Il renforce implicitement la dimension universelle de cette entreprise. En périphérie de cette iconographie synthétique, le cycle zodiacal et mensuel met en exergue les articulations entre unité et diversité tout en accompagnant visuellement le processus de *transformatio*, sensible à la fois dans la conversion, comme entrée dans l'*Ecclesia*, mais aussi dans le fait de passer l'entrée de l'*ecclesia*. Les Occupations des mois associées à la terre résonnent avec les signes du Zodiaque associés au ciel. Ils cristallisent le processus de conversion mis en scène dans le tympan tout en renvoyant au *transitus* opéré lors de l'entrée dans l'*ecclesia/Ecclesia* entre charnel et spirituel[2086].

À Notre-Dame de Chartres, deux cycles associant les signes zodiacaux et les mois ont été sculptés sur des voussures[2087]. Au sein de notre corpus, la cathédrale chartraine est d'ailleurs un foyer, puisqu'elle est concernée par quatre cycles zodiacaux des XII^e^ et XIII^e^ siècles[2088]. Le premier, datant des environs des 1145-1155 concerne l'archivolte du portail nord de la façade occidentale. Les deux cycles sont organisés en quatre groupes disposés sur deux voussures sur lesquelles signes et mois alternent en direction du sommet de la voussure. Ainsi, le double cycle commence en bas à droite sur la voussure interne jusqu'au centre ou sommet de l'arc, puis reprend à gauche en bas. Il se poursuit sur la deuxième voussure en partant en bas à gauche,

---

[2083] À propos du lointain et du « merveilleux » voir notamment A. GUERREAU-JALABERT, « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », in *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge* (Actes des congrès de la S.H.M.E.S., Orléans, 1994), Paris, 1995, p. 133-150. Voir aussi plus largement, J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval, Essais,* Paris, 1985 (Bibliothèque des histoires), *I. Le merveilleux*.

[2084] Sur les rapports entre la mission évangélique des apôtres et les grandes *mappae mundi* des *Beatus*, cf. J. CABANOT, G. PON, « La Mappemonde de Saint-Sever », art. cit.

[2085] « Le jour de la Pentecôte, ils étaient tous ensemble dans le même lieu. Tout à coup il vint du ciel un bruit comme celui d'un vent impétueux, et il remplit toute la maison où ils étaient assis. Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer. » Actes 2, 1-4.

[2086] Sur la notion de *transitus*, voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio,* … », art. cit., en part. p. 284-285.

[2087] Dans cet édifice, les deux thèmes iconographiques sont également présents sur l'une des verrières du chœur ainsi que sur les colonnettes des ébrasements de la façade occidentale.

[2088] Sur la cathédrale de Chartres et son décor, voir notamment J. VILLETTE, *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres, Garnier, 1994 ; B. KURMANN-SCHWARZ, P. KURMANN, *Chartres, la cathédrale*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 2001 ; A. PRACHE, *Notre-Dame de Chartres : image de la Jérusalem céleste*, Paris, CNRS, 2008.

puis à droite, toujours du bas vers le haut ou centre de la voussure[2089]. Séparés par des socles radiants ornés d'une moulure simple – hormis les scènes de janvier et février[2090] – les figures zodiacales et mensuelles impriment un mouvement ascendant ainsi qu'un mouvement centrifuge à l'archivolte qui surmontent l'Ascension sculptée dans le tympan. Les figures des signes et des mois ont été disposées de manière longitudinale, ce qui renforce la dynamique ascendante tout en signifiant une polarisation par le centre de la voussure occupé par la colombe du Saint-Esprit descendant sur le Christ s'élevant vers le ciel.

D'autre part, la baie ouest de la façade du transept nord de la cathédrale chartraine est couronnée de deux voussures portant les signes zodiacaux et les scènes des mois. Ce deuxième double cycle a été sculpté au siècle suivant, vers 1220-1230. Cette fois-ci, signes et mois n'alternent pas mais se correspondent sur les deux voussures superposées. Chaque élément est séparé du suivant par un petit socle radiant qui est parfois architecturé en dessous de sorte qu'il forme une sorte de dais. Au centre de la voussure, ces dais sont plus marqués et sont formés d'arcatures. Le cycle zodiacal surmonte le cycle mensuel avec des proportions égales. Il a donc fallu ajouter deux figures supplémentaires avant et après les douze signes pour combler l'espace restant. Celles-ci pourraient être deux Saisons. Les signes animaux sont figurés comme s'ils montaient le long de la voussure, tandis que les figures humaines, tant zodiacales que mensuelles, sont placées longitudinalement. Les socles ainsi que l'orientation des figures dessinent un mouvement ascendant. Ces voussures participent à un vaste ensemble d'éléments sculptés sur la façade de ce transept, qui relient l'Ancien et le Nouveau Testament. La Sagesse est à l'honneur sur cette façade polarisée par le tympan du portail central où est figuré le Couronnement de la Vierge/Église. Les signes du Zodiaque couplés aux Occupations des mois soutiennent l'articulation entre traditions vétéro et néotestamentaire ainsi que la double nature du Christ et le rôle de la Vierge-Église[2091]. Signes et mois font également écho à la Création évoquée sur le portail central, tandis que le Soleil, la Lune et les étoiles sont portées par des anges sur la voussure autour du tympan central. On notera aussi que la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que la Psychomachie font partie des thèmes figurés sur les voussures de la baie orientale et répondent ainsi aux signes du Zodiaque et aux Occupations des mois de même que sur les portails de l'ouest de la France au siècle précédent.

[2089] Cependant, deux signes, celui des Poissons et des Gémeaux, ne sont pas sur ce portail mais sur la voussure du portail sud de la même façade.
[2090] Les Occupations de janvier et février sont placées sous de petits arcs surmontés d'éléments architecturés.
[2091] Sur les articulations entre le Christ et la Vierge-Église notamment à Chartres, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in D. IOGNAT-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op. cit.*, p. 173-291, en part. p. 256-257, n. 228.

Figure 18 : Saint-Marc de Venise, portail central de la façade occidentale.

En Italie, quelques occurrences concernent des voussures. Hormis celles qui ornent les portails de Sessa Aurunca et Tuscania[2092], ainsi que celle disparue de San Pietro de Bologne, les voussures de Saint-Marc de Venise proposent un ensemble maîtrisé[2093]. Sur le portail central de la basilique vénitienne, deux voussures au décor figuré surmontent l'entrée tandis qu'une troisième voussure couronne la baie centrale formant une petite avancée au-devant du portail. Ces voussures forment un tout cohérent sculpté aux alentours de 1235-1240 et polychrome. Elles sont sculptées sur leur face externe ainsi que sur leur intrados. En partant de l'intérieur, le premier arc est sculpté sur l'intrados des maux du monde, puis de l'humanité et de ses vices sur la face externe. Le deuxième arc est consacré aux signes du Zodiaque et aux Occupations des mois sur l'intrados, tandis que les Vertus et Béatitudes se tiennent sur la face externe. Enfin, la troisième voussure est consacrée aux métiers vénitiens sur l'intrados, puis aux prophètes encadrant l'Agneau porté par deux anges. D'ailleurs, le centre de l'intrados de l'arc portant le cycle calendaire est occupé par le Christ en buste, bénissant et tenant un rouleau de la Loi, auréolé d'un nimbe crucifère et trônant dans un *clipeus* constellé d'étoiles. Il est encadré de deux petits *clipei* portant le Soleil et la Lune personnifiés respectivement par une tête masculine rayonnante et une tête féminine cernée d'un croissant de lune, tous les deux de profil et esquissant un geste de prière envers le Christ de leur mains jointes vers leur visage. Les scènes des Occupations des mois prennent place dans les entrelacs de deux tiges de rinceaux jaillissant de deux canthares situés aux extrémités de la voussure et encadré chacun de deux oiseaux cherchant à picorer les rinceaux

[2092] Ces deux occurrences sculptées sont davantage des citations isolées des signes du Zodiaque et des Occupations des mois. Leur hétérogénéité ne permet pas leur étude ici. Il s'agit des occurrences suivantes : Sessa Aurunca, San Pietro, voussure du porche de la façade occidentale, fin XII^e^-début XIII^e^ siècle ; Tuscania, San Pietro, 1^ère^ moitié du XII^e^ siècle, voussure externe du portail.

[2093] Sur le portail central de la basilique vénitienne, voir en particulier G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia…*, *op. cit.*, en part. p. 153-218.

ou à boire dans le vase. Les signes du Zodiaque sont quant à eux placés au-dessus de la scène mensuelle correspondante et au niveau des nœuds des tiges de rinceaux. Ces entrelacs dessinent un mouvement ascendant et se terminent en feuilles similaires à des palmes qui cernent et couronnent le *clipeus* du Christ. Les rinceaux s'entrecroisent d'ailleurs de manière régulière et tissent ainsi un réseau organisé dans lequel les scènes mensuelles sont encadrées de feuilles formant des sortes de couronnes d'acanthe rayonnantes légèrement allongées telles des mandorles.

Les trois voussures du portail central de Saint-Marc forment un ensemble à dimension eschatologique, narrant l'histoire de l'humanité du Péché originel à la rédemption. Les Vertus de la deuxième voussure succèdent aux Vices de la première voussure. Les arcs des voussures – intrados et face extérieure – dessinent un parcours et une ascension vers la Jérusalem céleste dont les métiers vénitiens de la dernière voussure sont les éléments d'une cité idéalisée à laquelle Venise se trouve assimilée. Les Occupations des mois permettent aux hommes d'atteindre les étoiles, c'est-à-dire le salut. En effet, les signes zodiacaux, situés en marge et au niveau des nœuds des rinceaux reliant les activités terrestres, ponctuent cet *iter* polarisé par le Christ encadré des deux luminaires et ainsi assimilé à l'Année[2094]. Ce cycle calendaire jaillit de deux canthares ou calices. Le décor du vase situé à gauche joue sur des motifs à la fois de l'ordre du minéral et du végétal. En effet, sa panse et son pied sont couverts d'un motif d'écailles semblables à celles d'une pomme de pin, son pied est également bordé de feuilles, tandis que ses anses semblent tressées. Les rinceaux jaillissant de canthares sont fréquents sur les sarcophages paléochrétiens et les pavements médiévaux. Évocateurs du Paradis et de la source de vie, on les trouve d'ailleurs notamment sur le pavement en mosaïque de la basilique Saint-Marc. Des deux canthares/calices situés de part et d'autre de la voussure calendaire se propagent quatre tiges de rinceaux qui ne sont pas sans rappeler les quatre Fleuves du Paradis. De plus, le décor du

Figure 19 : Saint-Marc de Venise, détail de l'intrados portant les Occupations des mois et les signes du Zodiaque, le Christ entouré du Soleil et de la Lune ainsi que des signes du Cancer et du Lion.

[2094] Sur ce rapport, voir notamment P. SPRINGER, « Trinitas, Creator, Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitäsikonographie », in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XXXVIII, 1976, p. 17-47. Voir aussi *supra*, chap. 4, I. A. 1., p. 319 et suiv.

canthare/calice de gauche évoque une pomme de pin, fréquemment associée à l'idée de résurrection. Il est tentant de voir dans ce vase à écailles cantonné d'oiseaux une évocation de la fontaine de la Pigne de l'atrium de la basilique Saint-Pierre[2095]. Or cette fontaine et l'espace dans lequel elle était placée sans doute dès le IV^e^ siècle étaient désignés comme le Paradis. Par ailleurs, l'iconographie du premier personnage prenant place dans les rinceaux de cette voussure calendaire paraît fusionner celle du mois de janvier et celle du signe du Verseau[2096]. En effet, il s'agit d'un homme portant sur l'une de ses épaules un amas de branches naissant d'un tronc à forme oblongue. Cette forme oblongue paraît volontaire car elle rappelle celle du vase du Verseau, tandis que les branches terminées par des feuilles retombent en direction du vase comme si elles se déversaient dans celui-ci. Les flots du Verseau se végétalisent pour prendre sans doute l'apparence de rinceaux de vigne et coulent en direction du canthare ou calice. De fait, contrairement aux autres signes, le Verseau n'a pas été sculpté au-dessus du mois correspondant mais il a été agrégé à ce dernier. Cette figure est ainsi ambivalente de même que le vase qu'elle surplombe. L'eau, celle du baptême, se trouve associée au vin par l'intermédiaire des rinceaux et du canthare/calice et par là même à l'Eucharistie[2097]. Ces deux sacrements permettent l'accès au salut de même que le travail évoqué par les Occupations des mois est source de rédemption[2098]. Situés en deçà des rinceaux qui jaillissent des extrémités de la voussure, les signes du Zodiaque accompagnent le cheminement spirituel dessiné par le végétal en direction du Paradis, des cieux que gouvernent le Christ et l'Agneau qui trônent au sommet des deux voussures. Les trois voussures proposent un cheminement progressif du charnel – depuis les maux et Vices – vers le spirituel – avec les Vertus – dans lequel les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont une étape essentielle et une sorte de pivot. De plus, ces voussures devaient fonctionner étroitement avec la mosaïque du Christ qui ornait la niche surmontant la deuxième voussure[2099]. Au sein du cycle zodiacal, la Vierge fait référence à l'Annonciation par son geste de la main, paume ouverte. Renvoyant à l'Incarnation, la Vierge répondrait au berger incarnant le mois d'Avril qui évoquerait selon G. Tigler la Résurrection fêtée à Pâques[2100]. La Balance suspendue sous le trône du mois d'août peut quant à elle renvoyer

[2095] À propos de la fontaine de la Pigne, voir notamment A. C. CARPICECI, R. KRAUTHEIMER, « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano », in *Bollettino d'Arte*, n°93-95, 1995-1996, 2 vols, p. 1-70, p. 1-84.
[2096] Sur l'iconographie du Verseau et plus précisément celui de Venise, voir *infra*, chap. 9, I. A., p. 686.
[2097] C'est aussi ce qu'a suggéré G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia..., op. cit*., en part. p. 153-218.
[2098] Sur cette question, voir notamment C. FRUGONI, « Chiesa e lavoro nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica », art. cit. ; J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, *op. cit.*
[2099] Pour cette question, voir notamment G. TIGLER, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia..., op. cit*.
[2100] *Ibid*.

au Jugement dernier et à la rédemption. D'autre part, cet aperçu de l'analyse des trois voussures pourrait se poursuivre par leur remise en contexte dans l'organisation de la cité car elles laissent entrevoir les contours d'une cité idéalisée, une Jérusalem céleste à l'apparence vénitienne[2101].

Dans la sphère hispanique, les occurrences sculptées sur des voussures n'ont pas souvent associé les signes zodiacaux aux Occupations des mois qui ont été quant à elles privilégiées[2102]. Seul le portail de San Pedro Apóstol à Treviño présente les deux thèmes iconographiques sur l'une de ses voussures. Sur ce portail que nous avons déjà évoqué, le cycle zodiacal est incomplet et présente une relecture moralisée[2103]. La disposition des figures se fait par claveau ainsi que par socles radiants qui séparent et ordonnent les signes et mois. Sur ce portail daté du deuxième tiers du XIII^{e} siècle, l'influence des portails situés au-delà des Pyrénées se fait ressentir. Les anges des autres voussures ainsi que la disposition radiante des socles séparateurs dessinent un mouvement ascendant et radioconcentrique. L'évocation de l'Incarnation par le biais d'une re-sémantisation des signes zodiacaux signale une fois de plus le rôle des signes et des mois dans la mise en images d'une articulation entre charnel et spirituel, entre terre et ciel.

En Angleterre, trois édifices ont conservé des voussures sur lesquels les signes du Zodiaque ont été associés aux Occupations des mois. Il s'agit des églises de Barfreston, Alne et York[2104]. Le portail de l'ancienne église Saint Nicholas à York a été déplacé à l'église Saint Margaret de la même ville au XVII^{e} siècle. Son état lacunaire entrave aujourd'hui son étude mais sa voussure supérieure a été sculptée des signes du Zodiaque et de scènes mensuelles disposés dans des médaillons[2105]. Les autres voussures sont sculptées d'animaux, voire d'autres constellations, tandis que des fables d'Ésope sont présentes sur les chapiteaux. Les deux autres occurrences sont davantage des citations isolées des signes zodiacaux et scènes mensuelles. Sur le portail sud de l'ancienne église dédiée à Marie à Barfreston, les voussures ont été sculptées d'un dense décor au sein duquel on peut reconnaître des signes du Zodiaque et des scènes mensuelles, voire des métiers, le tout associé à des fables et à un dense bestiaire. À Alne, les voussures du portail sud de l'église entremêlent des signes zodiacaux, plusieurs figures

[2101] Sur le contexte social, voir notamment E. CROUZET-PAVAN, *Venise : une invention de la ville : XIII^{e} - XV^{e} siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1997. Voir aussi plus largement J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident*, *op. cit.* Sur l'ensemble de la basilique Saint-Marc, voir O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library, 1960.
[2102] À propos des calendriers hispaniques, associant ou non les signes zodiacaux et les mois, voir en particulier M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996.
[2103] Voir *supra*, dans ce chapitre, I. C. 2., p. 468.
[2104] Alne, St. Mary, portail sud, vers 1150 ; Barfreston, ancienne église St. Mary, portail sud, vers 1180 ; York, ancienne église St. Nicholas, portail de la chapelle, fin XII^{e} siècle.
[2105] Cf. R. R. PEARCE, *Ancient and Moderne York. A Guide to the roman, saxon, and anglo-norman antiquities of the city of York*, J. Lewis Linney, 1841, p. 81-82 ; G. ZARNECKI, *Later English Romanesque Sculpture, 1140-1210*, Londres, A. Tiranti, 1953.

animales accompagnées d'inscriptions et des *beakheads*, récurrents dans la sculpture anglo-saxonne médiévale[2106]. La présence d'inscriptions désignant la panthère, le renard ou bien encore le dragon témoigne d'une culture encyclopédique sous-jacente de même que pour les deux autres occurrences. Ces trois portails ont en commun de recourir à des médaillons circulaires pour ordonner les figures. C'est le cas aussi à Iffley ainsi qu'à Kilpeck où seuls les signes zodiacaux ont été figurés[2107]. D'après les recherches phares de G. Zarnecki, les décors sculptés de l'Herefordshire et du Yorkshire ont profité des pèlerinages en direction de Saint-Jacques de Compostelle et des rapports avec le Poitou et la Saintonge notamment[2108]. L'influence de Saint-Denis et des rinceaux des piédroits du portail habités des Occupations des mois peut également se faire ressentir. En outre, ces décors ne sont pas sans rappeler les bas-reliefs de la voussure de San Pietro de Tuscania dans le Latium[2109]. Toujours est-il que l'association des signes du Zodiaque et des Occupations des mois avec un vaste bestiaire, des ornements végétalisés et des *beakheads* semble être caractéristique des occurrences conservées en Angleterre. Ces arcs aux décors denses et au traitement ornemental viennent marquer et couronner les portails. Il pourrait s'agir d'une manière de résumer et ordonner le monde extérieur au seuil de l'église. Leur nature de citations isolées dans la plupart des cas pourrait témoigner d'un manque de maîtrise et d'un processus d'emprunt à un répertoire d'images rapportées sur le sol insulaire.

II. B. 2. Les voussures et cordons moulurés au Zodiaque : un arc céleste au seuil de l'église

Les signes du Zodiaque ont également été figurés seuls – autrement dit sans leur pendant mensuel – sur des voussures et des cordons moulurés ornant des portails. On dénombre ainsi sept occurrences sur des voussures ainsi que trois occurrences sur des cordons moulurés ornant le contour du portail ou de l'arc du porche. Trois occurrences sont connues en Angleterre sur des voussures tandis qu'une occurrence peut être identifiée en Belgique. Parmi les trois premières, nous avons déjà évoqué succinctement les voussures des portails des églises d'Iffley et Kilpeck ordonnées par des médaillons. Une troisième occurrence de ce type est située à

[2106] À propos des *beakheads* et autres particularités de la sculpture en Angleterre, voir notamment la synthèse de D. KAHN, « La sculpture romane en Angleterre : état des questions », in *BM*, t. 146, 4, 1988, p. 307-340.
[2107] Iffley, St. Mary, portail occidental, voussure, vers 1180 ; Kilpeck, St. Mary and David, portail sud, voussure, vers 1140.
[2108] Cf. G. ZARNECKI, *Later English Romanesque Sculpture, 1140-1210*, *op. cit.* ; D. KAHN, « La sculpture romane en Angleterre : état des questions », art. cit., en part. p. 316.
[2109] On peut ajouter l'arc du *protiro* de Santa Maria Assunta de Piacenza qui porte les signes du Zodiaque dans des médaillons sculptés en bas-relief dans le deuxième quart du XII^e siècle.

Brinsop[2110]. De même qu'à Kilpeck, situé dans la même région de l'Herefordshire, la voussure encadrant un tympan avec saint Georges luttant contre le dragon est sculptée de citations isolées du Zodiaque. Les signes ont été disposés en fonction des claveaux, comme sur les voussures du Poitou et de la Saintonge. D'autre part, l'ancien portail de Notre-Dame de Dinant garde les traces d'une voussure sculptée des signes du Zodiaque et datant des environs de 1175[2111]. Associés à des anges et surmontant les apôtres des piédroits, les signes du Zodiaque devaient former un arc céleste reposant sur les piliers de l'*Ecclesia*, tandis que la Vierge, portant l'Enfant, trônait dans une mandorle dans le tympan.

D'autres exemples, situés en Italie et en France, présentent des décors plus complexes et plus propices à l'analyse. En Émilie-Romagne, l'arc du *protiro* central de la cathédrale de Plaisance est orné d'une voussure où les signes du Zodiaque ont été sculptés en bas-relief entre 1122 et 1140 par Niccolò[2112]. Ce dernier a sculpté les signes du Zodiaque de cet arc après s'être attelé au décor de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele près de Turin. L'arc zodiacal est positionné au-dessus du *protiro* ou portail porche, porté par des lions stylophores[2113]. Les signes ont été disposés dans des médaillons cerclés d'une moulure qui fait ressortir les figures et inscrits entre deux bandeaux plats. Le bandeau inférieur porte des inscriptions qui légendent les figures de l'arc. Le cycle zodiacal commence à gauche avec le Bélier et se termine en bas à droite avec les Poissons. Six médaillons ou *clipei* avec les signes du Zodiaque sont disposés de part et d'autre de la voussure, tandis que la partie médiane est occupée par deux compartiments quadrangulaires encadrant cinq *clipei* dont ceux des extrémités sont tenus par deux anges. Dans les compartiments quadrangulaires, les Vents ont été figurés en train de souffler en direction du centre de la voussure. Au centre, en partant de gauche, un ange tient un *clipeus* avec un visage de profil dont émanent des rayons en direction du centre. Ce visage porte une sorte de bonnet conique sur un voile et personnifie une étoile d'après l'inscription STELLA qui est gravée en dessous. Luna tient ensuite son croissant sur la tête. Le *clipeus* axial et central est occupé par la

[2110] Brinsop, St. Georges, portail déplacé sur le mur nord à l'intérieur, XII[e] siècle. Voir la fiche de l'édifice en question dans le *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland*, [En ligne] http://www.crsbi.ac.uk/site/1092/

[2111] Dinant, Notre-Dame, portail du bas-côté nord, vers 1175. Au sujet de ce portail lacunaire et aujourd'hui muré, voir notamment V. DELEAU, « Les portails de la collégiale de Dinant », in *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, Commission royales des monuments et des sites, t. 21, 2009, p. 8-75.

[2112] Une inscription en façade indique la date de 1122. Voir notamment D. M. ROBB, « Niccolò : a North Italian Sculptor of the Twelfth century », in *AB*, XII, 1930, p. 374-430 ; L. COCHETTI PRATESI, « La decorazione plastica della Cattedrale di Piacenza », in *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di Studi storici in occasione dell'850° Anniversario della fondazione della cattedrale di Piacenza, Plaisance, 1975. p. 53-71 ; S. LOMARTIRE, « Appunti su alcune componenti Nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza », in *Bollettino Storico Piacentino*, 86, 1991, p. 197-122.

[2113] À propos du protiro, voir notamment F. GANDOLFO, « La façade romane et ses rapports avec le *protiro*, l'atrium et le *quadriportico* », in *CCM*, 135-136, 1991, *La façade romane, op. cit.*, p. 309-319.

DEXTERA DEI, main divine bénissante et dirigée vers le ciel[2114]. Le pourtour interne du *clipeus* est perlé à la différence des autres médaillons et sa forme est légèrement semblable à celle d'une mandorle, le distinguant ainsi des autres *clipei* tout en renforçant l'idée d'une ascension et d'un rapport entre terre et ciel. Le *clipeus* suivant porte Sol, la tête de profil, placée sur un astre rayonnant de manière circulaire. À droite, un personnage similaire à celui de gauche, personnifie de nouveau une étoile, STELLA COMMETA. Son *clipeus* est porté de nouveau par un ange désigné par l'inscription ANGELAS. Le cycle zodiacal est interrompu entre la Vierge et la Balance et les signes ont été disposés en fonction de l'entrée et en direction du sommet de la voussure.

Cet arc constitue une synthèse céleste où les astres et les anges encadrent la main divine, ordonnatrice à la fois de la Création et du salut. Cette synthèse cosmique relie en quelque sorte la Genèse et le Jugement Dernier. Les Vents sont d'ailleurs semblables aux souffleurs de trompes de l'Apocalypse. D'autre part, d'un point de vue architectural, le cycle zodiacal a été choisi pour orner un *protiro,* type d'espace dont Francesco Gandolfo a mis en exergue la genèse architecturale. Il propose en effet de voir dans le passage entre le premier et le deuxième niveau du *protiro* « la représentation de la frontière entre réalité terrestre et réalité surnaturelle »[2115]. S'il s'agit plutôt de souligner une transition ou *transitus* vertical entre terrestre et céleste, il n'en reste pas moins que la localisation du cycle zodiacal répond à une dynamique particulière sur ce type de support et d'espace. D'ailleurs, comme le souligne le même auteur, « la figuration reconnaît dans le profil de l'arcade une limite symbolique entre le monde terrestre et le monde céleste »[2116]. F. Gandolfo situe les réalisations de Niccolò avec ce *protiro* souligné de l'arc céleste comme un point de départ d'une évolution architecturale et iconographique du *protiro* en tant que « représentation cosmologique développée en sens vertical et autonome »[2117]. La localisation du cycle zodiacal sur l'arc couronnant le *protiro* central témoigne de l'intérêt porté à cette iconographie et à son rôle dans la mise en valeur du discours eschatologique. Le Bélier semble avoir été choisi pour débuter le cycle afin que la Vierge et la Balance encadrent le centre

[2114] On retrouve une Main de Dieu, dirigée vers le ciel sur l'arc du *protiro* de San Zeno de Vérone, sur la façade occidentale. Cet arc surmonte un cycle des Occupations des mois disposé sous le *protiro*, au niveau de l'architrave. Ces sculptures sont dues au même atelier. Une Main de Dieu, flanquée d'Énoch et Elie est également peinte à Saint-Isidore de León, dans le Panthéon royal, à proximité d'un cycle des Occupations des mois et d'un cycle zodiacal. Sur la récurrence de cette main divine en association avec les signes du Zodiaque et les mois, voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit., en part. p. 667.

[2115] F. GANDOLFO, « La façade romane et ses rapports avec le *protiro*, l'atrium et le *quadriportico* », art. cit., p. 315. À propos du *protiro* et de son utilisation par Niccolò, voir aussi *Id*., « I programmi decorativi nei protiri di Niccolò », in A. M. ROMANINI (éd.), *Nicholaus e Varie dei suo tempo*, *op. cit*., t. II, p. 517-559.

[2116] F. GANDOLFO, « La façade romane et ses rapports avec le *protiro*, l'atrium et le *quadriportico* », art. cit., p.

[2117] *Ibid*., p. 318.

de la voussure, de part et d'autre des *clipei* réunissant les Vents, les étoiles et les deux luminaires autour de la main de Dieu[2118]. On a pu remarquer que les deux signes de la Vierge et de la Balance ont souvent fait l'objet d'une re-sémantisation et visent à évoquer l'Incarnation et la rédemption. Le Bélier est associé au Printemps, à la Résurrection et c'est aussi le signe débutant les calendriers suivant le style de l'Annonciation à laquelle il renvoie[2119]. Les deux luminaires réunis autour de la main divine semblent renvoyer aux scènes de Crucifixion qu'ils encadrent bien souvent. Ainsi, ces détails mettent en réseau les éléments de cet arc tout en soulignant l'aspect synthétique de cette iconographie située au seuil de l'édifice ecclésial.

À l'orée du XIII^e^ siècle, l'une des voussures du portail de San Feliciano de Foligno en Ombrie a été sculptée des douze signes[2120]. Il s'agit de la première voussure couronnant directement l'entrée de l'édifice. Des panneaux trapézoïdaux compartimentent la voussure et servent de cadre aux signes zodiacaux sculptés en bas-relief. Ce type de disposition permet un mouvement centrifuge et rayonnant. Le reste de l'archivolte est décoré d'une voussure de rinceaux et d'une voussure incrustée de douze étoiles encadrant le croissant de la lune, formé d'incrustations métalliques et entouré de petites étoiles. La voussure supérieure est ornée en son centre d'un soleil entouré d'une inscription indiquant la date de consécration en 1201[2121]. Au centre de la voussure zodiacale, le cycle est interrompu entre la Vierge et la Balance par deux figures en buste et nimbées qui se tiennent dans le compartiment axial et que Karl Noehles a proposé d'identifier comme la Visitation[2122]. Son emplacement est cohérent, puisqu'elle est située entre la Vierge et la Balance, la première évoquant souvent l'Annonciation et l'Incarnation, tandis que la Balance annonce la rédemption. Il pourrait aussi s'agir du Christ et de la Vierge, reprenant la disposition du Soleil et de la Lune dans les compositions cosmographiques des manuscrits[2123]. Sur l'intrados de l'arc, au centre, la Vierge, nouvelle Ève, fait face à Ève, le visage crispé, guettée par un serpent qui s'élève derrière et au-dessus d'elle.

[2118] Sur les piédroits de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele, le cycle commence par le Verseau et non pas par le Bélier. Cette différence sur ces deux cycles sculptés attribués à Niccolò témoigne d'un choix volontaire et orienté.

[2119] Si Pâques est une fête mobile qui a parfois été utilisée comme repère pour le début de l'année, le style de l'Annonciation est plus courant. Fêtée le 25 mars, l'Annonciation correspond au signe du Bélier. Ce dernier peut aussi évoquer l'Agneau et Pâques mais de manière moins certaine. À propos du début de l'année et des styles de calendrier, voir notamment J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, en part. p. 277.

[2120] Pour cet édifice, voir G. BENAZZI (dir.), *Foligno A.d. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, Foligno, Cassa di Risparmio di Foligno, 1994.

[2121] L'inscription commente également l'iconographie, elle indique : « *Anno Domini MCCI, mense Iunii sidera sol luna monstrant sua tempora pura* ».

[2122] K. NOEHLES, « Die Fassade von S. Pietro in Tuscania : ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10, 1961/1962, p. 13-72, p. 57, n. 126.

[2123] G. BENAZZI, « La decorazione scultorea nelle facciata "minore" di San Feliciano », in *Id.* (dir.), *Foligno A.d. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, Foligno, Cassa di Risparmio di Foligno, 1994, p. 31-61, p. 40.

La Vierge tient quant à elle la *Virga* sur laquelle se pose une colombe, dans une image synthétique et évocatrice de la prophétie d'Isaïe[2124]. Le rachat du Péché originel par l'Incarnation rédemptrice est ainsi mis en images. En outre, le cycle zodiacal de Foligno commence par le Bélier comme pour le cycle de la cathédrale de Plaisance. Le signe du Bélier renvoie à l'Annonciation, puisqu'il débute à la fin du mois de mars[2125]. L'Annonciation et plus largement l'Incarnation sont ainsi mises en exergue par le biais de cet arc tout comme à la cathédrale de Plaisance. Toujours sur l'intrados de l'arc, le Tétramorphe a été sculpté en haut-relief. Les quatre Vivants soutiennent l'arc de leurs ailes et renforcent ainsi l'impression de mouvement ascendant. Le Tétramorphe complète la voussure mettant l'Incarnation à l'honneur, puisque les quatre Vivants figurent chacun un aspect de l'Incarnation[2126]. Arborant leur évangile et soutenant l'arc d'entrée de l'*ecclesia,* ils prennent une dimension ecclésiologique. Conjugués aux signes du Zodiaque ainsi qu'aux deux luminaires qui surmontent l'archivolte, les quatre Vivants mettent en valeur la dimension universelle de l'*Ecclesia*. Leur attachement à la tradition apocalyptique invite à voir dans ce portail une vision de l'*Ecclesia caelestis*, modèle de l'*ecclesia/Ecclesia* terrestre[2127]. Articulation entre terrestre et céleste, ce portail souligne la double nature du Christ et son Incarnation tout en reliant l'Église terrestre et son idéal céleste au seuil même de l'édifice dont la porte est la métonymie.

En France, seule une voussure est sculptée des signes du Zodiaque sans les Occupations des Mois. Le portail de l'église Saint-André à Bourg-Argental dans le Forez a été orné d'une archivolte à deux voussures avancées formant un petit porche au-devant du tympan. Cet ensemble réalisé aux alentours du milieu du XII^{e} siècle présente un décor sculpté très dense et soigneusement ordonné. Les signes du Zodiaque ont été sculptés en bas-relief sur la voussure externe dans des demi-médaillons similaires formant une sorte d'arcature continue, reliée à un cordon sculpté. Le cycle zodiacal est réparti sur les deux extrémités de la voussure et est précédé par un personnage supplémentaire de chaque côté[2128]. Il débute en bas à droite avec le Verseau, puis reprend en bas à gauche avec le Lion. Le cycle est en effet interrompu par sept anges

[2124] Is 11, 1-10.
[2125] Il s'agit du type de calendrier dit du style de l'Annonciation débutant avec mars, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.*, en part. p. 277.
[2126] Sur le Tétramorphe, voir notamment A.-O. POILPRÉ, Maiestas Domini : *une image de l'Église en Occident, V^{e}-IX^{e} siècle, op. cit.* ; *Id., s. v.* « Maiestas Domini », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental, op. cit.*, p. 563-565 ; J. LECLERCQ-MARX, « Allégories animales et Symboles des évangélistes. Une histoire complexe et son incidence sur l'image médiévale. Les principaux jalons », in S. PEPERSTRAETE (éd.), *Animal et religion*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2016, p. 113-128.
[2127] Sur le rôle du Tétramorphe dans ce sens, voir Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques, op. cit.*
[2128] Celui de gauche est nimbé et semble tendre le bras en direction du tympan, celui de droite est presque effacé. S'agit-il de saints ou de prophètes ?

musiciens qui complètent le roi David musicien sculpté en haut-relief sur la clef de la voussure interne[2129]. David est encadré par vingt-six *clipei* portant des personnages nimbés et en buste qui pourraient être les Vieillards de l'Apocalypse, des apôtres et/ou des prophètes[2130]. Le tympan encadré par cette archivolte ornée d'une multitude de détails végétalisés est organisé en deux registres. Dans le registre inférieur un cycle de l'Enfance prend place sous une arcature. La Chevauchée et l'Adoration des Mages sont synthétisées à gauche sous trois arcades ponctuées de trois étoiles qui surmontent les arcades correspondantes[2131]. Dans le registre supérieur, une *Maiestas Domini* est encadrée de deux anges thuriféraires. Les inscriptions du tympan indiquent « Vous qui passez, pourquoi ne vous hâtez-vous pas de venir ? Celui qui viendra vers moi échappera aux maux de la faim ; et vous qui buvez davantage et qui, en buvant, avez soif, si vous buvez de moi, vous n'aurez plus soif »[2132]. Ces phrases soulignent l'idée d'un passage que le cycle zodiacal accompagne visuellement. Les anges thuriféraires ainsi que les inscriptions évoquent la liturgie et plus précisément celle de l'Eucharistie[2133]. De plus, l'Incarnation du Christ et sa reconnaissance par les Mages met en valeur sa double nature dont la *Maiestas Domini* est une vision triomphale. Le cycle zodiacal exalte la synthèse temporelle opérée par le biais de la liturgie qui réactualise le sacrifice eucharistique tout en donnant une dimension universelle au message transmis par l'ensemble du portail. Le Christ trônant au centre d'une mandorle dans le registre supérieur du tympan et tenant un globe dans la main gauche polarise le portail. En effet, les quatre Vivants sont en position à la fois centrifuge et centripète et les signes du Zodiaque sont disposés en fonction du centre du tympan. Comme l'a souligné J. Baschet, l'axe médian du portail est mis en valeur et tout se rapporte au Christ central[2134]. Le cycle zodiacal se déroule ainsi de manière similaire au cycle de l'Enfance, l'épisode des Mages reprenant depuis la gauche comme la suite des signes zodiacaux. David et ses musiciens participent à la mise en valeur de l'harmonie produite par la liturgie et caractéristique de la Jérusalem céleste vers laquelle les signes du Zodiaque sont dirigés. La

[2129] Cf. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., en part. p. 233.
[2130] Le roi David semble placé devant deux *clipei* supplémentaires.
[2131] Les deux premières étoiles prennent place sous l'arcade tandis que la troisième étoile couronne l'arcade de la Vierge à l'Enfant.
[2132] Les inscriptions du tympan sont les suivantes : « *Vos qui transitis cur non properando venitis ad me dum veniet demna famis fugiet ; et vos qui bibtis magis atque bibendo sititis si de me bibitis non erit ultra sitis* ». D'après R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA (éd.), *CIFM*, 18, *op. cit.*, p. 55-58. Voir J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., p. 230-247, en part. p. 231.
[2133] À propos de la dimension liturgique des scènes de *Maiestas Domini*, voir M. ANGHEBEN, « La *Maiestas Domini* de la façade méridionale. L'œuvre sculptée et son interprétation », in C. ANDRAULT-SCHMITT, P. DEPREUX (dir.), *Les chapitres séculiers et leur culture. Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix (VI^e^-XIII^e^ siècle)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2014, p. 419-428.
[2134] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., en part. p. 233.

polarisation du portail en fonction du tympan, annonciateur de l'abside du chœur où est célébrée la liturgie, est conjointe à un mouvement vertical qui ordonne également le cycle zodiacal. Les douze signes disposés de part et d'autre du portail amorcent la communication entre ciel et terre qui se produit lors de la liturgie, en particulier au cours de l'Eucharistie et permettent de dépasser la temporalité des scènes au profit d'une réactualisation. Ils sont en quelque sorte les témoins de la liturgie céleste projetée sur le portail et ils signalent la conjonction entre ciel et terre, entre l'église terrestre et l'Église céleste au seuil de l'édifice que les inscriptions invitent à franchir[2135].

Trois cordons moulurés et sculptés des signes du Zodiaque ornent la façade des églises de Mauriac, Sérandon et d'Ydes[2136]. Ce type de support est original et propre à ces exemples situés en Auvergne et en Limousin. Dans les trois cas, le cordon sur lequel les signes zodiacaux ont été sculptés surmonte l'archivolte ou l'arc en question. Les signes prennent place sur l'étroit cavet de ces cordons et sont sculptés de manière longitudinale, ce qui rappelle les cycles calendaires sculptés de l'ouest de la France. À Mauriac, sur le portail de l'église Notre-Dame-des-Miracles, les signes zodiacaux sont orientés par rapport au sommet de l'arc occupé par la Balance et le Scorpion qui se font ainsi face. Le fait que le cycle soit précédé et suivi d'animaux supplémentaires – qui sont sans doute des agneaux[2137] – et que les Poissons soient disposés queue contre queue nous invite à penser que les signes ont été disposés de manière à ce que la Balance « affronte » le Scorpion au sommet de l'arc. L'arc zodiacal surmonte une archivolte composé d'une succession de voussures nues qui descendent jusqu'au sol et accentuent le mouvement ascendant de l'ensemble[2138]. De fait, cette archivolte couronne un tympan à double registre consacré à l'Ascension. Au centre du tympan, prenant place dans le registre supérieur et mordant sur le registre inférieur, une mandorle encadrée de deux anges cerne le Christ. La Vierge et les apôtres réunis dans le deuxième registre du tympan assistent à l'Ascension. L'épigraphie fait écho à la composition de ce portail, tant d'un point de vue formel qu'iconographique. Entre les deux registres du tympan et sur le bord inférieur de celui-ci, les

[2135] Sur les relations entre texte et image, en particulier autour d'une *Maiestas Domini* et dans une perspective liturgique, voir V. DEBIAIS, « À propos de la *Maiestas Domini* de Saint-Yrieix : les relations texte/image », in C. ANDRAULT-SCHMITT, P. DEPREUX (dir.), *Les chapitres séculiers et leur culture*, *op. cit.*, p. 429-438.

[2136] Mauriac, Notre-Dame-des-Miracles, portail ouest, milieu du XII^e siècle ; Sérandon, Sainte-Radegonde, cordon mouluré de la tour-porche, seconde partie du XII^e siècle ; Ydes, Saint-Georges, cordon mouluré de la tour-porche, vers 1160. À propos de ces occurrences et de la présence du Zodiaque dans cette région, voir C. ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, en part. p. 211-212.

[2137] Ces derniers descendent le long de l'arc au lieu de monter.

[2138] Elles sont seulement interrompues au niveau du sol par une frise de rinceaux et d'animaux. Sur le rôle de ces frises bordant l'espace liminaire du portail, voir A. TRIVELLONE, « Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie) : purification et élévation au seuil de l'édifice », in C. HECK (éd.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions*, *op. cit.*, p. 125-142.

inscriptions indiquent « Ils sont treize qui regardent s'élever vers le ciel le Roi, Christ, Seigneur de tous les seigneurs. D'ici-bas, Jésus s'élève, sublime, vers les hauteurs célestes. De cela témoignent bien ceux qui sont gratifiés de la lumière éternelle »[2139]. Le champ lexical des inscriptions met en avant le mouvement d'ascension ainsi que les cieux évoqués à trois reprises. Les signes zodiacaux sont ici clairement utilisés pour évoquer les cieux et le Paradis. Au seuil de l'édifice, il s'agit d'une invitation à suivre le modèle des apôtres pour obtenir le salut. La porte de l'église prend ainsi les traits d'une *porta coeli* couronnée du Zodiaque.

Les deux autres occurrences zodiacales présentes sur des cordons au seuil de l'église concernent toutes deux des porches de commanderies templières[2140]. Sainte-Radegonde de Sérandon est située non loin de Saint-Georges d'Ydes. Les deux églises sont précédées d'un porche ouvert d'un grand arc souligné d'un cordon sculpté des signes du Zodiaque. Ces derniers occupent longitudinalement l'étroit cavet du cordon tout comme à Mauriac. Le cycle zodiacal est précédé dans les deux cas de figures animales supplémentaires pouvant se rapporter à des fables[2141]. Comme l'indique Caroline Roux, à Sérandon « un zodiaque désordonné introduit le grand arc du porche »[2142]. Dans le même ordre d'idées, le cycle d'Ydes, similaire à celui de Mauriac semble moins maîtrisé que ce dernier mais ils seraient les fruits d'un même atelier[2143]. Sous le porche de Saint-Georges d'Ydes, des reliefs ont été sculptés sous des arcades. Daniel dans la fosse aux lions, visité par Habacuc sur l'une des parois entre en résonance avec l'Annonciation sur la paroi opposée. Promesse de salut et Incarnation se répondent ainsi sous le porche de l'église. L'intervention divine est mise en scène dans les deux thèmes. Le cycle zodiacal souligne – en écho avec ces reliefs – que l'église est un moyen d'accès à Dieu. À Sérandon, des reliefs similaires mais lacunaires ornaient aussi le porche. Tant d'un point de vue architectural qu'iconographique, les réalisations de Haute-Auvergne, voisine du Limousin auquel se rattache Sérandon, sont à situer au carrefour de plusieurs influences venues de l'ouest

---

[2139] « *Tres sunt atq(ue) decem qui cernunt sca(n)dere regem c(o)el(or)um C(h)ristu(m) Dominum dominoru(m) s(ca)ndit sublimis celestia Jesus ab imis quod bene testant qui nu(n)c in celum (?) beantur* ». D'après R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA (éd.), *CIFM*, t. 18, *op. cit.*, p. 43-45.

[2140] Sur ce contexte templier en Limousin, voir notamment J.-M. ALLARD, « Templiers et Hospitaliers en Limousin au Moyen Âge : état de la recherche et nouvelles considérations », in *Revue Mabillon*, 14, 2003, p. 51-81.

[2141] À propos du décor de Saint-Georges d'Ydes, cf. C. ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, *op. cit.*, p. 335-338.

[2142] *Ibid*., p. 212-213. L'auteur signale qu'il y aussi des signes du Zodiaque sculpté à Saint-Marcel de Lagraulière ainsi qu'à Saint-Etienne de Cahors. Nous n'avons pas pu localiser les figures qu'elle interprète comme des signes zodiacaux. Voir *loc. cit.*

[2143] *Ibid*., p. 212.

mais aussi de régions situées plus au nord[2144]. La spécificité de ces cycles zodiacaux sculptés sur des cordons surmontant le portail ou le porche résulte de contexte.

II. C. Des piédroits aux soubassements : de la verticalité à l'horizontalité

II. C. 1. Les piédroits

Les signes du Zodiaque, associés ou non aux Occupations des mois ont également investi les piédroits du portail dès la première moitié du XII^e^ siècle, tandis que les soubassements ont été mis à contribution à partir de la seconde moitié du XII^e^ siècle et sur des portails dits « gothiques ». La Porta dello Zodiaco permettant d'accéder au monastère Saint-Michel-de-la-Cluse près de Turin tient son nom de l'un de ses piédroits qui est sculpté des signes zodiacaux. Réalisée par Niccolò ou Nicholaus vers 1122, cette porte est accessible au sommet de l'escalier des Morts, après l'ascension du mont Pirchiriano[2145]. Néanmoins, la disposition actuelle résulte des restaurations du début du XX^e^ siècle. Aujourd'hui, le piédroit avec les signes du Zodiaque fait face à un piédroit avec les constellations mais la disposition originelle du décor est encore problématique[2146]. Les figures zodiacales et celles des constellations ainsi que les inscriptions qui bordent les piédroits offrent néanmoins des témoignages décisifs pour notre approche. Les deux piédroits qui nous intéressent sont sculptés d'un dense décor avec un traitement proche de l'orfèvrerie de par l'ornementalité des rinceaux et des inscriptions[2147]. Les constellations ont été figurées dans de petits panneaux quadrangulaires bordés d'un motif tressé, similaire à de la vannerie, qui noue chaque compartiment au suivant. Les signes du Zodiaque ont été disposés dans une succession de *clipei* à bordure perlée noués les uns aux autres par des entrelacs et par des rinceaux d'acanthe naissant des médaillons eux-mêmes. Des rinceaux de vignes habités de figures animales et humaines se développent sur les autres faces des deux piédroits. Les noms des signes zodiacaux ont été inscrits à côté de chaque *clipeus* sur le bord gauche du piédroit et à la verticale. Le premier

[2144] Cf. *Id*., « Les portails romans des églises de Haute-Auvergne. Architecture, sculpture et orientations », in *BUCEMA* [En ligne], 7, 2003, mis en ligne le 03 octobre 2007, consulté le 28 novembre 2014. URL : http://cem.revues.org/3592, en part. § 6.

[2145] La datation est notamment permise par comparaison avec le *protiro* de la cathédrale de Piacenza dont l'arc du Zodiaque est dû également à Niccolò, voir *supra*. La chronologie de l'activité de ce dernier a suscité maintes discussions. Sur les réalisations de Niccolò, voir D. M. ROBB, « Niccolò : a North Italian Sculptor of the Twelfth century », art. cit. ; A. M. ROMANINI (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo in memoria di Cesare Gnudi, op. cit.* ; S. LOMARTIRE, « Appunti su alcune componenti Nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza », art. cit. ; C. TOSCO, « Nuove ricerche sul portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele », in T. FERMI (dir.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di Studi [Plaisance, 2013], Plaisance, 2015, p. 103-124.

[2146] Voir S. LOMARTIRE, « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », art. cit. Sur ce portail et son état originel voir aussi C. VERZAR BORNSTEIN, *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele…, op. cit.*

[2147] Nous reviendrons sur le rôle de l'ornement dans les décors accueillant le Zodiaque, voir *infra*, chap. 9, II.

clipeus amorçant le cycle est un demi-médaillon dont les contours se végétalisent pour se développer en feuilles d'acanthe vers l'intérieur. Onze *clipei* suivent celui-ci, puisque le Scorpion tient la Balance entre ses pinces selon une tradition astronomique héritée de l'Antiquité.

Le cycle zodiacal se déroule de haut en bas en commençant par le Verseau. Les figures zodiacales sont orientées du Verseau aux Gémeaux en fonction de l'axe vertical du piédroit tandis qu'à partir du Cancer, elles sont orientées perpendiculairement par rapport à l'axe du piédroit, sans doute pour des raisons de visibilité. Leur disposition induit deux mouvements contraires, l'un en direction du sol, l'un en direction du sommet, qui se rencontrent à mi-chemin et mettent ainsi en valeur le passage qu'ils cernent tout en attirant le regard de celui « qui passe », « *Vos qui transitis* ». L'organisation du cycle répond ainsi à la dynamique du lieu décoré, à savoir un point de transition entre extérieur et intérieur et à l'issue de l'ascension des escaliers[2148]. Ceci est traduit visuellement tant par l'image que par l'épigraphie. Les vers léonins « signés » *Nicholaus* s'adressent à celui qui passe tout en commentant l'image. On peut lire ainsi :

Hoc opus ortatur sepius ut aspiciatur
Vos qui transitis sursum vel forte reditis
Vos legite versus quos descripsit Nicholaus
Hoc opus intendat quisquis bonus exi[t et intrat]
Flores cum beluis commixtos cernitis [istis][2149]

L'invitation à voir et même à observer (*aspiciatur*) vise à souligner la qualité du décor mais aussi à faire écho au contenu astronomique des images. L'emploi du terme *transitis* renforce la fonction de ce lieu de passage. De même, la transition entre extérieur (*exit*) et intérieur (*intrat*) est soulignée. Les fleurs et bêtes qui s'entremêlent, se mélangent (*commixto*), en référence à Vitruve[2150], évoquent l'articulation entre charnel et spirituel et pourraient faire écho à l'eucharistie. D'ailleurs, les rinceaux de deux des faces des piédroits sont sculptés de

[2148] Sur la « spatialité » de ce décor et son interaction avec « celui qui passe », cf. C. B. VERZAR, « Medieval Passageways and Performance art : art and ritual at the Threshold », art. cit., en part. p. 64-66.
[2149] Soit « Cet ouvrage demande à être vu plus souvent » du côté des constellations puis du côté des signes zodiacaux « Vous qui passez soit en montant soit en revenant, Ô vous, lisez les vers qu'a écrit Niccolò. Que tout homme de qualité qui entre ou qui sort contemple cette œuvre. Vous voyez des fleurs entremêlées avec ces bêtes ». Sur les inscriptions de ce portail, voir R. FAVREAU, « Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales », in M. ZIMMERMANN (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme de l'écriture médiévale*, actes du colloque [juin 1999], Paris, École des Chartes, 2001, p. 37-59, p. 56.
[2150] Il s'agit en effet d'une citation du *De Architectura* de Vitruve, cf. G. VALENZANO, « L'iconographie du portail de Saint-Zénon à Vérone et sa façade », in *Le portail roman, XI^e-XII^e siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, *CSMC*, XLV, 2014, p. 217-230, p. 217.

rinceaux de vigne qui réitèrent ce renvoi à la liturgie eucharistique. Au seuil du monastère, les signes zodiacaux ainsi que les constellations marquent l'entrée dans le *locus*. L'inscription présente sur l'un des chapiteaux voisins sur lequel des hommes sont en train de lutter, indique d'ailleurs *Hic locus est pacis*, renforçant ainsi l'idée que celui qui entre doit se purifier et entame un cheminement spirituel[2151]. D'ailleurs, le chapiteau voisin figurant Abel et Caïn met en garde contre les excès. Les signes zodiacaux et les constellations renvoient au thème de la *Porta coeli,* tandis que les rinceaux habités et ces chapiteaux mettent en exergue la tension entre terrestre et céleste au seuil de l'édifice[2152].

Toujours dans le nord de l'Italie, le portail de la Pieve di San Giorgio à Argenta est encadré de deux piédroits sculptés des Occupations des mois dans lesquelles la Balance a été intégrée[2153]. Il s'agit du seul signe zodiacal présent sur ce portail. Cependant, certaines particularités iconographiques et épigraphiques méritent quelques observations. La datation du portail aux alentours de 1121-1122 est rendue possible par la présence d'une inscription sur le tympan et les sculptures sont dues à Giovanni da Mutiliano. Les mois ont été disposés dans des niches quadrangulaires légèrement concaves, séparées d'un bandeau gravé du nom de chaque mois. Cette disposition, différente des cycles sculptés par Wiligelmo[2154] à la même période, est similaire à celle du pilier de Souvigny[2155]. Au sein du décor presque épuré des piédroits d'Argenta, la présence de la Balance portée par le mois de septembre ne peut qu'interpeler. Elle témoigne d'une connaissance du pendant iconographique des mois et pourrait être une allusion à l'équinoxe. Ce portail offre un témoignage précoce de l'iconographie des mois sur des piédroits avec une allusion au Zodiaque. Deux personnages portant une couronne rayonnante au sommet des deux piédroits au niveau du linteau pourraient aussi être des références aux luminaires. Le soin apporté à l'épigraphie intégrée sur ce portail témoigne de l'attention portée à la réalisation de cette entrée et par là même aux choix iconographiques. Sur la bordure inférieure du linteau, l'inscription indique « *Sculpt(a) a ioha*[nn*(e)*] *micant h*[ic] [f]*ulgid(a) a mutiliano + pro quo quiue uident rogitent prece cotidi*[ana] »[2156]. La lumière qui est évoquée

[2151] L'inscription complète est « *Hic locus est pacis causas deponite l(itis)* ».
[2152] Sur le rôle des rinceaux habités au seuil de l'église, voir A. TRIVELLONE, « Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie) : purification et élévation au seuil de l'édifice », art. cit.
[2153] Sur ce portail, voir notamment F. CODEN, « *Micant hic fulgida* : il portale della pieve di San Giorgio ad Argenta », in *Felix Ravenna*, s. IV, CLIII-CLVI, 1997-2000, p. 81-134.
[2154] On doit par exemple à Wiligelmo les piédroits sculptés des Occupations des mois sur le portail de la Poissonnerie de la cathédrale de Modène où les scènes sont disposées sous des arcatures et où l'iconographie fourmille de détails.
[2155] Colonne ou pilier de Souvigny, cloître de la prieurale Saint-Pierre, musée de Souvigny, vers 1130-1150.
[2156] Sur les inscriptions de ce portail, voir notamment F. CODEN, « *Micant hic fulgida* : il portale della pieve di San Giorgio ad Argenta », art. cit. ; I. WEINRYB, « The Inscribed Image: Negotiating Sculpture on the Coast of the Adriatic Sea », in *Word and Image*, 27-3, 2011, p. 322-333, en part. p. n. 44-45.

est associée aux thèmes des mois et des luminaires ainsi qu'au salut. L'épigraphie ainsi que l'iconographie de ce portail ont une valeur moralisatrice et se situent dans une perspective eschatologique[2157]. Le principe d'une certaine dualité de l'homme, hésitant entre le bien et le mal est mis en valeur dans le décor de ce lieu de transition, ce que souligne à la fois le marytre de saint Georges, l'épigraphie ainsi que la présence de la Balance, signe de l'équinoxe et instrument du salut.

Les piédroits de la façade occidentale de Saint-Denis ne sont pas sans rappeler ceux de la Porte du Zodiaque du monastère Saint-Michel-de-la-Cluse réalisés quelques années auparavant. Malgré les altérations et restaurations, le décor témoigne encore d'un ensemble savamment organisé sous l'œil avisé de l'abbé Suger (1122-1151) qui fut notamment marqué par les décors italiens[2158]. Les thèmes iconographiques des piédroits des trois portails de la façade en question se complètent. Les signes du Zodiaque sculptés dans des panneaux quadrangulaires sur les piédroits du portail nord répondent aux Occupations des mois sculptées dans des médaillons circulaires formés par des rinceaux sur les piédroits du portail sud[2159]. Ces deux thèmes complémentaires encadrent la parabole des Vierges sages et des Vierges folles du portail central qui sont quant à elles sculptées sous des arcatures architecturées[2160]. Le tout était polarisé par le Christ du Jugement Dernier du portail central. D'ailleurs le cycle zodiacal ainsi que le cycle mensuel sont dirigés vers le centre de la façade et se répondent ainsi symétriquement[2161]. La disposition des signes zodiacaux dans des panneaux quadrangulaires rappelle celle des signes sculptés au siècle précédent à l'abbaye de Fleury sur la tour-porche ainsi que les panneaux du cycle sculpté à l'abbaye de Brauweiler[2162]. Les panneaux zodiacaux sont bordés de frises de motifs végétalisés variés et alternent avec des panneaux portant des motifs végétalisés parfois habités, des figures humaines ou animales. Ce traitement proche de l'orfèvrerie concerne les autres éléments de la façade et notamment les piédroits des mois[2163]. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois des piédroits participent à un décor conçu

[2157] L'inscription surmontant le tympan indique « *Iste rotam spretevit quem membra per omnia fregit + vitam donavit cui mortem ferre putavit* ».
[2158] Sur l'abbé Suger, voir en particulier SUGER, *Œuvres*, F. GASPARRI (trad. et éd.), t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
[2159] Deux voire trois signes zodiacaux sont manquants, ce qui résulte des destructions et restaurations. La Vierge pourrait être le personnage qui tient la Balance comme c'est parfois le cas.
[2160] Nous reviendrons sur la récurrence de l'association de ces trois thèmes iconographiques, voir *infra*, chap. 10, II. A.
[2161] Le cycle zodiacal se déroule en effet de gauche à droite tandis que c'est le contraire pour le cycle mensuel.
[2162] Voir *supra*, dans ce chapitre, I. A.
[2163] Sur le rôle de l'ornement et en particulier des éléments végétalisés sur la façade de Saint-Denis, voir en part. J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. Sur cette question, voir aussi *infra*, chap. 9, II.

sur le principe de l'anagogie développé par l'abbé Suger. Ceci n'est pas anodin, puisqu'en sus d'articuler ciel et terre, ces deux thèmes participent ainsi à un décor visant à passer du matériel – charnel – au spirituel. Les écrits laissés par l'abbé Suger témoignent de ce principe anagogique que les signes du Zodiaque et leur pendant mensuel mettent en valeur[2164]. Au seuil de l'*ecclesia*, le processus de *transitus* inhérent au concept de l'anagogie est traduit visuellement par ces deux thèmes iconographiques qui se répondent de part et d'autre de la façade. Leurs cycles dessinent des mouvements à la fois ascendants et centripètes, propices au processus anagogique. J.-C. Bonne a mis en exergue le rôle de la végétalité dans les ornements des piédroits de la façade de Saint-Denis, végétalité qui participe notamment selon lui à la mise en images d'une *ascensio ad coelestia*[2165]. Temps terrestre et temps cosmique/céleste sont réunis de part et d'autre de cette façade et soulignés par ces « liaisons ornementales », moteurs de cette *ascensio*, que sont les rinceaux et les bordures végétalisées [2166]. L'une des phrases de Suger nous semble bien illustrer la tension et l'articulation entre les piédroits des deux portails latéraux :

> *Ainsi lorsque dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel et pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique*[2167].

Cet entre-deux décrit par Suger correspond en effet aux signes du Zodiaque et aux Occupations des mois sculptés sur les piédroits soutenant les portails latéraux et dirigeant le regard vers l'entrée centrale de la façade.

Le thème iconographique des signes du Zodiaque et des Occupations des mois fut repris quelques décennies plus tard aux piédroits du portail de la Vierge sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris[2168]. Cette fois-ci les deux cycles se complètent sur un même portail sur

---

[2164] Voir SUGER, *Œuvres*, *op. cit*. Sur la pensée de Suger et ses réalisations, voir aussi E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*, P. BOURDIEU (trad.), Paris, éd. de Minuit, 1967 ; J.-C. BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », in C. DESCAMPS (dir), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1994, p. 13-50.

[2165] Cf. J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 97.

[2166] Nous reprenons l'expression de « liaisons ornementales » de J.-C. Schmitt à propos des ornements végétalisés présents dans les calendriers liturgiques, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 286.

[2167] SUGER, *Œuvres*, *op. cit*., *De administratione*, II [Les ornements], p.135.

[2168] À propos de la cathédrale Notre-Dame, voir notamment C. GIRAUD (dir.), *Notre-Dame de Paris 1163-2013* [Actes du colloque, Collège des Bernardins, Paris, 12-15 décembre 2012], Turnhout, Brepols, 2013.

les deux faces des piédroits encadrant la porte[2169]. Placés à la même hauteur que les statues des ébrasements, les cycles des piédroits de Notre-Dame de Paris correspondent en quelque sorte à une situation intermédiaire qui mènera à leur déplacement vers les soubassements sur les portails d'Amiens et de Strasbourg. Sculptés peu après 1200, les piédroits du portail de la Vierge sont compartimentés par des panneaux quadrangulaires qui cernent les signes et mois sculptés en bas-relief. Les signes du Verseau, des Poissons, du Sagittaire et du Capricorne amorcent en quelque sorte la descente du cycle calendaire car ils occupent les écoinçons des arcs couvrant le registre inférieur des ébrasements ainsi que la première niche couverte par ces arcs. Leur dimension synthétique est déployée par la présence des personnifications de *Terra* et *Oceanus* à côté du premier et du dernier signe zodiacal sous les arcades des ébrasements, tandis que les Saisons et les Âges de l'homme ont été sculptés sur les panneaux situés sur les côtés du trumeau du portail[2170]. Le cycle calendaire supporte le tympan organisé en trois registres dont la scène supérieure est le couronnement de la Vierge, juste au-dessus de son Assomption, tandis que l'Arche d'Alliance encadrée de prophètes et de rois occupe le centre du registre inférieur. La Vierge portant l'Enfant, refaite, est également présente sur le trumeau sur le soubassement duquel la Création d'Adam et Ève, le Péché originel et la Chute ont été sculptés[2171]. Ancien et Nouveau Testament se trouvent ainsi mis en résonance. Au Péché originel répond l'Incarnation du Rédempteur, tandis que les signes du Zodiaque et les Occupations des mois synthétisent la Création et le rachat du Péché menant au salut. Les prophètes et rois de l'Ancien Testament du tympan tiennent d'ailleurs des phylactères qui mettent en avant le rôle de Rédempteur du Christ. De fait, le portail central était consacré au Jugement Dernier, encadré des Vierges sages et folles des piédroits qui répondent en écho au cycle calendaire. Sur le portail de la Vierge, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois mettent en exergue l'articulation entre charnel et spirituel et entre terrestre et céleste[2172]. De plus, le cycle zodiacal supporte la *porta coeli* dans le tympan de laquelle règne la reine des cieux, la Vierge-*Ecclesia*[2173].

[2169] De plus, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont également figurés sur la rose occidentale de la cathédrale au cours des mêmes années. Voir *infra*, chap. 7, IV. B. 1, p. 619 et suiv.
[2170] Sur les hypothèses autour de l'identification de ces panneaux ainsi que de l'iconographie du signe de la Vierge, cf. W. T. HINKLE, « The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin portal of Notre-Dame », in *AB*, XLIX, 1967, p. 287-296.
[2171] Sur les modifications apportées au portail, voir notamment A. ERLANDE-BRANDENBURG, D. KIMPEL, « La statuaire de Notre-Dame de Paris avant les destructions révolutionnaires », in *BM*, 136, n°3, 1978, p. 213-266.
[2172] Sur l'articulation entre charnel et spirituel et la situation de Marie par rapport au Christ, tant d'un point de vue iconographique que dans l'économie du décor monumental mais aussi d'un point de vue doctrinal, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit.
[2173] Le rôle de la Vierge est également mis en valeur sur la rose occidentale de la cathédrale sur laquelle elle est également encadrée des signes du Zodiaque et des Occupations des mois. Voir *infra*, chap. 7.

À Ripoll, certains signes du Zodiaque ont été sculptés sur les piédroits du portail de l'église abbatiale Santa Maria, ceci peu avant 1140-1150[2174]. Le Zodiaque semble avoir fait l'objet de citations isolées au sein d'une iconographie encyclopédique qui plonge ses racines dans la culture classique du monastère[2175]. Ripoll fut également un foyer important pour l'astrologie et l'astronomie, particulièrement sous l'abbatiat d'Oliba (1008-1046), et fut même caractérisé par une certaine « culture du calendrier » pour reprendre l'expression employée par M. A. Castiñeiras[2176]. De plus, l'abbaye de Ripoll entretint d'étroites relations avec l'abbaye de Fleury, autre foyer crucial pour l'astronomie et l'astrologie, ceci sous l'abbatiat de Gauzlin[2177]. Ces relations favorisèrent sans doute l'essor du Zodiaque en contexte monumental au cours du XI^e^ siècle, puis au début du XII^e^ siècle. Il n'est donc guère étonnant de trouver quelques allusions au Zodiaque sur le portail de l'abbatiale, d'autant plus que les faces internes des piédroits du portail arborent un cycle complet des Occupations des mois. Parmi les vingt-quatre figures qui peuplent de manière ordonnée les piédroits externes, on peut reconnaitre le Verseau grâce à son vase et à sa position de porteur, les jambes écartées et légèrement pliées, tandis que deux crustacés ainsi qu'un être pourvu de pinces et d'une queue serpentine pourraient s'apparenter au Cancer et au Scorpion. Un félin, des figures humaines et animales pourraient aussi être identifiés à des signes du Zodiaque même si l'état lacunaire des sculptures ne permet pas de l'affirmer. Ces piédroits alternent avec des colonnes ainsi que deux statues figurant Pierre et Paul de part et d'autre du portail. Il est intéressant de noter que Pierre présente une inscription indiquant « Pierre ouvre la voie et le peuple s'élance vers les cieux »[2178]. On retrouve sur ce portail une certaine dynamique ascendante soulignée par les piédroits ainsi que par les voussures, associée à une « dynamique rédemptrice » avec le thème des Occupations des mois polarisé par l'*Agnus Dei* situé au sommet de l'archivolte, les scènes calendaires étant associées à la voussure supérieure consacrée à la Genèse et en particulier à Abel et Caïn. Pierre et Paul se présentent quant à eux comme des guides et modèles au seuil de l'*ecclesia*, en tant que piliers

[2174] Sur le décor du portail de Ripoll, cf. S. ALIMBAU et *alii*, *Pantocràtor de Ripoll : la portada romànica del monestir de Santa Maria*, Ripoll, Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 2009.

[2175] M. A. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone… », art. cit. Voir aussi A. GARCÍA AVILÉS, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religion en la alta Edad Media*, *op. cit.*

[2176] M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 25. À ce sujet, voir aussi G. PUIGVERT, *Astronomia i astrologia al Monestir de Ripoll : edició i estudi dels manuscrits científics astronomicoastrològics del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2000.

[2177] Voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « Diagramas y esquemas cosmográficos… », art. cit. ; *Id.*, « Ripoll et Gérone … », art. cit., en part. p. 177.

[2178] Il est en effet inscrit : « *Petrus iter pandit et plebs ad sideras candit*. » Cf. R. SANFAÇON, « Le Portail de Ripoll. Les hérons et l'Apocalypse », art. cit., p. 142.

de l'*Ecclesia*[2179]. De fait, le décor du portail est régi par une dynamique ascendante et narrative, soulignée par une organisation par registres superposés. Le registre supérieur et central est occupé par une *Maiestas Domini* couronnant et ouvrant le portail et qui est entourée des Vieillards de l'Apocalypse. Les piédroits sur lesquels certains signes zodiacaux –, voire certaines constellations – peuvent être identifiés sont prolongés par la voussure dominée par l'*Agnus Dei*. Celui-ci est entouré d'une succession de médaillons habités d'animaux et de végétaux. Cette voussure renforce le caractère encyclopédique et synthétique des piédroits. De plus, une mosaïque de pavement datant de la même période décorait initialement le chœur de l'église abbatiale et présentait des médaillons habités d'animaux variés, similaires à ceux de la voussure. M. A. Castiñeiras les a mis en relation avec l'iconographie des manuscrits de type encyclopédique et en particulier avec le manuscrit Reg. Lat. 123 provenant de Ripoll[2180]. L'iconographie de ce pavement évoquerait selon le même auteur le Voile du Temple de Jérusalem, en synthétisant le cosmos, ce qui paraît également valable pour le frontispice de pierre qu'est le portail de Ripoll[2181]. Du portail au pavement du chœur, le thème du Voile cosmique est ainsi suggéré pour marquer les pôles du *locus* ecclésial et les signes du Zodiaque participent à cette iconographie.

Si les occurrences des signes du Zodiaque concernant des piédroits que nous venons d'observer sont intégrés à des décors conséquents offrant des pistes de réflexion pertinentes, quelques exemples sculptés de certains signes du Zodiaque peuvent être évoqués succinctement. Dans la sphère mosane, les piédroits du portail nord de l'église Sainte-Gertrude de Nivelles présentent quelques similitudes avec les piédroits de la Porte du Zodiaque de Saint-Michel-de-la-Cluse et de la façade de Saint-Denis[2182]. Le décor sculpté au cours de la seconde moitié du XII^e^ siècle entremêlent signes du Zodiaque et scènes de viticulture dans des rinceaux couvrant les piédroits. Les scènes de travail de la vigne pourraient s'apparenter à des scènes des Occupations des mois, tandis que certains signes du Zodiaque – le Lion, le Sagittaire et le

[2179] Sur l'idée d'une « dynamique rédemptrice », voir N. LE LUEL, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », art. cit., n. 31.
[2180] Bibliothèque Vaticane, Ms. Reg. Lat. 123. M. A. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone … », art. cit., p. 176. Sur ce manuscrit, voir aussi A. GARCÍA AVILÉS, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religion en la alta Edad Media*, *op. cit.*, en part. p. 129-143.
[2181] *Ibid.*, p. 173 et 176. À propos du voile du Temple, voir aussi L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit. Voir également *supra*, chap. 3, en part. p. 305, 317 ; chap. 4, en part. p. 336, 370, 383.
[2182] Sur les influences sensibles dans l'art mosan, voir notamment B. VAN DEN BOSSCHE, « La sculpture monumentale en pays mosan à l'époque romane : état de la question », in J. TOUSSAINT (dir.), *Pierres - Papiers - Ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse - Escaut)*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, Société archéologique de Namur, 2013, p. 117-132. Sur ce portail, voir notamment X. BARRAL I ALTET, *Belgique romane*, Zodiaque, 1989, p. 120, fig. 16-17.

Capricorne – peuvent être identifiés. Ces piédroits supportent un linteau dédié à Samson, qui est également présent sur les deux statues-colonnes des ébrasements sur l'une desquelles il est en train d'emporter les Portes de Gaza[2183]. Samson est considéré comme une préfiguration du Christ et de son rôle de Rédempteur. Les signes du Zodiaque ainsi que les scènes relatives à la vigne, thème lié à la résurrection encadrent ainsi une porte dédiée à Samson présenté comme un modèle pour atteindre les Cieux. À la cathédrale d'Ely, dans le Cambridgeshire, les piédroits du petit portail désigné comme la *Prior's Door* fut sculpté vers le milieu du XII[e] siècle de certains signes du Zodiaque. Menant du cloître à la cathédrale, ce portail n'est pas à l'extérieur mais est un lieu de transition mis en valeur par une iconographie efficace[2184]. Le tympan est sculpté du Christ trônant sur un arc inscrit dans une mandorle portée par deux anges, bénissant et tenant un livre ouvert[2185]. La mandorle occupe l'ensemble du tympan, y compris le linteau et traverse ainsi les rinceaux qui se développent sur ce dernier. On retrouve ces rinceaux sur les piédroits internes, habités d'un bestiaire varié. Au cœur de ces rinceaux prédominants sur le portail, le Christ s'impose comme le pôle autour duquel l'ensemble des éléments s'ordonnent. Les deux piédroits externes sont quant à eux sculptés de médaillons reliés l'un à l'autre et disposés de manière verticale. Ces médaillons cernent des figures humaines et animales parmi lesquelles il est possible de reconnaître plusieurs signes zodiacaux. Le Verseau, les Poissons, le Bélier, le Lion et le Capricorne peuvent être identifiés. Au sommet de chaque piédroit externe, une architecture est synthétisée par une porte entourée de deux tours. Le thème de la *porta coeli* menant vers la Jérusalem céleste dont les portes sont suggérées sur les piédroits est évoqué au moyen d'une théophanie soutenue notamment par certains signes du Zodiaque. L'espace restreint offert par cette porte pourrait expliquer que le cycle soit incomplet.

En Dalmatie, les piédroits du portail de la cathédrale de Trogir ont été réalisés par Radovan et son atelier, autrement dit par un sculpteur qui a vraisemblablement participé au chantier du portail de Saint-Marc de Venise[2186]. De fait, l'iconographie des Occupations des

[2183] On peut noter que les signes du Zodiaque sont associés à certaines épisodes de l'histoire de Samson sur le pavement de Saint-Géréon de Cologne, datant du milieu du XII[e] siècle.
[2184] Sur le cloître comme lieu de passage, voir notamment É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge, op. cit.*, p. 144 et suiv.
[2185] Ce livre pourrait être celui des sept Sceaux de l'Apocalypse.
[2186] Sur les réalisations de Radovan, cf. X. BARRAL I ALTET, « Maître Radovan dans l'Europe de 1240 », in *Majstor Radovan i njegovo doba : zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Trogiru*, 1990, Trogir, Godine, Muzej Grada Trogira, 1994, p. 59-66 ; J. LE GOFF, « L'imaginaire de Radovan », in *Majstor Radovan i njegovo doba*, *op. cit*., p. 15-19 ; G. TIGLER, « La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Trau », in B. GIOVANNUCCI VIGI, G. SASSU (dir.), *Il Maestro dei Mesi, e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara, Ipotesi i confronti*, actes du colloque, [Ferrara, octobre 2004], Ferrare, 2007, p. 71-100 ; R. BUZANCIC, I. DENKO, *Radovan's portal, Cultural and historical heritage*, 3, Zagreb, Turisticka naklada 2010.

mois qui ornent ces piédroits présente des similitudes avec les scènes mensuelles du portail vénitien. Sculptés aux alentours de 1240 d'après la date inscrite au linteau mentionnant Radovan, les piédroits internes de ce portail entremêlent certains signes du Zodiaque et scènes des Occupations des mois dans des rinceaux. En effet, les signes zodiacaux sont intégrés aux scènes mensuelles correspondantes. Les deux cycles sont incomplets et sont intégrés à un portail qui est le fruit de plusieurs sculpteurs et de plusieurs phases de construction[2187]. Il fut d'ailleurs reconstruit vers 1320 et élargi au XV^e^ siècle, la reconstitution de l'état originel du portail étant ainsi problématique. Les colonnettes qui encadrent l'entrée pourraient également porter des scènes mensuelles et des figures zodiacales comme c'est le cas à Notre-Dame de Chartres. Trogir fut en effet au carrefour de plusieurs influences venues des Pouilles, de Lombardie, de Venise ou bien encore d'Île-de-France. Le tympan consacré à un cycle de la Nativité du Christ a également été attribué à Radovan. La voussure médiane de l'archivolte qui cernait à l'origine le tympan porte notamment l'Annonciation et l'Adoration des Mages. Les Occupations des mois et les signes du Zodiaque participaient ainsi à une iconographie traitant de l'Incarnation et de la venue du Rédempteur. D'ailleurs, l'accent est mis sur l'Incarnation du Christ par la réitération du mois de Mars, présent à au moins deux reprises sur le portail. Mois de l'Annonciation, Mars serait mis ainsi en exergue[2188].

À Chartres, sur le portail occidental de la cathédrale, ce ne sont pas les piédroits qui attirent notre attention en sus des voussures du portail latéral mais les colonnettes des ébrasements[2189]. Deux d'entre elle sont complémentaires. Souvent ignorées par les études traitant du thème du calendrier, ces colonnettes ont été sculptées vers 1145-1555. Il s'agit de celle située en deuxième position sur l'ébrasement gauche du portail latéral sud et de celle située sur le portail royal, au niveau de l'ébrasement gauche, entre la première et la deuxième statue-colonne. Sur la première, dix scènes des Occupations des mois ont été sculptées accompagnées des signes du Zodiaque, tandis que la seconde arbore des signes du Zodiaque, voire d'autres constellations, ainsi que des êtres hybrides et d'autres personnages. Il est difficile d'expliquer pourquoi les cycles sont incomplets mais il semblerait que le décor des colonnettes n'était pas achevé au moment de la pose des statues-colonnes qui sont placées au-devant. Il reste que la cathédrale de Chartres conserve quatre occurrences des signes du Zodiaque. Comme l'a

[2187] À propos de ce cycle, voir en part. J. BELAMARIC, « Ciklus mjeseci Radovanog portala na katedrali u Trogiru », in *Prilozi povijesti imjetnosti u Dalmaciji*, XXX, 1990, p. 95-143.
[2188] Cf. *ibid*., p. 104. Voir aussi R. BUZANCIĆ (dir.), *Majstor Radovan,* Zagreb, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 2011 (en croate et anglais), en part. p. 37-41.
[2189] Voir notamment M. KIMATA, *Les colonnettes ornées de Chartres : origines et diffusion d'un motif architectural*, thèse de doctorat, Paris I, 1987.

souligné M. Jullian, il s'agit d'un *unicum* qui ponctuent avec les autres cycles calendaires l'ensemble de l'édifice et en particulier l'entrée de celui-ci[2190]. Si la colonne associant mois et signes est ordonnée grâce à des arcades et des bandeaux horizontaux, la colonne portant des signes du Zodiaque et d'autres figures est sculptée d'un ruban ornemental torsadé dont naissent des rinceaux perlés habités. La Balance – peut-être portée par la Vierge, le Scorpion et le Sagittaire se succèdent dans la partie inférieure de la colonnette. Ils cohabitent avec des oiseaux qui semblent défendre ou attaquer les rinceaux qui se développent. L'iconographie de ces colonnettes visent à synthétiser le cosmos tout en créant un mouvement ascendant. Elles agissent comme une trame visuelle efficace en arrière-plan des statues-colonnes de même que les autres colonnettes. Minéral, végétal, animal se côtoient, tandis que les scènes terrestres des mois répondent aux signes célestes du Zodiaque dans cet espace liminaire du portail.

II. C. 2. Les soubassements du portail

Au XIII[e] siècle, les signes du Zodiaque, accompagnés des Occupations des mois, descendent des piédroits vers les soubassements du portail. On passe ainsi de supports verticaux dont la dynamique était plutôt ascendante à des supports organisés de manière horizontale. Si les signes du Zodiaque et Occupations des mois situés sur des voussures et piédroits jouaient sur la hauteur et une certaine verticalité du portail, ceux situés sur les soubassements ont une dynamique horizontale et élargissent le portail. Or, comme l'a souligné A. Guerreau, au Moyen Âge, la notion de hauteur est synonyme des rapports entre ciel et terre, tandis que la notion de largeur est synonyme des rapports sociaux[2191]. On assiste ainsi à une dynamique différente des cycles zodiacaux et mensuels au cours du XIII[e] siècle, comme reflet des changements de la société.

Seules deux occurrences du corpus associent les signes du Zodiaque aux Occupations des mois sur des soubassements, les autres occurrences concernant ce support ne comportant que les scènes mensuelles[2192]. Il s'agit des soubassements des portails des cathédrales d'Amiens et Strasbourg. De part et d'autre du portail Saint-Firmin de Notre-Dame d'Amiens, les cycles des signes zodiacaux et des scènes des mois ont été disposés en deux registres superposés, le

[2190] M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, Vol. 2, p. 97-104, p. 99-100.
[2191] Cf. A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », art. cit. *; Id.*, « Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale : struttura e dinamica di uno "spazio" specifico », art. cit. ; *Id.*, « Post-scriptum », in *Histoire & mesure*, art. cit., en part. §11.
[2192] Les occurrences concernant les soubassements et ne comportant que les Occupations des mois sont les cycles de Senlis, Sens et Rampillon.

tout dans des médaillons quadrilobés sculptés vers 1220-1230[2193]. Répartis horizontalement, ces deux cycles se déroulent de l'intérieur vers l'extérieur à droite, puis de l'extérieur vers l'intérieur à gauche. Ils relient ainsi l'intérieur et l'entrée avec l'extérieur, l'espace situé au-devant de l'édifice en formant une boucle continue qui englobe celui qui pénètre dans l'édifice. Les signes du Zodiaque surmontent les Occupations des mois, sans doute afin de signifier le lien entre ciel et terre au seuil de l'édifice. De part et d'autre des deux cycles, deux médaillons supplémentaires figurent des scènes prophétiques commençant un cycle correspondant aux statues-colonnes des douze prophètes placés entre chaque portail. Les soubassements du portail Saint-Firmin sont surmontés des statues de saints locaux encadrant celle du saint éponyme, placée au trumeau, tandis que des anges peuplent les voussures cernant le tympan occupé par des scènes hagiographiques dédiées au premier évêque d'Amiens. Les saints surmontent ainsi le cycle calendaire et renvoient au « sanctoral »[2194]. Le portail Saint-Firmin flanque le portail central dédié au Jugement Dernier et répond en écho au portail latéral opposé dédié à la Mère-Dieu. La façade est ainsi organisée par une « triple thématique eschatologique, mariale et hagiographique »[2195]. La hiérarchie produite entre les différents thèmes et figures sculptés au niveau des soubassements, ébrasements et voussures se répète sur les autres portails. Aux saints des statues-colonnes des ébrasements du portail Saint-Firmin répondent les apôtres sur le portail central. Au niveau des soubassements, la frise de quadrilobes est continue entre les portails. Les signes du Zodiaque et Occupations des mois sont complétées par un cycle des Vertus surmontant les Vices présent sur les soubassements du portail central. Ces thèmes étaient déjà associés sur des voussures au XII^e^ siècle et sont ici répartis horizontalement sur le registre inférieur de la façade. De plus, les piédroits du portail central présentent la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, également associée fréquemment sur les voussures au cycle zodiacal et mensuel et à la Psychomachie. Les soubassements du portail latéral sud, dit de la Mère-Dieu,

[2193] À propos de la cathédrale d'Amiens, parmi la vaste bibliographie, voir notamment D. SANDRON, *Amiens, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2004. L'auteur indique que le décor du portail trouvait un écho sur le chef-reliquaire de saint Domice qui portait également les signes du Zodiaque et les Occupations des mois. Voir *ibid*., p. 126. Disparu et non daté, ce reliquaire est évoqué par l'historien Jean Pagès (1655-1723). D'autre part, il est fait mention par un historien du début du XIX^e^ siècle de la présence des signes du Zodiaque dans l'une des chapelles de la cathédrale dédiée à saint Charles Borromée (anc. Notre-Dame-Anglette). Le type de support et la datation ne sont pas spécifiés. L'auteur indique « C'est dans cette chapelle qu'on voyait autrefois, 1° les douze cercles du zodiaque dans chacun desquels il y avait des vers latins en l'honneur de la Ste. Vierge ». Cf. M. RIVOIRE, *Description de l'église cathédrale d'Amiens*, Amiens, impr. De Maisnel Fils, 1806, p. 126. Numérisé sur Gallica http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6503798g On ajoutera pour terminer sur la présence du Zodiaque et des Occupations des mois à Amiens que l'ancienne église Saint-Marcellin était décorée au niveau d'une des voussures de son portail occidental d'un cycle des Occupations des mois voire des signes du Zodiaque. Cf. P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, n°40.

[2194] Voir J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré : Jacques de Voragine et la* "Légende dorée", *op. cit*., p. 11.

[2195] D. SANDRON, *Amiens : la cathédrale, op. cit*., p. 126.

sont quant à eux sculptés de scènes de vies de rois. Au centre, sur le soubassement du trumeau figurant la Vierge couronnée et portant l'Enfant, le Péché originel a été figuré et répond ainsi au cycle des Occupations des mois. On peut ajouter que le thème de l'Arbre de Jessé est évoqué sur l'une des voussures du portail central et sur deux voussures du portail méridional. Les trois portails composent un ensemble complexe qui joue sur des échelles différentes, du local à l'universel, au sein de l'*Ecclesia*. Sur le portail latéral nord, la vie de saint Firmin est mise en exergue, soutenue par les Occupations des mois et les signes du Zodiaque, comme points de liaison entre ciel et terre. Le portail latéral sud fait honneur à la Vierge, instrument de l'Incarnation, mère de Dieu mais aussi personnification de l'*Ecclesia*. L'articulation entre terrestre et céleste et entre charnel et spirituel forme une trame sous-jacente dont la direction est le Jugement Dernier. Les trois temporalités distinguées par J. Le Goff, au travers de la *Légende dorée* de Voragine et formant un « temps total » sont traduites visuellement par les trois portails entre lesquels les signes du Zodiaque et les Occupations des mois agissent comme intermédiaires[2196]. En effet, le « temporal, c'est-à-dire le temps de la liturgie chrétienne qui est un temps cyclique » est évoqué par le biais des épisodes liées à l'Incarnation sur le portail sud et mis en valeur par le calendrier du portail nord. Le « sanctoral », tel un « temps linéaire » lié à la vie des saints est présent par le biais des saints locaux du portail nord, mis en correspondance avec le calendrier sous-jacent à la manière des correspondances entre les apôtres, les signes du Zodiaque et les mois[2197]. Enfin, le « temps eschatologique dont le christianisme fait le chemin temporel dans lequel se dirige l'humanité jusqu'au Jugement Dernier » est sensible dans le portail central par lequel les portails latéraux sont polarisés[2198]. Le temple de Jérusalem et la Cité céleste sont évoqués à de nombreuses reprises dans l'iconographie de la façade et les signes du Zodiaque nous semblent contribuer à une préfiguration harmonieuse du modèle céleste de la cathédrale terrestre au seuil de laquelle le Beau Dieu accueille les fidèles au trumeau du portail central[2199].

Les soubassements des piédroits du portail sud de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg sont situés à l'extrémité chronologique de notre corpus[2200]. Sculptés vers 1280, les signes du Zodiaque et les Occupation des mois alternent sur les socles des statues des

[2196] J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit*., p. 11.
[2197] À propos de ces correspondances, voir chap. 4.
[2198] J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit*., p. 11.
[2199] Voir D. SANDRON, *Amiens la cathédrale*, *op. cit*., p. 109.
[2200] À propos de la cathédrale de Strasbourg, en particulier des portails et du cycle calendaire, voir en particulier P. AHNNE, « Les travaux des mois de la cathédrale de Strasbourg », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 22, 1962, p. 44-47 ; B. VAN DEN BOSSCHE, *La Cathédrale de Strasbourg, sculpture des portails occidentaux*, Paris, Picard, 2006, en part. p. 129, 132-137.

ébrasements du portail sud dont le thème principal est le Jugement Dernier. De même qu'à Amiens, les signes et mois sont inscrits dans des quadrilobes ornant les deux faces des socles des statues de sorte que chaque socle associe un signe et un mois. L'organisation du double cycle est quelque peu particulière, puisque les quatre derniers mois et signes sont disposés sur les socles des statues situées au retour des contreforts du portail à droite et à gauche[2201]. Cette disposition crée une dynamique à la fois centrifuge et centripète et renforce les relations entre intérieur et extérieur au seuil du *locus*[2202]. Les statues des ébrasements auxquelles les signes du Zodiaque et les Occupations des mois servent de socle ne sont autres que les Vierges sages et les Vierges folles accompagnées d'un côté du Christ-époux et de l'autre côté du Tentateur sous les traits d'un jeune homme. Le cycle calendaire est ainsi mis en relation avec la perspective eschatologique de cette parabole. Au tympan, le Jugement Dernier achevait de prolonger cette perspective eschatologique. Au portail nord, les statues des ébrasements, telles que les Vertus combattant les Vices répondent au portail sud tandis qu'un cycle autour de l'Épiphanie est développé dans le tympan. Quant au portail central, dit de la Vierge et des Prophètes, ces derniers figurent aux ébrasements et encadrent la Vierge à l'Enfant du Trumeau surmontée d'un cycle de la Passion dans le tympan. Les signes du Zodiaque, associés aux Occupations des mois sont ainsi une fois de plus insérés dans un ensemble articulant l'Incarnation et la rédemption du Jugement Dernier passant par la Passion, autrement dit un contexte articulant le charnel et le spirituel et mêlant différentes temporalités.

II. D. Cas particuliers

Avant de conclure ce chapitre, il nous reste à évoquer quelques cas particuliers. Ceux-ci sont liés à l'entrée de l'église comme les autres occurrences abordées dans ce chapitre. Cependant, les lacunes concernant l'emplacement des reliefs de Toulouse et de Nogaro ainsi que l'originalité de la composition de ces reliefs tout comme celle des reliefs ornant le porche de Lucques ne permettent pas de les aborder par le biais d'une mise en série.

[2201] Cependant, B. Van den Bossche – en suivant P. Ahne – impute cette organisation à « une grossière erreur de pose ». Cf. B. VAN DEN BOSSCHE, *La Cathédrale de Strasbourg, sculpture des portails occidentaux*, *op. cit.*, p. 136, n. 363.

[2202] À propos de l'articulation entre les Occupation des mois et les signes du Zodiaque sur ce portail, voir infra, chap. 8, I., p. 651 et suiv. ; chap. 10, II. B., p. 826 et suiv. En ce qui concerne le décor du seuil des cathédrales et la mise en ordre du décor au moyen de quadrilobes, voir notamment pour d'autres exemples légèrement postérieurs F. THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales : les portails de Rouen, Lyon et Avignon, XIII^e-XIV^e siècles*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012.

II. D. 1. Les reliefs de Toulouse et Nogaro : le Bélier et le Lion, signes du Christ

Deux reliefs sculptés provenant de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Nicolas de Nogaro doivent être ici évoqués malgré le caractère hypothétique de leur emplacement originel. Les similitudes de leur iconographie, de l'épigraphie et de leur traitement ont permis de les mettre en relation. Le premier est habituellement désigné comme le « Relief prophétique du signe du Lion et du signe du Bélier » ou « des deux vierges »[2203]. Il pourrait provenir de l'un des portails de Saint-Sernin de Toulouse[2204]. Sur le relief de Toulouse, deux femmes à demi-assises et aux jambes croisées, tiennent sur leurs genoux un lion et un bélier de manière similaire aux personnages des piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur[2205]. Les deux personnages féminins se tournent légèrement l'une vers l'autre, tandis que le lion et le bélier sont affrontés. Elles sont vêtues toutes les deux d'une tunique aux drapés soigneusement travaillés en courbes concentrant le regard sur les deux animaux. Seul un de leurs pieds est chaussé et posé sur l'élément quadrangulaire sculpté d'un motif en écailles qui occupe la partie centrale[2206], tandis que leur autre pied est nu et repose sur une tête léonine grimaçante sculptée dans les angles inférieurs du panneau. La femme située à gauche et tenant le lion porte un voile couvrant sa tête jusqu'à ses épaules, tandis que la seconde ne porte qu'un petit voile ne couvrant que sa tête. Ce jeu de voiles est signifiant par rapport à la signification des figures animales portées. Leur position en miroir et leurs similitudes créent une image dynamique et un dialogue entre les deux animaux. L'image sculptée joue sur le présent et l'absent ainsi que sur le principe de répétition et de variation. De part et d'autre des têtes des deux femmes, les mots *signu(m) leonis* et *signu(m) arietis* ont été gravés et désignent clairement les deux signes zodiacaux qu'elles portent. La présence du terme *signum* pour désigner le Lion et le Bélier atteste d'une référence aux signes zodiacaux, puisque ces derniers sont souvent légendés ainsi dans les manuscrits, notamment en marge des calendriers liturgiques. Une autre inscription, plus problématique, a été gravée en dessous dans l'espace restreint restant entre les deux femmes, de leur taille à leurs pieds. Il est ainsi indiqué *Hoc fuit factum t(Tholosa) tempore Iulii Cesaris*[2207]. Cette inscription

[2203] Sur ce relief, voir en particulier B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*. Signes zodiacaux ? À propos du bas-relief toulousain des "deux vierges" », art. cit.
[2204] Sur les restitutions des décors de Saint-Sernin de Toulouse et les influences venues notamment de Saint-Jacques de Compostelle, voir M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990.
[2205] Plusieurs piliers figurant les signes du Zodiaque portés par des personnages assis ont été retrouvés dans le prieuré de Saint-Avit-Senieur. Ils dateraient du deuxième quart du XII^e siècle et appartenaient au décor du cloître. Voir chap. 7.
[2206] Il pourrait s'agir d'un sarcophage.
[2207] Soit « Ceci fut fait à Toulouse (?) au temps de Jules César ». La traduction est problématique. Cf. R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. LEPLANT (éd.), *CIFM*, 7, Ville de Toulouse, Paris, CNRS, 1982, n°31, p. 60-63, pl. XIII, fig. 26 ; B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*… », art. cit.

sujet à polémique, est sans doute une référence à l'Antique à l'instar du thème iconographique du Zodiaque.

Comme l'a souligné B. Mora, le Bélier et le Lion, de même que les autres signes zodiacaux, ont fait l'objet de divers commentaires chez de nombreux auteurs médiévaux[2208]. La re-sémantisation des signes zodiacaux chez Zénon de Vérone dont on a déjà relevé l'influence sur les reliefs du portail de Saint-Isidore de León peut également être perceptible. De manière plus générale, on a pu observer dans plusieurs occurrences du corpus une certaine re-sémantisation du Zodiaque sans qu'il y ait nécessairement un recours direct aux écrits de l'évêque de Vérone. Le Bélier qui est d'ailleurs davantage un agneau sur le relief de Toulouse a été mis en relation avec l'*Agnus Dei* comme nous l'avons déjà souligné. Ce dernier illumine la Cité céleste dans l'Apocalypse et surpasse le Soleil et la Lune[2209]. La référence à une constellation zodiacale pourrait ainsi être éclairée si l'on peut dire. Le Bélier est aussi le signe associé au mois de l'Annonciation, annonçant l'Incarnation du Rédempteur, autrement dit de l'Agneau. Le lion est fréquemment employé pour désigner et évoquer le Christ, par exemple chez Isidore de Séville ou bien encore chez Raban Maur, même s'il reste ambivalent dans la pensée chrétienne comme c'est d'ailleurs le cas dans le *Physiologus*[2210]. Il renvoie notamment à la résurrection du Christ[2211]. Dans l'Apocalypse, le lion est celui « de la tribu de Juda, le rejeton de David »[2212]. L'Agneau-Bélier et le Lion du relief de Toulouse synthétisent ainsi l'histoire christique et le triomphe du Christ dans la perspective de l'Apocalypse et ils sont d'ailleurs parfois associés dans cette perspective dans l'épigraphie et l'iconographie ecclésiales comme l'a montré R. Favreau[2213]. D'ailleurs, en analysant le processus de l'interprétation symbolique chrétienne dans le champ du bestiaire, A. Zucker a mis en avant la distinction augustinienne de différents types de signes. Dans son traité *De la Doctrine chrétienne,* Augustin distingue en effet les *signa traslata* des *signa propria,* les premiers étant les « signes

[2208] Cf. B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*… », art. cit.

[2209] Ap. 21, 23 : « *Et civitas non eget sole neque luna ut luceant in ea nam claritas Dei inluminavit eam et lucerna eius est Agnus* ». Soit « La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine, et son flambeau, c'est l'Agneau ».

[2210] Sur l'ambivalence des animaux dans la pensée chrétienne et en particulier dans le *Physiologus*, voir notamment A. ZUCKER, « Morale du *Physiologos* : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (II^e^-V^e^ s.) », in *Rursus* [En ligne], 2, 2007, mis en ligne le 02 décembre 2009, consulté le 28 octobre 2016. URL : http://rursus.revues.org/142

[2211] À propos de l'ambivalence du lion et de sa récurrence tant visuelle que textuelle, voir en particulier R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3, 1991, p. 613-636.

[2212] « […] *ecce vicit leo de tribu juda, radix David* », Ap. V, 5. L'Agneau est d'ailleurs évoqué juste après. Cf. B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*… », art. cit., p. 488. Le « lion de Juda » est aussi une référence à un passage de la Genèse (Gn, 69, 9).

[2213] R. Favreau propose d'ailleurs d'interpréter le relief de Toulouse dans ce sens. Cf. R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit., p. 635.

métaphoriques ou figurés », tandis que les seconds relèvent du sens littéral[2214]. Le Bélier et le Lion semblent avoir été figurés comme des *signa traslata* du Christ. De plus, l'emploi du terme *signum* pour les légender sur ce relief pourrait « signaler » ce second niveau de lecture. Les jeux d'opposition et de complémentarité entre les deux figures féminines ainsi qu'entre les deux signes nous paraissent participer à l'évocation du Christ et à sa double nature, humaine et divine. C'est le cas du pied chaussé et du pied nu des deux femmes qui peuvent être lus dans ce sens. À l'innocence de l'agneau répond la force du lion. Ce relief, dont la localisation originelle exacte reste hypothétique, ornait vraisemblablement le portail occidental de Saint-Sernin[2215]. Au seuil de l'église, ces signes zodiacaux re-sémantisés présentent le Christ comme un modèle à suivre. Le jeu entre l'absent et le présent par l'intermédiaire des pieds nus et chaussés en miroir peut être une allusion à la purification du fidèle à l'entrée de l'église et suggère visuellement la nature liminaire du portail. L'articulation de l'image en deux pôles complémentaires peut faire écho à l'articulation entre Ancien et Nouveau Testament qui seraient en quelque sorte personnifiés par les deux figures féminines.

Le relief de Toulouse a été également été mis en relation avec l'un des reliefs du portail des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle, de par certaines similitudes stylistiques et iconographiques, puisqu'il s'agit aussi d'une femme aux jambes croisées portant un lion sur ses genoux[2216]. Le second relief que nous voudrions évoquer est celui de Saint-Nicolas de Nogaro et il constitue également un élément de comparaison[2217]. La présence d'une inscription lacunaire indiquant [*signu*]*m leo*[*n*]*is* renforce la similitude entre les deux reliefs. Sur celui de Nogaro, on distingue une seule figure féminine portant sur ses genoux un lion dont il ne reste que les pattes antérieures et des traces de la silhouette. Son état lacunaire ainsi que la destruction

[2214] A. ZUCKER, « Morale du *Physiologos*… », art. cit., § 15. Sur ces questions, voir aussi S. MARGEL, *La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image*, Paris, Hermann, 2015, en part. p. 81.

[2215] Même si un témoignage d'un historien du XVII[e], Raymond Daydé, rapporte la présence du Sagittaire également, il nous semble peu probable qu'il y ait eu un cycle complet du Zodiaque. En effet, les signes du Bélier et du Lion sont figurés l'un à côté de l'autre et semblent une certaine autonomie. Ce relief relève davantage de la citation isolée avec une relecture chrétienne du Zodiaque. Cf. R. DAYDÉ, *Histoire de Saint-Sernin ou l'incroyable trésor de son église abbatiale de Tolose*, Toulouse, Colomiez Arnaud, 1661, p. 281-284. Idée citée et reprise par H. RACHOU, *Musée des Augustins*, Paris, Didier, 1934, p. 258.

[2216] On peut également rappeler qu'un cycle calendaire était vraisemblablement sculpté sur la *Porta Francigena* d'après le *Liber Sancti Jacobi* et par rapport à certains reliefs sculptés conservés. La présence des signes zodiacaux reste hypothétique mais le relief du portail de Orfèvres a été mis en relation avec cette mention. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « La Primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago », art. cit. ; *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, *op. cit*., p. 98-99 ; M. DURLIAT, « La Porte de France à la cathédrale de Compostelle », in *BM*, 130, 1972, p. 137-143, fig. 4 ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 66-67.

[2217] Relief découvert en 1954 à Nogaro, une copie conservée à Saint-Nicolas, original au musée d'Auch. Sur la découverte de ce relief et son épigraphie, voir notamment C. SAMARAN, « La stèle récemment découverte à Nogaro », in *Bulletin de la Société archéologique, Historique, Littéraire et scientifique du Gers*, Auch, F. Cocharaux, 1955, p. 253-260 ; R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. LEPLANT (éd.), *CIFM, 6, Gers*, Paris, CNRS, 1981, p. 23, n°20.

du portail de l'église de Nogaro par les Protestants en 1569 ne permettent pas d'approfondir l'analyse de ce relief mais il relève visiblement d'une démarche similaire à celle du relief de Toulouse.

II. D. 2. Les reliefs du porche de San Martino de Lucca

Si les occurrences de nos deux thèmes associés ou non concernant le portail ont été fréquemment placées sur les voussures ainsi que sur les piédroits et soubassements dans une moindre mesure, le cas du porche de Saint-Martin de Lucques est original[2218]. Sous le porche ou portique de la cathédrale de Lucques, les deux baies aveugles encadrant le portail sont sculptées de bas-reliefs comptant un double cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque[2219]. Les bas-reliefs, sculptés vers 1230 et attribués à Guidetto et son atelier, sont organisés en deux registres superposés tels deux frises divisées entre les deux baies. La frise supérieure est consacrée à quatre scènes miraculeuses de la vie de saint Martin, tandis que la frise inférieure est organisée par une arcature couvrant les scènes des Occupations des mois. Les signes du Zodiaque sont sculptés dans de petits *clipei* prenant place aux écoinçons des arcatures. Les noms des mois ont été gravés en dessous de chaque scène mensuelle – de même que les légendes des scènes hagiographiques supérieures –, tandis que les noms des signes zodiacaux ont été gravés en plus petit au-dessus de chaque médaillon. Seuls le signe du Verseau, inaugurant le cycle en partant de la gauche, ainsi que le signe du Lion, premier signe de la deuxième partie du cycle, sont placés dans un petit panneau quadrangulaire. Ce changement de cadre permet de repérer le début de chaque partie du cycle. Le cycle calendaire est ainsi disposé de part et d'autre du portail central dont le tympan figure l'Ascension à laquelle à laquelle les apôtres et la Vierge assistent sur le linteau. Le portail est surmonté de Jean et Mathieu, sous les traits du Tétramorphe, situés aux écoinçons. Au-devant du porche, l'une des demi-colonnes en façade est sculptée du Péché originel surmonté de l'Arbre de Jessé.

Dans les reliefs du portique, les signes du Zodiaque ponctuent et surmontent le cycle des Occupations des mois. La disposition du double cycle au moyen d'arcatures répète le motif architectural du portique à la manière d'une mise en abyme. Le portique sous lequel les reliefs

[2218] Le cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois qui ornait le portail de Sainte-Justine de Padoue a été démembré comme le reste du portail. Aujourd'hui lacunaire, il est délicat à prendre en considération mais devait présenter des similitudes avec les bas-reliefs de Lucques mais les signes et mois étaient disposés dans des losanges. Cf. P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, en part. p. 45.

[2219] Sur la cathédrale de Lucques, voir notamment C. BARACCINI, A. CALECA, *Il Duomo di Lucca*, Lucques, Cassa di Risparmio di Lucca, 1973 ; G. TIGLER, *Scultura e architettura romanica a Lucca (XI-XII secolo)*, Tesi di Laurea, université de Florence, A . Peroni, 1989. Sur les reliefs des mois en particulier, voir S. BOTTARI, « I "Mesi" della cattedrale di San Martino Lucca », in *Bollettino d'Arte, Le Arti*, 1938-1939, VI, p. 560-566.

sont disposés de part et d'autre de l'entrée entre ainsi en résonance avec cette arcature céleste. De plus, ce module est répété sur la façade en un mouvement ascendant qui décuple cette connotation céleste. La disposition du cycle du Zodiaque et des Occupations des mois sous forme d'arcatures est empruntée notamment aux manuscrits, en particulier aux calendriers liturgiques, mais on la retrouve aussi sous le *protiro* de plusieurs édifices, comme par exemple à San Zeno de Vérone. Cependant, l'originalité du cycle de Lucques réside dans sa localisation. Au lieu d'être placé sous le *protiro* ou bien encore sur les piédroits comme à Modène sur la *Porta della Pescheria*, le cycle calendaire occupe un espace plus conséquent et est mis en parallèle avec un cycle hagiographique. Il permet ainsi de combiner différentes temporalités tout en articulant terrestre et céleste mais aussi charnel et spirituel. De fait, les Occupations des mois font écho au Péché originel présent au-devant du portique et constituent un chemin de rédemption menant vers le salut. Saint Martin, dont l'histoire est racontée, apparaît également comme un modèle et constitue une figure intermédiaire entre humain et divin. L'Ascension du Christ se trouve encadrée par le cycle mensuel dont les arcades marquées des signes du Zodiaque renforcent la dimension céleste de la scène et de l'arc du portail central. Le thème de l'Ascension met en valeur la double nature du Christ, humain et divin, résonnant avec le double cycle mensuel et zodiacal. D'ailleurs, l'ange – homme ailé – de Mathieu et l'aigle de Jean, le premier relatif à l'humanité du Christ et le second à sa divinité, ont été sculptés dans les écoinçons du portail[2220]. De plus, saint Martin, mais aussi saint Regulus qui est figuré sur le portail latéral situé à droite du cycle calendaire et hagiographique, sont deux saints ayant notamment combattu l'arianisme remettant en question la nature du Christ. Sur l'une des colonnes de la façade, l'Arbre de Jessé surmontant et dépassant l'Arbre de la scène du Péché originel condense le décor intérieur du porche articulant ce qui relève du charnel et du spirituel, du terrestre et du céleste[2221]. Les signes du Zodiaque, associés aux Occupations des mois répètent et mettent valeur ces articulations. Si les signes zodiacaux sont de taille plus restreinte que les scènes mensuelles, ils surmontent celles-ci et sont placés dans des *clipei* qui renforcent leur valeur céleste.

[2220] Sur la correspondance entre les quatre Vivants et les différents aspects de la nature du Christ, voir notamment P.-M. BOGAERT, « Les Quatre Vivants, l'Évangile et les évangiles », in *Revue théologique de Louvain*, 4, 2001, p. 457-478.

[2221] Sur l'Arbre de Jessé, voir en particulier A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; S. LEPAPE, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII^e siècle au XVI^e siècle, op. cit.*

De manière générale, entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle, les signes du Zodiaque, associés ou non aux Occupations des mois, ont été utilisés à maintes reprises pour orner un espace liminaire, celui de la *Porta coeli*. La localisation des cycles combinant les deux thèmes ou avec seulement les signes zodiacaux est plus fréquente à l'extérieur de l'édifice, tandis que les cycles avec les Occupations des mois seuls sont plus fréquents à l'intérieur de l'édifice. Au-dessus et autour de ce « lieu transitif » qu'est le portail, les signes du Zodiaque sont à même de signifier le processus du *transitus* accompli par celui qui entre dans le *locus*[2222]. Les signes du Zodiaque figurés au portail dirigent en quelque sorte le fidèle vers les cieux. Ils se positionnent comme des outils visuels et idéologiques d'un dépassement, d'une dynamique transitive agissant à la fois d'un point de vue physique et spirituel et dans une médiation entre terrestre et céleste. De fait, comme l'a souligné Herbert L. Kessler, « de par leur forme et leur imagerie, les portiques et les façades signalaient le passage entre le monde matériel et le monde spirituel qui s'accomplissait lorsque le fidèle pénétrait dans l'enceinte consacrée »[2223]. D'autre part, la capacité des signes zodiacaux à renvoyer à une autre réalité qu'à leur seule forme littérale du fait de leur tradition catastérismique a sans doute favorisé leur (ré)emploi dans le décor du portail de l'église mais aussi en d'autres zones du lieu ecclésial.

[2222] Sur l'expression de « lieux transitifs », voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…», art. cit., p. 285. Sur les interactions entre le lieu de passage et le spectateur, celui qui passe, voir C. B. VERZAR, « Medieval Passageways and Performance art : art and ritual at the Threshold », art. cit.
[2223] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…, op. cit*., p. 112.

Chapitre 7 : LE ZODIAQUE ET LA STRUCTURATION INTERNE DE L'ESPACE ECCLÉSIAL

> *Au Moyen Âge l'espace liturgique […] comporte une forte connotation symbolique concernant l'ensemble de l'architecture religieuse. L'église, qu'elle soit monastique ou non, reflète les conceptions médiévales du cosmos, principalement axées sur l'expression du pouvoir de Dieu sur terre. D'après de nombreux théologiens médiévaux, les différentes parties de l'église représentent le monde voulu par Dieu. À ce titre, les lieux de la liturgie situés à l'intérieur de l'église correspondent chacun à l'une des parties du cosmos.*[2224]

Ainsi, comme le décrit Éric Palazzo, au Moyen Âge l'espace ecclésial fait l'objet de nombreuses interprétations qui tendent notamment à assimiler l'*ecclesia* au *cosmos*. Après avoir envisagé l'insertion des signes du Zodiaque à l'extérieur de l'édifice ecclésial, il s'agira d'observer leur disposition dans le décor intérieur. Les occurrences seront appréhendées en fonction du croisement entre leur emplacement, leur support et leur médium. Nous tenterons ainsi de réfléchir à l'agencement des signes du Zodiaque au sein de l'économie de l'espace ecclésial afin d'identifier des corrélations entre les occurrences zodiacales et les dynamiques et polarisations internes de l'édifice[2225]. Les éléments sculptés à l'intérieur de l'édifice, tels que les chapiteaux, piliers et autres décors plus spécifiques seront abordés de par leur position et la disposition des signes dans le décor ainsi composé. Les modalités d'insertion des signes zodiacaux sur le décor du pavement ecclésial, de la nef et du chœur, seront ensuite envisagées. Les signes peints dans l'édifice, de l'arc à la voûte, en passant par le mur hémicycle de l'abside, offriront une autre manière d'appréhender leur inscription dans l'économie générale du décor ecclésial. Enfin, ce sont les quelques occurrences zodiacales présentes sur des vitraux qui seront observées, en lien avec les autres types de décor concernés par cette iconographie. Ainsi, si nous envisageons les occurrences zodiacales en fonction de différents supports et médiums, il ne s'agit pas de les séparer de manière hermétique mais de les mettre en série en fonction de

[2224] É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge : l'*Horologium stellare monasticum* (XIe siècle) », art. cit., p. 41.
[2225] Sur cette idée, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, « "Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne », *op. cit.*, VI-*Une économie générale du décor ecclésial*.

leurs caractéristiques et de leur ancrage spatial tout en gardant à l'esprit les jeux d'échos et des transferts possibles entre tel et tel support ou médiums.

I. Les signes du Zodiaque sculptés dans le décor ecclésial intérieur

Si nous avons souligné la part importante des éléments sculptés dans le corpus réuni, nous avons pu constater qu'il s'agit essentiellement d'occurrences concernant le décor extérieur de l'édifice ecclésial, en particulier le portail et ses voussures. À l'intérieur du lieu ecclésial plusieurs types de supports ont été également sculptés des signes du Zodiaque. Il s'agit de quelques chapiteaux et piliers ainsi que de quelques cas particuliers dont la localisation originelle est problématique – frise de Saint-Maurice de Vienne, cycle sculpté du baptistère de Parme, plaques sculptées de Nîmes – et dont la présentation et/ou le support sont originaux, comme le cas de la poutre sculptée d'Osnabrück sur laquelle la présence des signes du Zodiaque est a priori un unicum. En outre, la localisation de ces différentes occurrences est une question essentielle dans notre propos car elles marquent verticalement et/ou horizontalement des points de transition croisant les dynamiques propres au lieu dans lequel elles sont situées.

I. A. Les chapiteaux : relier la terre et le ciel

À l'intérieur de l'édifice ecclésial, les signes du Zodiaque ont été parfois sculptés sur des chapiteaux. Ces supports particuliers font l'objet d'un agencement complexe dans l'édifice ecclésial comme l'ont montré plusieurs études[2226]. Comme l'a remarqué Viviane Huys, « le chapiteau prend place au sein même de l'espace architectural en tant que forme qui se déploie dans le temps[2227] ». Ceci rejoint la démonstration de Jean-Claude Schmitt à propos de la « dimension rythmique des lieux et des images figuratifs et ornementaux » du Moyen Âge et des éléments architecturaux qui rythment l'édifice ecclésial au croisement du temps et de l'espace[2228]. Point de tension entre le sol et la voûte, le chapiteau est situé à la conjonction d'un mouvement ascendant, dessiné par la colonne ou le pilier qu'il couronne, et d'un mouvement descendant. Ces deux dynamiques contraires sont caractéristiques du lieu ecclésial, comme

[2226] Voir notamment les travaux de M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes, op. cit.* ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*.
[2227] V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII^e siècle : les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, op. cit.*, p. 37. Cité par A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny, op. cit*., p. 344.
[2228] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 113. Voir aussi son idée de « rythmes d'espace », cf. *ibid*., p. 361 et suiv. : « Si les phénomènes rythmiques s'ancrent dans le temps et font de lui leur vecteur privilégié, ils s'inscrivent aussi et simultanément dans l'espace. Ou plutôt dans des lieux : ils les occupent et les animent en même temps que les êtres qui leur sont liés. »

conjonction entre l'église terrestre et l'Église céleste[2229]. De plus, comme l'a souligné T. Golsenne, cette dualité autour du chapiteau « se double d'une collision symbolique, celle du spirituel et du matériel », de sorte que les ornements des chapiteaux « manifestent le mélange infini des ordres (végétal, animal, humain) qui composent l'univers »[2230]. La présence des signes du Zodiaque sur des chapiteaux peut être appréhendée dans cette perspective. Si les Occupations des mois ont été figurées à plusieurs reprises sous forme de cycle sur un, voire plusieurs chapiteaux, la présence des signes du Zodiaque sur un tel support dans le corpus réuni concerne davantage des signes zodiacaux isolés même si deux exemples avec des cycles zodiacaux sont connus.

I. A. 1. Signes isolés sur des chapiteaux

En ce qui concerne les signes zodiacaux figurés de manière isolée sur des chapiteaux, notre corpus compte quatre occurrences. Comme dans les autres citations isolées du Zodiaque, il est parfois difficile d'identifier la figure en question comme un signe zodiacal[2231]. Le contexte iconographique ainsi que la présence d'inscriptions sont des éléments utiles à leur identification. Néanmoins, l'ambivalence iconographique de la plupart des signes du Zodiaque est souvent problématique, comme par exemple dans le cas du centaure Sagittaire[2232].

Parmi les chapiteaux de la croisée du transept de l'église Saint-Pierre de Parthenay qui ont la particularité d'être sculptés de couples d'animaux affrontés, deux couples présents sur deux chapiteaux peuvent attirer notre attention[2233]. En effet, si les lions et animaux hybrides sont légion dans le décor médiéval, les deux lions et les deux chèvres ailées à queue pisciforme et serpentine sont surmontés d'inscriptions sur les deux chapiteaux en question[2234]. Affrontés

---

[2229] Sur cette idée, voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit. ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. p. 36.

[2230] T. GOLSENNE, « L'ornement aujourd'hui », in *Images Re-vues* [En ligne], 10, 2012, consulté le 20 juin 2013, URL : http://imagesrevues.revues.org/2416 § 37. Sur cette idée voir aussi J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. p. 13-15 ; *Ead*., « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3, 2012, § 19-32, mis en ligne le 24 novembre 2012, consulté le 17 octobre 2016. URL : http://imagesrevues.revues.org/1608

[2231] M. Jullian désigne la figuration de certaines Occupations des mois en dehors d'un cycle comme des « citations isolées », voir M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 23. Nous reprenons cette expression pour le cas des signes du Zodiaque isolés, voir *supra*, chap. 2, en part. p. 154.

[2232] Sur la multitude de centaures archer/sagittaires sculptés dans l'art du XII[e] siècle en particulier, voir J. LECLERCQ-MARX, « Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission », in *CSMC, Vers et à travers l'art roman : la transmission des modèles artistiques,* Actes des Journées Romanes 2005, XXXVII, 2006, p. 21-30.

[2233] Pour une synthèse bibliographique et les éléments caractéristiques de cet édifice, voir la fiche de l'Inventaire de la Région Nouvelle Aquitaine, [En ligne] https://gertrude-diffusion.poitou-charentes.fr/gertrude-diffusion/dossier/prieure-aujourd-hui-eglise-saint-pierre-de-parthenay-le-vieux/198dfd48-5b2a-44f9-9ad3-4837cb6926e2

[2234] À propos du lion et de sa dimension ambivalente, voir M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, en part. p. 60-61.

et tournant chacun la tête en arrière, ces deux duos sont désignés par les légendes LEONES et CAPRICORNIVS[2235]. Ils sont répétés en miroir, affrontés par principe de symétrie, principe qui régit l'organisation des chapiteaux parmi lesquels ils sont situés. Griffons, ânes, Lion et Capricorne composent l'iconographie des chapiteaux agencés à la croisée du transept, tandis que ceux de la nef sont plutôt concernés par des ornements végétalisés. Deux sirènes ont également été sculptées côte à côte en miroir sur l'un des chapiteaux de la nef[2236]. Les deux lions ornent l'un des chapiteaux soutenant l'arc d'entrée du chœur, face aux deux capricornes[2237]. Ainsi, ces deux signes du Zodiaque, dédoublés, marquent l'entrée du chœur. Ils participent à une iconographie liminaire visant à signaler le pôle principal du *locus*. La position particulière des deux lions peut aussi être soulignée. En effet, en plus d'être affrontés, ils plaquent l'une de leurs pattes antérieures l'une contre l'autre, coupant ainsi l'inscription supérieure en deux parties, et tournent la tête en arrière en fonction des angles du chapiteau. Leur arrière-train est également à l'envers, retourné vers le haut, tandis que leur queue est tournée vers le sol. Si les lions affrontés ne sont pas rares au sein de l'iconographie des chapiteaux, surtout dans le Poitou, l'originalité réside davantage dans leur emplacement et dans le fait qu'ils soient légendés. La position retournée, contournée des deux lions se retrouve d'ailleurs sur un chapiteau provenant de Saint-Nicolas de Poitiers qui a pu influencer celui de Parthenay[2238]. Cependant, on peut proposer que la position des deux lions de Parthenay mus par des mouvements contradictoires sur un chapiteau localisé au seuil du *locus* vise à traduire le processus de *transitus* enclenché grâce à la liturgie effectuée dans le chœur. Les corps léonins sont aux prises de tensions contraires inhérentes au chapiteau, point de jonction entre le sol et la voûte. La référence au Zodiaque par analogie avec le Lion zodiacal et le Capricorne participe à cette même idée et signale un dialogue entre terrestre et céleste. De plus, leur situation de part et d'autre de l'arc marquant l'entrée dans le chœur n'est pas sans rappeler le cycle zodiacal peint sur l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, d'autant plus qu'il débute par le signe du Capricorne. Ceci peut d'ailleurs expliquer la référence à ce signe à

[2235] À propos du rôle des inscriptions associés à des figures hybrides, voir J. LECLERCQ-MARX, « Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres », in *CCM*, 157, 1997, p. 91-102.
[2236] Nef, pile sud-est. Cf. *ibid*., fig. 2. L'inscription qui surmonte les deux sirènes est SERIENAE, soit une déformation de *Sirenae*.
[2237] Lions : chapiteau nord de l'arc d'entrée du chœur, face sud. Capricornes : chapiteau sud (opposé à celui des Lions) de l'arc d'entrée du chœur, face nord.
[2238] Chapiteau avec des lions affrontés, prov. ancien prieuré Saint-Nicolas de Poitiers, « porte de la nef », cons. Musée Sainte-Croix de Poitiers (n° d'inv. 947.21.21), fin du XI^{e} siècle. Sur la récurrence des lions sculptés dans cette région, voir notamment M. IGARASHI-TAKESHITA, « Les lions dans la sculpture romane en Poitou », in *CCM*, 89, 1980, p. 37-54.

Parthenay, comme premier signe du cycle zodiacal dans certains cas[2239]. La référence au signe du Lion peut être expliquée par le succès des figures léonines, triomphales et à connotation christique, en particulier dans le Poitou. Associé à l'idée de résurrection, le l(L)ion figure au seuil du chœur et résonne comme une promesse de salut[2240].

L'un des chapiteaux de la nef de la Madeleine de Vézelay propose une citation de deux signes zodiacaux[2241]. La Balance ainsi que les Gémeaux ont été re-sémantisés sur ce chapiteau.

Figure 20 : Vézelay, nef, chapiteau 19, pile sud, la Balance.

S'il n'y a pas d'inscription sur ce chapiteau pour confirmer cette identification, d'autres éléments visuels vont dans ce sens. Sur la face principale de ce chapiteau, un *clipeus* circonscrit la Balance présentée par une figure féminine nue, la tête et les épaules recouvertes d'un voile qui s'envole et se confond avec sa chevelure. Si ses seins sont nus, sa main droite cache son sexe tout en désignant l'instrument de la Pesée des âmes. Il est envisageable de voir dans cette femme le signe zodiacal de la Vierge tenant le signe consécutif de la Balance comme c'est le cas pour d'autres cycles[2242]. Le *clipeus* fait écho aux médaillons ornant la voussure calendaire du portail central du narthex[2243]. Le recours au *clipeus* n'est pas anodin notamment parce que ce dispositif a une dimension cosmologique[2244]. Le médaillon de la Balance est tenu par une figure masculine ailée se tenant dans l'angle du chapiteau. Sa tête est comme couronnée par deux volutes d'acanthe soulignant ses ailes. Il peut être identifié

[2239] Au sein du corpus, on compte treize cas de cycle zodiacaux (associés ou non aux Occupations des mois) commençant par le Capricorne contre trente-deux débutant par le Verseau. Voir *supra*, chap. 5.

[2240] Cf. M. IGARASHI-TAKESHITA, « Les lions dans la sculpture romane en Poitou », art. cit., p. 47. L'auteur cite l'analyse de R. Favreau à propos de l'inscription *LETAR* associée à un lion au portail de l'église Saint-Usson du Poitou. Celui-ci a mis le terme en rapport avec la liturgie du quatrième dimanche du Carême et par là même avec l'idée de résurrection. Cf. R. FAVREAU, J. MICHAUD (éd.), *CIFM, 1/2 : Poitou-Charentes*, Paris ; Poitiers, CNRS / université de Poitiers, 1974, p. 143.

[2241] Chapiteau N°19, pile sud, nef, vers 1120-1140. À propos des chapiteaux de Vézelay, voir notamment V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII^e siècle : les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, *op. cit.* Voir aussi M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, Thèmes et programmes*, *op. cit.*, p. 430, 525 ; P. DIEMER, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste-Madeleine Vézelay*, *op. cit.*, 1975, p. 295, pl. 113 b.

[2242] C'est le cas sur le piédroit du portail nord de la façade occidentale de Saint-Denis (vers 1140) ou bien encore sur la frise sculptée de Saint-Maurice de Vienne, aujourd'hui placée au revers de l'entrée du collatéral nord de cette église (milieu du XII^e siècle).

[2243] D'ailleurs, sur la voussure du portail central, les Gémeaux sont deux figures ambivalentes, placées de profil, se prenant dans les bras l'un de l'autre sans que l'on puisse déterminer leur sexe. Le médaillon qui sert de dispositif visuel tend à signifier la dimension particulière de la figure ainsi cernée et permet une analogie entre les deux éléments sculptés.

[2244] Voir *supra*, en part. chap. 5, II. B. 2 et 3, p. 422 et suiv.

comme l'archange Michel et il arbore en ce sens un bâton végétalisé. Le *clipeus* se substitue au globe qu'il porte parfois, tandis que la balance, attribut de justice, compte parmi ses principaux attributs iconographiques[2245]. À droite du médaillon avec la Balance, sur la face latérale du chapiteau, seul un demi-médaillon a été sculpté du fait de l'exiguïté de l'espace restant. Ce demi-médaillon accueille deux bustes accolés partageant un même corps. Chacun passe une main autour des épaules du second, tandis que de l'autre main ils couvrent leur nudité, évoquant par là même le péché ultérieur qui est d'ailleurs représenté sur le chapiteau situé au niveau supérieur de l'autre côté de la nef[2246]. Ève est accolée au corps d'Adam pour renvoyer à sa création à partir du « côté » de ce dernier selon la Genèse[2247]. Les Gémeaux sont ainsi incarnés par Adam et Ève. De fait, traditionnellement figurés par deux figures masculines nues et similaires, s'embrassant ou se tenant par la main, les Gémeaux en vinrent parfois à prendre l'apparence du couple originel[2248]. Cette assimilation aux Gémeaux et leur représentation sous la forme d'un corps partagé va perdurer avec quelques occurrences enluminées des siècles suivants[2249]. La face latérale de ce chapiteau synthétise la création d'Ève tout en évoquant le

Figure 21 : Vézelay, nef, chapiteau 19, pile sud, la Balance et les Gémeaux.

[2245] Le bâton, le globe et la balance constituent les principaux attributs iconographiques des archanges, en particulier Michel. Sur ces questions, voir C. DENÈLE, *L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200 – 1518)*, thèse en histoire de l'art du Moyen Âge, soutenue en décembre 2014, sous la direction de D. RUSSO, université de Bourgogne [en ligne] https://nuxeo.u-bourgogne.fr/nuxeo/site/esupversions/dbe824ab-6007-409e-a882-94fcbc3e5d92, en part. p. 277 ; « Les objets de l'archange », p. 431-491.

[2246] Chapiteau 92, partie haute de la nef, côté nord. Cf. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, *op. cit.*, p. 222, 227, 528.

[2247] Ce récit est double et prend place dans le premier puis dans le second chapitre de la Genèse. Pour l'évolution de la figuration de la création d'Ève, voir notamment R. ZAPPERI, « Potere politico e cultura figurativa : la representazione della nascita d'Eva », in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, 1981, p. 377-442. Cette évolution est discutée et analysée par J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in J.-C. SCHMITT (dir.), *Ève et Pandora : la création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2002, p. 115-162.

[2248] À partir du XIII^e siècle, les Gémeaux sont de plus en plus le prétexte d'une scène aux allures courtoises comme une réactualisation positive du couple originel. C'est le cas à Notre-Dame d'Amiens sur les soubassements du portail Saint-Firmin (vers 1220-1230) ou bien encore sur le pavement de San Miniato al Monte de Florence, vers 1207. Sur l'iconographie des Gémeaux, voir *infra*, chap. 9, I. E., en part. p. 703 et suiv.

[2249] Voir C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007, p. 258-262, fig. 477, 484, 487, 488. C'est le cas d'un livre d'Heures, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 261, prov. France, fol. 5v, 1495-1503, voir *ibid.*, fig. 484.

péché ultérieur[2250]. Associés à la Balance, il s'agit d'évoquer le rachat du Péché originel tout en marquant un processus de transition entre spirituel et charnel. Ce processus est activé grâce au dispositif visuel du *clipeus*, « dispositif itératif » et instrument méta-figuratif, conjugué à la dimension zodiacale des figures[2251]. On peut aussi noter que des siamois sont figurés dans un des compartiments situés à gauche dans la voussure interne du tympan du portail de l'avant-nef. Un homme et une femme sont en effet liés par le « côté ». Si le premier converse avec un personnage échevelé semblable à celui qui porte la Balance sur la voussure du calendrier, la femme est occupée à retirer une épine de son pied. Le thème du *spinario* est hérité de l'Antiquité et fut utilisé au Moyen Âge pour évoquer la pénitence après le Péché originel[2252]. Il pourrait ainsi s'agir d'évoquer Ève pénitente et le rachat du Péché originel. Pour revenir sur le chapiteau de la nef, certains chapiteaux de la collégiale Saint-Barnard à Romans-sur-Isère ont été mis en relation avec les chapiteaux de Vézelay[2253]. Sur l'un de ces chapiteaux, une femme porte une balance sur un fond de feuilles d'acanthe. Les chapiteaux de Romans forment une synthèse narrative de l'Annonciation – Incarnation – au Jugement Dernier évoquée par la Balance. Le traitement proche des sculptures vézeliennes va dans le sens d'une filiation. À Vézelay – et de manière moins prononcée à Romans-sur-Isère – les signes du Zodiaque cités sont transposés, resémantisés, afin de les situer dans une perspective eschatologique.

L'un des chapiteaux du cloître de la cathédrale de Monreale peut être évoqué au passage[2254]. Partageant un même tailloir, un quadruple chapiteau du petit cloître enserrant la

[2250] Le Péché originel est d'ailleurs figuré sur le chapiteau situé au niveau supérieur de l'autre côté de la nef. Chapiteau n° 92, partie haute de la nef, côté nord. Cf. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne…, op. cit., loc. cit.*

[2251] Sur le rôle du *clipeus* ou médaillon, voir chap. 5. Quant à ce qui relève du méta-figuratif, je remercie les organisatrices de la journée d'étude « Pensée méta-figurative – enchâssements d'images, dans l'Antiquité et au Moyen-Âge », 25 juin 2016 – INHA, S. Wyler et G. Puma, de m'y avoir invitée et ainsi permis de réfléchir sur cette question.

[2252] La signification du *spinario* ou « Tireur d'épine » est complexe. Habituellement le *spinario* est un homme et non pas une femme. De plus, l'épine a une connotation sexuelle lourd de sens qui traduirait le processus de pénitence. Sur ce personnage souvent figuré avec le mois de mars, on peut renvoyer à L. PRESSOUYRE, « Marcius cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », art. cit. Sur le Tireur d'épine comme figure pénitente, voir A. DRAGHI, « Il ciclo dei mesi nell'aula gotica del complesso dei SS. Quattro Coronati: iconografia del mese di Marzo », in *Medioevo e Neomedioevo a Roma*, *Monumentidiroma*, 3, 2005-2006, p. 55-68 ; *Id.* (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata*, Milan, Skira, 2006, p. 40.

[2253] Il s'agit de trois chapiteaux surmontant les arcades aveugles du bas-côté nord de la nef. Ces trois chapiteaux présentent l'Annonciation, la Chute de l'Homme (déplacé) et la Justice ou Balance. Cf. N. STRATFORD, « À propos d'un chapiteau récemment découvert à Romans-sur-Isère (Drôme) », in *BM*, t. 162-4, 2004, p. 303-308. Sur le chapiteau de la Chute de l'Homme, seule une figure est représentée, cachant sa nudité de sa main.

[2254] Monreale, Santa Maria Nuova, cloître, quadruple chapiteau du petit cloître entourant la fontaine, vers 1172-1189. Sur les chapiteaux du cloître, voir R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale e la sculture romanica in Sicilia*, Palerme, S. F. Flaccovio, 1962 ; B. BRENK, « Zur programmatik der kapitelle im Kreuzgang von Monreale. Rhetorik der varietas als herrscherliches Anspruchsdenken », in K. BERGDOLT, G. BONSANTI (éd.), *Opere e giorni, Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, p. 43-50, Venise, Marsilio, 2001 ; L.-E. QUEYREL, « Les

fontaine du cloître a été sculpté d'un cycle des Occupations des mois dont les scènes sont disposées de manière régulière et en fonction des saisons sur les quatre supports concernés. Le cycle lié par des rinceaux d'acanthe orne le chapiteau angulaire de l'édicule servant d'écrin à une fontaine dans le cloître. Les colonnes que couronnent ce quadruple chapiteau sont sculptées de rinceaux habités d'un vaste bestiaire et de figures humaines. Parmi les figures habitant les rinceaux, on peut distinguer une allusion au signe des Poissons ainsi qu'aux Gémeaux[2255]. Leur proximité avec le cycle des Occupations des mois autorise cette identification. La dimension paradisiaque et céleste du cloître et encore plus de la fontaine invite à identifier ces signes zodiacaux comme tels au sein d'un ensemble ornemental à dimension cosmologique[2256]. La trame végétalisée dessinée par des entrelacs sur ces colonnes est ponctuée par des motifs floraux rayonnants, similaires à des étoiles. Une iconographie cosmologique et à connotation paradisiaque serait cohérente avec le projet du roi Guillaume II de Sicile désirant mettre en scène et légitimer la dynastie normande par l'intermédiaire d'une iconographie synthétique tissant des liens entre histoire biblique et royauté normande[2257].

I. A. 2. Cycles zodiacaux et chapiteaux

Seules deux occurrences du corpus réuni sont des cycles zodiacaux sculptés sur des chapiteaux[2258]. Les chapiteaux conservés au musée des Thermes de Cluny de Paris et provenant de l'ancienne église abbatiale Sainte-Geneviève de Paris, étaient originellement placés dans la nef de l'édifice[2259]. Sculptés au tout début du XII^{e} siècle, deux de ces chapiteaux sont couverts de rinceaux habités des signes du Zodiaque[2260]. Associés à un autre chapiteau dit de la Genèse

chapiteaux du cloître de Monreale : la légitimation de la dynastie normande en Sicile (1166-1185) », in *Bucema* [En ligne], 18.1, 2014, mis en ligne le 10 juin 2014, consulté le 06 juillet 2015. URL : http://cem.revues.org/1340

[2255] Le Lion pourrait également être reconnu. Des oiseaux, des griffons, quadrupèdes divers, putti, etc., peuplent ces rinceaux. Les Poissons sont têtes bêches et avalent mutuellement leur queue. Les Gémeaux sont deux êtres nus, cachant leur nudité de leurs mains et peuvent ainsi être une allusion au couple originel.

[2256] Sur la dimension paradisiaque du cloître, voir C. PICARD, « Les origines du mot paradisus-parvis », in *MÉFR*, 83, 1971, p. 159-186 ; É. PALAZZO, « IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., en part. p. 42. Voir également M. C. PEREIRA, « La sculpture monumentale : l'image dans le monastère », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit*., p. 83-96.

[2257] Voir L-E. QUEYREL, « Les chapiteaux du cloître de Monreale : la légitimation de la dynastie normande en Sicile (1166-1185) », art. cit.

[2258] Les cycles des Occupations des mois sculptés sur des chapiteaux, en particulier dans des cloîtres sont un peu plus nombreux. Voir notre corpus. Notons au passage qu'un des chapiteaux du cloître de Saint-Bertrand-de-Comminges porte les traces d'un cycle des Occupations des mois voire des signes du Zodiaque. Cf. M. DURLIAT, V. ALLEGRE, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1991, p. 149-154.

[2259] Chapiteau des Gémeaux (EBA WB 117 et EBA WB 119) avec les Poissons, le Bélier, le Taureau et les Gémeaux ; chapiteau du Verseau (EBA WB 115, EBA 146-200) avec le Verseau, le Scorpion, le Sagittaire, le Cancer, la Vierge ; chapiteau de la Genèse (EBA WB 116). Musée des Thermes de Cluny, vers 1110. Cf. M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Près (IX^{e}-X^{e} siècle) », art. cit, p. 86.

[2260] Sur ces chapiteaux, voir en particulier C. GITEAU, « Les sculptures de l'abbaye de Sainte-Geneviève de Paris », in *Paris-Ile de France, Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et Ile-de-*

et figurant notamment le Péché originel, ces chapiteaux formaient un ensemble articulant la Genèse et les cieux[2261]. Un chapiteau avec des pampres de vigne se déployant en palmettes a également été conservé et était situé au niveau de la deuxième colonne au sud de la nef. Le cycle zodiacal est aujourd'hui lacunaire et certains signes sont délicats à identifier, en particulier le Cancer et le Scorpion[2262]. Les signes zodiacaux sont répartis sur deux chapiteaux massifs qui surmontaient deux des imposantes colonnes ou piles circulaires de la nef, plus précisément la deuxième colonne au nord de la nef et la quatrième colonne au sud, tandis que le récit lié au couple originel concernait le chapiteau de la quatrième colonne au nord. Étudiés notamment par M. Vieillard-Troïekouroff, ces chapiteaux ont été mis en relation avec ceux de la nef de Saint-Germain-des-Prés dont les sculptures ont pu s'inspirer des illustrations astrologiques présentes dans des manuscrits carolingiens et du XI[e] siècle provenant de la même abbaye ainsi que de Saint-Denis[2263].

Figure 22 : chapiteau de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, détail, le Bélier.

Si les angles du chapiteau portant des rinceaux de vigne sont occupés par des grappes de raisin, les angles des chapiteaux portant le cycle zodiacal sont notamment occupés par une volute naissant des rinceaux et renfermant un motif rayonnant à dimension astrale, comme par exemple de part et d'autre des Gémeaux. Les signes zodiacaux sont comme enlacés par les rinceaux d'acanthe qui se déploient autour d'eux. Les tiges se croisent à plusieurs reprises avec les corps zodiacaux dans un jeu subtil entre intérieur et extérieur. Le corps de certains signes tend à se végétaliser comme c'est le cas du Sagittaire dont la queue se termine en palmette. Les Poissons sont inscrits dans un médaillon formé par les rinceaux et aujourd'hui lacunaire. L'animal hybride que vise le Sagittaire arbore des ailes raccordées en volutes, son corps est

France, 1961, t. XII, p. 7-55 ; M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII[e] », art. cit.

[2261] Le chapiteau dit de la Genèse fait l'objet d'une fiche du catalogue en ligne des collections du musée des Thermes de Cluny : < http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=1047>

[2262] Le Lion et la Balance sont perdus.

[2263] Cf. G. LE GENTIL DE LA GALAISIÈRE, « Observations sur plusieurs anciens monuments gothiques...sur lesquels sont gravés les signes du Zodiaque et quelques hiéroglyphes égyptiens, relatifs à la religion d'Isis », in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, 1788, p. 297-438 ; M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Près (IX[e]-X[e] siècle) », art. cit, en part. p. 86 ; *Id.*, « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII[e] », art. cit. Les manuscrits en question sont les suivants : Bibliothèque Vaticane, Ms. Vat. Reg. Lat. 309, prov. Saint-Denis, *De ordine as positione stellarum in signis*, IX[e] siècle, fol. 91-99r ; Paris, BnF, Ms. Lat. 12117, prov. Saint-Germain-des-Prés, XI[e] siècle. Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.,* vol. I. 1, n° 56, vol. I. 2, pl. 68-69.

perlé et sa queue végétalisée s'entrelace avec celle d'un autre hybride flanquant le Verseau et crachant des rinceaux d'acanthe. De fait, quatre être hybrides et se végétalisant sont distinguables à droite du Sagittaire et de chaque côté du Verseau. Les palmettes naissant des rinceaux crachés par deux d'entre eux encadrent d'ailleurs le Verseau et il est envisageable qu'il s'agisse du Scorpion et du Cancer[2264].

Sur le chapiteau de la Genèse, les scènes prennent place dans des rinceaux similaires à ceux des chapiteaux portant les signes zodiacaux. La Création d'Ève est soulignée par l'inscription ECE VIRAGO, expression renvoyant au texte biblique[2265]. Le Péché originel prend place autour de l'Arbre dont naissent à sa base deux tiges qui portent chacune une grappe de raisin. L'Arbre était sans doute relié aux rinceaux déployés au-dessus et autour du couple originel. Le serpent s'enroulant autour de l'Arbre tend le fruit défendu à Ève, qui couvre sa nudité de l'autre main de même qu'Adam qui porte sa main gauche à son visage. Un ange à l'épée chasse ensuite le couple. Le cycle est suivi par un personnage nu qui semble aux prises avec des rinceaux de vigne, par Samson luttant contre le lion ainsi que par un bélier. L'homme aux rinceaux ainsi que le bélier sont délicats à interpréter. Le bélier est similaire à celui qui incarne le signe zodiacal et ils ont en commun les mêmes cornes très recourbées. Le bélier du chapiteau de la Genèse tourne la tête en arrière et est placé face à Samson ouvrant la gueule du lion. Samson est une préfigure du Christ et de son rôle de rédempteur de sorte que le bélier peut ici évoquer son sacrifice. Comme nous l'avons déjà signalé, le signe du Bélier fut mis en relation avec l'*Agnus Dei* par Zénon de Vérone et est aussi le signe correspondant à l'Annonciation[2266]. Il s'agirait ainsi d'évoquer le rachat du Péché originel par l'Incarnation du Christ et de son sacrifice. L'homme aux prises avec les rinceaux désordonnés par rapport aux autres scènes évoque les conséquences de la Chute quand le couple originel se trouve assujetti aux affres de la vie terrestre. Les rinceaux de vigne constituent le cadre de ce chapiteau et on les retrouve également sur l'un des autres chapiteaux où ils sont d'ailleurs le seul décor. Il pourrait s'agir de faire référence à un passage de l'évangile de Jean, « Je suis la vigne, vous êtes les sarments »[2267]. Dans la scène du Péché originel, de l'Arbre de la connaissance du Bien

[2264] Nous reviendrons sur l'iconographie des signes zodiacaux de ces chapiteaux, voir *infra*, chap. 9, I. et II.
[2265] Gn, II, 23 : « *Dixitque Adam : Hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea : haec vocabitur virago, quoniam de viro sumpta est*. » D'après M. WYSS, R. FAVREAU, « Saint-Denis. I. Sculptures romanes découvertes lors des fouilles urbaines, in *BM*, 150-4, 1992, p. 309-354, p. 330.
[2266] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496. Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 158, n. 89.
[2267] Jn, 15, 5 : « *Ego sum vitis vos palmites* ». Voir aussi Jn, 15, 1 : « *Ego sum vitis vera et Pater meus agricola est* », soit « Je suis la vraie vigne et mon Père est le vigneron ». Sur le statut ambivalent de la vigne et les problèmes de traduction du terme *vinea*, cf. A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain…, op. cit.,* p. 195-207. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF propose également ce niveau de lecture mais sans s'y attarder, cf. « Art carolingien et

et du Mal naissent d'ailleurs deux sarments portant chacun un fruit, répondant à Adam et Ève. La vigne qui se développe sur le chapiteau à décor uniquement végétal est une promesse de salut grâce au Christ rédempteur. Évocateurs du sang du Christ, les rinceaux de vigne annoncent aussi le rituel eucharistique qui a lieu dans le chœur. Ils soulignent un processus de transformation inhérent à la liturgie comme au cheminement spirituel du fidèle. Le charnel et le spirituel sont ainsi évoqués et articulés dans ces chapiteaux. Les signes du Zodiaque, cernés de rinceaux d'acanthe, renvoient à l'harmonie de la Création. Rinceaux de vigne et d'acanthe associés aux signes du Zodiaque composent un décor céleste et participent à la spiritualisation du *locus*[2268].

Provenant de l'abbaye de Schwarzach, un chapiteau sculpté vers 1220-1230 comporte également un cycle incomplet des signes du Zodiaque associés aux Occupations des mois[2269]. De même que dans les cycles sculptés d'Italie du nord tels que ceux de Ferrare et Crémone[2270], il semble qu'il y ait eu une volonté d'imbriquer les deux cycles, zodiacaux et mensuels, au profit d'une certaine quotidienneté des scènes[2271]. Sur le chapiteau en question, les signes zodiacaux alternent avec les scènes mensuelles auxquelles ils sont presque intégrés. Les figures se suivent en frise à la manière d'une procession dont le rythme serait celui des Saisons. Le chapiteau de Schwarzach était placé initialement dans le cloître de l'abbaye et devait accompagner visuellement les rythmes de la vie monastique. De plus, sur ce chapiteau, les espèces eucharistiques ont été mises en exergue et renforcent la dynamique rédemptrice des travaux de l'année. En effet, les rinceaux de la vigne vendangée se développent sur la hauteur de la corbeille et encercle le personnage mensuel, tandis que les céréales et végétaux sont largement représentés.

I. B. Les piliers

De la même manière que le chapiteau, le pilier est un élément caractérisé par un processus de *transitus*. Cet élément porteur proche de la colonne, partage avec celle-ci des

art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Près (IX^{e}-X^{e} siècle) », art. cit, p. 182.

[2268] Sur cette idée de spiritualisation de l'édifice ecclésial par le décor, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*.

[2269] Chapiteau, prov. Abbaye Saint-Pierre-Saint-Paul de Schwarzach, cloître, Karlsruhe, Badisches Museum, vers 1220-1230. J. SAUER, *Die Abteikirche in Schwarzach*, Freiburger Diözesan-Archiv, 1904, p. 361-398, fig. 13 ; A. VON SCHNEIDER, *Die Plastischen Bildwerke*, Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums, Karlsruhe, Brau, 1938, pl. 11-12 ; L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », art. cit., fig. p. 460, p. 462.

[2270] On trouve d'ailleurs dans les cycles de la Porte des mois de San Giorgio de Ferrare et de la corniche du *protiro* de la cathédrale de Crémone une scène de cueillette pour le mois de juin, associé au Cancer. Ces deux cycles sculptés sont contemporains du chapiteau de Schwarzach.

[2271] Voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 45.

origines antiques et une dimension fondatrice. Or les colonnes sont revêtues d'un réseau de références, puisant dans la tradition biblique et à dimension ecclésiologique[2272]. Le pilier constitue un support synthétique, s'élevant depuis la terre vers le ciel. Plusieurs exemples ont été ornés des signes du Zodiaque et parfois placés dans un espace clé tel que le cloître. Le pilier de Souvigny, hypothétiquement placé dans un cloître, ainsi que les piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur doivent ainsi être mis en exergue et comparés à d'autres types d'occurrences de notre corpus. Le cloître est un « lieu de transition menant d'un espace à un autre » réservé à diverses activités de lecture, prière et conversation de sorte qu'il constitue un pivot entre les espaces monastiques, un pivot social entre les moines et un pivot « symbolique » par son ouverture vers les cieux[2273]. Associé au Paradis, le cloître est aussi à l'image de la Jérusalem céleste dont il reprend la forme quadrangulaire harmonieuse. Le pilier, lorsqu'il est situé dans le cloître, démultiplie et répète la dimension synthétique, paradisiaque et transitive de ce pôle monastique. Mis en relation avec le paradis et la Cité céleste, le cloître, tant par son architecture que par son décor, « est une représentation du cosmos sur terre et du royaume de Dieu »[2274].

I. B. 1. Le pilier de Souvigny

Le pilier lacunaire de Souvigny, réalisé entre 1130-1150, joue sur les rapports entre *varietas* et *continuitas* par l'intermédiaire de la figuration des Occupations des Mois, des signes du Zodiaque, des Peuples de la terre et d'un bestiaire[2275]. Sur chacune des faces de ce pilier octogonal dont il ne subsiste que la partie supérieure, des frises verticales figuratives organisées par des médaillons et panneaux quadrangulaires alternent avec des frises verticales ornementales. Les scènes et figures sont légendées d'une inscription placée dans un bandeau horizontal qui sépare et ordonne. Les mois d'août à décembre correspondant aux signes de la Vierge au Capricorne sont conservés. Les frises verticales ornementales sont formées de motifs géométriques et végétalisés qui constituent un enchaînement ornemental différent sur chaque face concernée[2276]. Le mouvement de ces frises produit des effets de cyclicité, de rythme et de

[2272] À ce sujet, voir notamment É.VERGNOLLE, « La colonne à l'époque romane. Réminiscences et nouveautés », in *CCM*, 162, Avril-juin, 1998, p. 141-174 ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », art. cit., § 23-25.
[2273] É. PALAZZO, *« Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 37-43, p. 41.*
[2274] *Ibid*., p. 41. À propos du cloître, voir notamment J. LE GOFF, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005, en part. « Le cloître ».
[2275] Pour une synthèse à propos de ce pilier, voir N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, catalogue d'exposition, Musée de Souvigny, 2005, pour le détail de l'iconographie, cf. fig. 12. À propos de ce pilier, voir aussi mais en le discutant, S. DAMIEN, « Le fragment de la colonne de Souvigny et les colonnes de la connaissance », in A. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo : immagine e ideologie* (Atti del Convegno internazionale di Parma, 22-27 septembre 2002), Parme, Mondadori Electa, 2005, p. 260-269.
[2276] Nous reviendrons sur le rôle de l'ornement sur ce pilier, voir *infra*, chap. 8, II. A. 2., p. 654 et suiv. ; chap. 9, II. B., p. 774 et suiv.

continuité dépassant la diversité des faces de ce pilier à l'iconographie synthétique et encyclopédique. D'autre part, les médaillons servant de cadre aux signes zodiacaux sur ce pilier sont originaux car ils prennent la forme d'une mandorle[2277]. Ce cadre caractéristique d'une séparation et en même temps d'une communication entre céleste et terrestre, est également vecteur d'un modèle d'harmonie. D'ailleurs, ces mandorles encerclant des figures à dimension cosmologique ne sont pas sans rappeler les chapiteaux des quaternités du rond-point de l'abbatiale de Cluny III[2278].

Ce pilier, dont on ne peut que présumer la localisation dans le cloître du prieuré, synthétise des repères à la fois spatiaux et temporels et issus d'une pensée encyclopédique proche de celle qui structure le portail central du narthex de la Madeleine de Vézelay qui lui est légèrement antérieur. Comme nous l'avons déjà signalé, le signe de la Balance sur ce pilier cristallise une certaine notion d'harmonie ainsi que l'articulation entre sphère terrestre et sphère céleste par son iconographie particulière et sa composition[2279]. L'espace intérieur de la mandorle est divisé en deux registres par une sorte de demi-sphère évoquant la voûte céleste et ornée sur son pourtour d'une frise pointée. Au-dessus de cette demi-sphère ouverte vers le haut, une figure lacunaire en buste tient la Balance qui se trouve quant à elle dans le registre inférieur terrestre. De cette manière, elle fait la transition avec la sphère céleste du registre supérieur tout en soulignant l'axialité de la mandorle. De plus, il nous paraît envisageable de mettre en lien cette présentation originale du signe de la Balance avec un passage du psaume 85[2280] :

Figure 23 : Saint-Pierre de Souvigny, pilier, détail, le Scorpion et le Sagittaire.

> *Fidélité et Vérité se sont rencontrées,*
> *Elles ont embrassé Paix et Justice*
> *La Vérité germe de la terre*
> *Et la Justice se penche du ciel*
> *Le Seigneur lui-même donne le bonheur,*

[2277] À propos de ce dispositif particulier au sein du corpus, voir chap. 5, II. B. 2. et 3., p. 422 et suiv.
[2278] S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e^-Début XII^e^), op. cit.*, en part. p. 296-297.
[2279] Voir la figure correspondante, *supra*, chap. 5, II. B. 3., p. 422 et suiv.
[2280] Ps 85, 11-14.

et notre terre donne sa récolte.
La Justice marche devant lui,
et ses pas tracent le chemin.

Les vers psalmiques paraissent évoqués en filigrane sur le pilier de Souvigny. « La Justice se penche du ciel » et retient la Balance au-dessus de la terre. Les scènes des Occupations des mois illustrent les bienfaits divins évoqués dans ce passage. L'articulation entre ciel et terre sensible à travers ce psaume mais aussi de manière sous-jacente dans l'ensemble psalmique, est mise en images sur le pilier de Souvigny notamment par l'intermédiaire du Zodiaque. La dimension universelle des psaumes est mise en exergue par une iconographie encyclopédique qui rappelle celle du psautier d'Utrecht dans lequel le cercle zodiacal est d'ailleurs présent[2281]. Le signe de la Vierge est semblable à une personnification de l'*Ecclesia*, puisqu'il prend les traits d'une femme voilée et couronnée. Elle pourrait aussi renvoyer à une autre vertu fonctionnant en écho avec la Justice tenant la Balance[2282]. L'harmonie que le pilier esquisse fait écho à celle qui est espérée dans le psaume. Ce dernier est porteur d'espoir, de salut et par extension il esquisse le chemin vers la rédemption. Les signes du Zodiaque tracent ainsi en quelque sorte la voie d'un cheminement spirituel menant de la terre au ciel, sur un support de méditation qui a pu servir aux moines du prieuré. La connotation paradisiaque du cloître ainsi que son rapport au cosmos comme synthèse de celui-ci, peuvent éclairer la présence d'un tel décor dans ce lieu même si la localisation originelle du pilier reste problématique[2283].

I. B. 2. Les piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur

Les vestiges du cloître de Saint-Avit-Sénieur témoignent également de la présence du Zodiaque dans un tel contexte. Les bâtiments du prieuré eurent à souffrir de plusieurs destructions, notamment au XVI^{e} siècle. Les piliers qui ornaient les galeries du cloître sont aujourd'hui lacunaires et auraient pu être sculptés au cours du deuxième quart du XII^{e} siècle. Ces piliers étaient vraisemblablement formés de deux blocs parallélépipédiques superposés, à quatre faces et sculptés de niches quadrangulaires, bordés de frises formées de motifs

[2281] Voir *supra*, chap. 4, II. B. 2., p. 355 et suiv.
[2282] De plus, les Vertus, le plus souvent sous le thème de la Psychomachie, ont souvent été associées aux signes du Zodiaque et aux Occupations des mois sur des voussures, en particulier dans l'ouest de la France. On retrouve les Vertus associées aux Saisons sur les chapiteaux du rond-point de l'abbatiale de Cluny III. Les figures en question sont d'ailleurs inscrites dans des mandorles. Cf. S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^{e}-Début XII^{e}), op. cit.*
[2283] Nous reviendrons sur le rapport entre le Zodiaque et le cloître, voir *infra*, chap. 8, II. A.

géométriques, de palmettes ou bien encore de rubans plissés[2284]. Sur ces piliers, les signes du Zodiaque, le Soleil et la Lune, les Cavaliers et les Vieillards de l'Apocalypse formaient un ensemble original dont il ne subsiste que six signes zodiacaux, trois Cavaliers et quatre Vieillards ainsi que le Soleil et la Lune[2285]. Les deux blocs constituant les piliers organisaient l'iconographie en deux registres superposés. Les signes du Zodiaque sont portés et présentés par des personnages assis et vêtus de vêtements drapés, dont le traitement rappelle notamment les sculptures de Moissac ainsi que de Toulouse et le prieuré était d'ailleurs rattaché à Saint-Sernin de Toulouse.

Sur l'un des blocs les mieux conservés du fait de son remploi dans la construction du presbytère au XVII^e^ siècle, les quatre niches quadrangulaires abritent trois signes du Zodiaque et leur « porteur » ainsi qu'un quatrième personnage présentant quant à lui un médaillon. Il tient en effet un médaillon sculpté d'un motif floral à connotation astrale. Ses mains, placées en dessous et au-dessus du médaillon, positionnent le *clipeus* au centre de la niche et attirent l'attention sur cet élément. La présence d'un autre personnage portant un médaillon avec un croissant de lune sur l'un des autres blocs permet de les identifier comme l'évocation du Soleil et de la Lune, Sol et Luna, tels qu'ils sont parfois représentés par de petits *clipei* dans des enluminures de manuscrits ainsi qu'au-dessus de scènes de Crucifixion et de Jugement Dernier[2286]. Sur le premier bloc conservé, les signes de la Balance, du Sagittaire et du Verseau se succèdent, tandis que les signes du Scorpion, du Capricorne et des Poissons devaient correspondre verticalement avec les trois autres signes, puisqu'ils subsistent sur le deuxième bloc dont l'état est davantage lacunaire. Les six autres signes disparus devaient sans doute être figurés sur un autre pilier formé par deux blocs similaires aux deux blocs conservés. Deux figures supplémentaires, insérées dans chaque groupe de trois signes, devaient leur être associées. Il aurait pu s'agir du Jour et de la Nuit ou bien encore de deux Saisons, soit des thèmes fréquemment associés au Zodiaque et aux deux luminaires[2287].

L'association des signes du Zodiaque avec les deux luminaires, les Cavaliers de l'Apocalypse ainsi que les vingt-quatre Vieillards, le tout dans un cloître, invite à penser au thème de la Jérusalem céleste. De fait, à la suite d'autres auteurs, Guillaume Durand présente

[2284] Quant aux destructions subies par les bâtiments de ce prieuré ainsi que les vestiges, voir en particulier J. GARDELLES, « La sculpture figurative du cloître de Saint-Avit-Sénieur », art. cit.
[2285] Pour ce qui est des Vieillards de l'Apocalypse, malgré leur état lacunaire, la présence de fioles à parfum, instruments de musique et couronnes, permet leur identification.
[2286] À propos de la présence des deux luminaires surmontant un voire des personnages dans divers thèmes iconographiques, voir notamment W. DEONNA, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique (deuxième article) », in *Revue de l'histoire des religions*, 133, 1-3, 1947, p. 49-102.
[2287] C'est ce que propose également J. GARDELLES, « La sculpture figurative du cloître de Saint-Avit-Sénieur », art. cit., p. 16.

le cloître comme « la figure du paradis céleste »[2288]. Seule une autre occurrence au sein de notre corpus est caractérisée par l'association entre les signes zodiacaux et les Cavaliers de l'Apocalypse. Il s'agit des peintures murales du chœur de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers. De fait, ces thèmes apocalyptiques sont plus fréquents en façade d'église mais ils permettent de tisser des liens efficaces entre le lieu ecclésial et son modèle, la Jérusalem céleste. Dans les deux cas, il s'agit de lieux caractérisés par une certaine transitivité et une médiation entre terrestre et céleste, humain et divin[2289]. Ces piliers, dont le nombre total nous est inconnu, devaient composer une iconographie synthétique autour du cloître afin de mettre en images l'idée d'une préfiguration de la Cité céleste. Les signes du Zodiaque, de même que dans d'autres décors, articulaient l'église terrestre et la Cité céleste en soutenant les galeries de ce jardin ainsi clos. Comme l'a montré Éric Palazzo à propos de l'*Horologium stellare monasticum*, un document d'origine monastique datant du XI^e^ siècle, le cloître entretient d'étroites relations avec les constellations. L'observation de ces dernières à l'intérieur et autour du cloître ainsi que dans différentes zones du monastère permet d'organiser le temps liturgique, en particulier pour la liturgie des Heures au cours de la nuit[2290]. Ce document témoigne d'une vision idéale du cloître en relation avec les constellations. Il doit être pensé en termes de relations spatiales et temporelles qui s'impriment dans le cloître, dans sa disposition et ses usages. L'observation des constellations est inscrite spatialement et de manière idéalisée dans le monastère et en particulier dans le cloître. « L'espace idéal du cloître décrit dans l'HSM [l'*Horologium stellare monasticum*] est déterminé par les constellations du cosmos qui sont vues et interprétées selon une perspective chrétienne – comme l'ont souvent été les représentations des signes du zodiaque –, comme si le cosmos lui-même était le reflet de la Cité céleste[2291]. » La présence du Zodiaque sur les piliers de Saint-Avit-Sénieur va dans le sens de la démonstration d'É. Palazzo.

L'iconographie des signes du Zodiaque de Saint-Avit-Sénieur est originale du fait de la présence de « porteurs ». La présence de ces personnages assis peut s'expliquer par une volonté de symétrie et d'effet de répétition avec les autres personnages, Cavaliers et Vieillards pour ce que l'on connaît. D'autre part, on peut voir là une survivance antique. En effet, comme l'a souligné J. Gardelles, les piliers quadrangulaires antiques portant les effigies des divinités ont

---

[2288] GUILLAUME DURAND, *Rational des divins offices*, I, 42-43, A. DAVRIL, T. THIBODEAU (éd.), Turnhout, Brepols, 1995 (Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, CXL), p. 25-26. Cité par É. PALAZZO, *« Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 42.*

[2289] Sur l'idée de « lieux transitifs », voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit., p. 285.

[2290] Cf. É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit. Le texte en question a été transmis par le ms. Bodley 38, S.C. 8849, Oxford, Bodleian Library, fol. 19v-23v. Il a été édité par G. Constable dans le *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, VI, Siegburg, 1975, p. 2-18.

[2291] É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 43.

pu influencer la disposition de ces figures dans des niches quadrangulaires sculptées autour d'un pilier[2292]. La référence au Zodiaque, thème iconographique d'origine antique, a pu orienter un tel choix. Cependant, la disposition des signes du Zodiaque par le biais de panneaux quadrangulaires n'est pas si déconcertante, puisqu'on la retrouve à plusieurs reprises sur divers supports, en particulier sur des piédroits. Les occurrences sculptées des signes du Zodiaque datant du XI^e^ siècle sont d'ailleurs disposées dans des panneaux quadrangulaires[2293]. Par ailleurs, quelques détails iconographiques peuvent attirer notre attention. Le signe de la Balance est porté par une figure supplémentaire qui n'est pas systématique dans l'iconographie zodiacale, alors même que le « porteur » aurait pu la tenir lui-même. La petite figure tenant la Balance est assise sur les genoux de son « porteur » et on peut penser que celui-ci a été rajouté par effet de répétition avec les autres piliers sculptés d'autres figures. Ceci indique également que la figure tenant fréquemment la Balance a été comprise comme caractéristique du signe zodiacal[2294]. Les Poissons sont quant à eux en croix, tenus par la queue par leur « porteur », alors qu'ils ne sont jamais figurés ainsi. Il s'agirait de les mettre en avant et de les présenter de manière efficace.

Deux autres occurrences du corpus peuvent être mises en relation avec les piliers de Saint-Avit-Sénieur, du fait de l'adjonction de « porteurs » pour présenter les signes zodiacaux. Il ne s'agit pas de piliers mais de reliefs sculptés provenant de Saint-Sernin de Toulouse – auquel le prieuré de Saint-Avit-Sénieur était rattaché – et de Saint-Nicolas de Nogaro. Le premier est habituellement désigné comme le « Relief prophétique du signe du Lion et du signe du Bélier » ou « des deux vierges »[2295]. Son emplacement originel exact est problématique de même que celui du relief de Nogaro. Il pourrait néanmoins provenir de l'un des portails de Saint-Sernin tandis qu'on peut imaginer un emplacement similaire pour le relief de Nogaro. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, le relief de Toulouse propose une re-sémantisation chrétienne de deux signes zodiacaux, le Bélier et le Lion. Les deux signes sont en effet portés par deux personnages féminins assis, sur leurs genoux. Il est probable, au vu de l'absence d'autre composition de ce type au sein de notre corpus que le relief de Toulouse, voire celui de Nogaro aient influé sur le décor des piliers de Saint-Avit-Sénieur. De plus, la perspective apocalyptique à laquelle les deux signes de Toulouse semblent faire référence

[2292] *Ibid.*, p. 22. On conserve ce type de pilier aux divinités au musée Sainte-Croix de Poitiers, au musée archéologique de Dijon, ou bien encore au musée des Thermes de Cluny de Paris. Le pilier des Nautes conservé dans ce dernier est d'ailleurs composé de plusieurs blocs superposés.
[2293] Voir *supra*, chap. 6, I. A.
[2294] Sur l'iconographie du signe de la Balance, voir *infra*, chap. 9, I. I., en part. p. 738.
[2295] Sur ce relief, voir en particulier B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis…* », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 6, II. D. 1, p. 507 et suiv.

répond au contexte apocalyptique des piliers de Saint-Avit-Sénieur. Néanmoins, la localisation des signes du Zodiaque est différente, puisqu'ils marquaient sans doute l'entrée de l'édifice dans le relief toulousain. On peut néanmoins suggérer que les signes des piliers de Saint-Avit-Sénieur composaient une imagerie articulant le cloître terrestre et la Jérusalem céleste annoncée par les signes zodiacaux qui incarnaient différentes facettes de l'histoire biblique, voire christique[2296].

D'autre part, la présentation des signes zodiacaux de cette manière rappelle celle des Vertus et des Arts Libéraux auxquelles ils sont souvent associés. On peut notamment les comparer aux reliefs provenant vraisemblablement du cloître de Saint-Nazaire d'Autun et représentant les Arts Libéraux[2297]. Ces derniers sont personnifiés par des personnages féminins couronnés, trônant et portant un attribut. Ces personnifications sont assises au-devant d'une sorte de pilier de manière similaire aux reliefs de Saint-Avit. Les reliefs d'Autun ont été datés entre 1140 et 1170, ce qui les présentent comme contemporains ou légèrement postérieurs à ceux de Saint-Avit. Les deux personnifications conservées ont la même frontalité que les figures de Saint-Avit-Sénieur. Elles tiennent chacune leur attribut les identifiant – en sus de la légende inscrite au-dessus – comme l'Astronomie et la Géométrie. Ces attributs sont mis en valeur par leur gestuelle. L'Astronomie tient ainsi un bâton surmonté d'une étoile de sa main droite appuyée sur son genou tandis qu'elle désigne l'étoile de l'index de sa main gauche. De même, l'Astronomie tient une équerre de sa main droite en levant la seconde dans un geste d'enseignement. Les piliers de Saint-Avit-Sénieur présentent ainsi une iconographie originale pour le Zodiaque par l'ajout d'un « porteur » mais il peut s'agir d'un emprunt à l'iconographie des Arts Libéraux, thème proche du Zodiaque par la notion d'harmonie qu'ils véhiculent tous deux. Il est cependant délicat de désigner les « porteurs » du cloître de Saint-Avit comme des personnifications[2298].

I. B. 3. Le pilier de Nienburg

Un pilier sculpté d'un cycle des signes du Zodiaque associés aux Occupations des mois a été retrouvé au XIX^e^ siècle dans le sol de l'église abbatiale Sainte-Marie-et-Saint-Cyprien de

[2296] Sur l'interprétation des signes du Bélier et du Lion sur le relief de Toulouse, voir *supra*, chap. 6, *loc. cit*.
[2297] Reliefs de l'Astronomie et de la Géométrie, prov. cloître des chanoines de la cathédrale Saint-Nazaire d'Autun, musée Rolin, Autun (Inv. 983.14.2 et Inv. 983.14.1). Voir *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, catalogue de l'exposition [Cité de la musique, Paris, mars-juin 2004], Paris, Cité de la musique – RMN, 2004, voir I. MARCHESIN, n° 3 et 4, p. 68-69.
[2298] Sur la question des personnifications dans l'art médiéval, voir notamment les remarques de B. COSNET, « Des colonnes pour des vertus dans l'art communal italien du XIV^e^ siècle », in *BUCEMA* [En ligne], 19-2, 2015, en ligne depuis 10 décembre 2015, consulté le 11 novembre 2016. URL : http://cem.revues.org/14230

Nienburg[2299]. Ce pilier de base hexagonale est organisé en deux registres superposés et séparés l'un de l'autre par un socle circulaire similaire à une base de colonne. Sculpté au cours du XIII^e^ siècle, ce pilier est flanqué sur son pourtour de deux groupes de six personnages au visage rond, vêtus d'une tunique et se tenant debout, de face, sur les signes du Zodiaque. En effet, il s'agit de personnages personnifiant chaque mois, surmontant chacun le signe lui correspondant. Ces personnifications des mois ne sont pas à proprement parler des Occupations, puisque les scènes mensuelles sont réduites à quelques objets, détails caractéristiques et autres gestes, du fait notamment de l'espace restreint offert par le support. Cette disposition des mois et des signes du Zodiaque est originale au sein de corpus. L'influence des statues-colonnes développées dans l'art dit « gothique » se ressent et le calendrier s'adapte à une telle mise en images. Le mouvement ascendant créé par la superposition du double cycle, zodiacal et mensuel, en deux registres est efficace mais ne peut être davantage mis en perspective du fait du manque d'informations concernant l'emplacement originel de ce pilier. On sait néanmoins qu'un pavement avec l'Année, Sol et Luna fut réalisé dans la seconde partie du XII^e^ siècle[2300]. Ces thèmes proches du Zodiaque et des Occupations des mois témoignent d'une culture encyclopédique à Nienburg.

I. C. Cas particuliers

Trois cycles zodiacaux sculptés et situés à l'intérieur d'église peuvent être évoqués en marge de ces chapiteaux et piliers du fait de leur localisation – hypothétique pour deux d'entre eux – à l'intérieur de l'église. Il s'agit d'une frise horizontale déplacée au revers de l'entrée de Saint-Maurice de Vienne, d'un ensemble de plaques sculptées qui pourraient provenir de Saint-Gilles de Nîmes et enfin d'une poutre de gloire sculptée conservée à Osnabrück. Il s'agit de trois cas particuliers au sein du corpus, de par leur localisation et support ainsi que de par leur disposition.

I. C. 1. La frise zodiacale de Saint-Maurice de Vienne

La frise qui orne aujourd'hui le revers de l'entrée du bas-côté nord de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne a été déplacée comme en témoignent les traces de raccords, ceci au

[2299] Voir A. WIRTH, « Die Monatssäule in der Schlosskirche zu Nienburg a. d. Saale », in *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, t. 21, 1943, p. 15-22.

[2300] Cf. H. KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf, Rheinland Verlag, 1970, p. 50-52. Voir aussi U. LORENZ, *Der spätromanische Schmuckfußboden aus der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche zu Nienburg an der Saale*, thèse, Leipzig, 1990 ; E. RÜBER-SCHÜTTE, « Zum mittelalterlichen Stuck in Sachsen-Anhalt Fragen der Bestandserfassung, Erforschung und Erhaltung », in *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 19, 2015, p. 94-106.

XIII[e] siècle lors de la reconstruction de l'édifice qui intégra la cathédrale primitive. Certains éléments de la cathédrale du XII[e] siècle, tels que les travées de la nef, furent repris dans le nouvel édifice dont les travaux furent notamment menés par Jean de Bernin (1218-1266) mais d'autres parties, telles que le chœur et le chevet, furent entièrement refaites[2301]. De fait, la frise zodiacale est contemporaine des chapiteaux des travées orientales de la nef, soit avant 1140, sous le pontificat de Calixte II (1119-1124), Gui de Bourgogne, ancien archevêque de Saint-Maurice (1083-1119) dont il fit d'ailleurs une primatiale en 1120[2302]. Ces quelques éléments relatifs au contexte de réalisation de cet édifice témoignent de son statut particulier ainsi que des échanges qu'il implique.

La frise zodiacale est une sorte de linteau ou de corniche, formée de trois moulures, l'une étant ornée de croisillons, la moulure médiane étant un cavet et la troisième étant ornée de vagues stylisées. Les signes zodiacaux ont été sculptés en haut relief sur ces moulures. Le tout est surmonté d'un bandeau plat gravé d'inscriptions légendant chaque signe. Le cycle devait commencer à l'origine par le Bélier mais le Verseau et les Poissons ont été déplacés soit au moment du déplacement au XIII[e] siècle, voire ultérieurement. En effet, le centre de la frise était occupé à l'origine par une croix rappelant le chrisme paléochrétien, d'autant plus que l'alpha et l'oméga sont suspendues à ses bras. Identifiable au staurogramme comme « signe céleste de Dieu[2303] », cette croix est flanquée de la Vierge tenant la Balance et du Scorpion. Ce dernier ainsi que le Cancer sont orientés en direction du sol contrairement aux autres figures. L'ensemble des signes zodiacaux ont été pliés à l'étroitesse du support et on relève une certaine horizontalité de la frise. Néanmoins, le mouvement qui habite les figures zodiacales – en particulier les Gémeaux qui croisent leurs bras, lances et jambes – devait être sensible pour le regardeur depuis le dessous du passage qu'il devait sans doute couronner. Il semble en effet que la dynamique horizontale de cette frise ainsi que le traitement des figures soient caractéristiques d'un linteau surmontant une entrée. Des incrustations de ciment coloré, notamment dans les yeux des signes zodiacaux devaient d'ailleurs accentuer l'expressivité des figures et leur efficacité visuelle. L'insertion d'une croix évoquant le chrisme récurrent dans l'art paléochrétien et l'art du haut Moyen Âge peut être vue comme une volonté de faire référence aux origines de l'*Ecclesia*. Le « signe céleste de Dieu » se trouve inséré parmi les douze signes

[2301] Pour l'histoire de l'édifice, voir notamment J.-V. RADOT, « L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne : des origines à la consécration de 1251. Chronologie et décor des parties romanes », in *BM*, 110, 1952, p. 297-362.
[2302] Cf. *ibid.*, p. 311.
[2303] LACTANCE, *De mortibus persecutorum*, 44, 5. Cité par P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002, p. 12. L'historien de l'art revient sur la forme et la valeur céleste de cette croix dont le sommet se termine en une petite boucle comme c'est le cas sur cette frise.

zodiacaux[2304]. L'alpha et l'oméga renvoient au temps linéaire chrétien enchâssé dans la cyclicité zodiacale qui se trouve ainsi dépassée. Ils sont également une référence au chapitre 22 de l'Apocalypse et en particulier au passage suivant :

> *Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le commencement et la fin. Heureux ceux qui lavent leurs robes, afin d'avoir droit à l'arbre de vie, et d'entrer, par les portes, dans la cité*[2305].

Les douze signes du Zodiaque sont assimilés aux douze récoltes de l'arbre de vie[2306]. Ils évoquent ainsi le Paradis et signalent la porte de la Cité céleste. Le thème de la *Porta coeli* est ici présent sur un support dont la localisation exacte reste problématique mais qui marquait de toute évidence un seuil dans l'*iter* ecclésial[2307]. Il nous faut souligner que la cathédrale était encore dédiée au Sauveur au XII^e^ siècle. Les chapiteaux sculptés dans les sept premières travées de la nef en même temps que cette frise, font alterner des scènes vétérotestamentaires avec un cycle christologique ainsi que des éléments végétalisés. On remarque notamment des épisodes précédant la Résurrection, convenant particulièrement à la liturgie pascale célébrant le Sauveur[2308]. Ces scènes sont précédées des épisodes concernant le cycle des Mages et relatifs à la naissance du Sauveur, destiné à racheter le Péché originel figuré sur le pilier opposé sur le côté nord de la nef[2309]. La frise du Zodiaque débutait d'ailleurs initialement avec le signe du Bélier, le plus souvent associé à mars et par là même à l'Annonciation, de sorte que le cycle zodiacal, ainsi re-sémantisé, offrait un écho à l'alpha et à l'oméga suspendus aux bras de l'instrument du sacrifice. La frise zodiacale était ici initialement intégrée dans un ensemble jouant sur les échos imbriqués entre Ancien et Nouveau Testament, entre la naissance du Christ et sa Résurrection, entre le Péché originel et l'Apocalypse. Le cycle des signes du Zodiaque traduisait ainsi la tension entre « le commencement et la fin » rendue sensible dans l'ensemble du décor sculpté au XII^e^ siècle. La relation nouée entre le cycle zodiacal et les chapiteaux de la nef romane fut ainsi quelque peu bouleversée par les modifications ultérieures alors que la frise en question était en quelque sorte la clé, le moteur analogique et typologique de l'iconographie vétéro et néotestamentaire des chapiteaux de la nef.

[2304] Cf. n. 2303.
[2305] Ap. 22, 13-14.
[2306] Ap. 22, 2.
[2307] Sur le thème de la *Porta coeli* et ses rapports avec le cycle du Zodiaque dans l'iconographie, voir supra, chap. 6, en part. II.
[2308] Un petit sanctuaire avait d'ailleurs été construit par l'archevêque Adon au IX^e^ siècle au-devant de l'église du Sauveur. Voir J.-V. RADOT, « L'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne… », art. cit., p. 304.
[2309] L'Adoration des Mages est en effet représentée sur l'un des chapiteaux du troisième pilier sud de la nef tandis que le Péché originel se trouve sur l'un des chapiteaux du troisième pilier nord de la nef.

I. C. 2. Le cycle zodiacal et mensuel du baptistère de Parme

Les reliefs des Occupations des mois et des signes du Zodiaque qui se trouvent aujourd'hui à l'intérieur du baptistère de Parme ont été sculptés entre 1296 et 1216 par Benedetto Antelami et son atelier[2310]. Les figures ont été sculptées en haut relief dans un bloc quadrangulaire. Le chantier fut interrompu et les panneaux furent déplacés au cours de la seconde moitié du XIII^{e} siècle. L'appréhension de l'organisation de ces reliefs est rendue délicate, d'autant plus que le double cycle est lacunaire et que l'articulation entre le cycle mensuel et le cycle zodiacal a été quelque peu bouleversée. Les signes zodiacaux ont été sculptés soit sur le même panneau que l'Occupation du mois correspondant soit sur un autre panneau plus petit et séparé. Les signes zodiacaux partageant le même panneau ont été placés aussi bien dans la partie inférieure que supérieure du panneau. De manière générale, les signes zodiacaux sont plutôt en marge du cycle mensuel et leurs proportions sont nettement inférieures. On peut souligner qu'Antelami a cherché à intégrer certains signes dans le cycle mensuel, comme par exemple le Verseau qui participe à la petite scène accompagnant Janus pour le mois de janvier. Si l'hypothèse d'un emplacement initial au niveau de l'un des portails du baptistère est plus logique par rapport aux autres occurrences de ces thèmes iconographiques, il reste que l'hypothèse de C. Frugoni localisant le cycle des signes du Zodiaque, Occupations des mois et Saisons dans les seize lunettes situées en dessous de la coupole est pertinente[2311].

Le cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque comptait également les Saisons dont deux sont conservées. Ce cycle, quel que soit son emplacement initial exact, a pu être conçu pour ce baptistère, lieu d'une transformation spirituelle du fidèle que l'articulation entre les signes zodiacaux et les scènes terrestres pouvait accompagner visuellement et il souligne la dimension universelle du baptême. Ce cycle pouvait également faire écho aux thèmes développés sur les portails, en particulier le portail septentrional de la Vierge et le portail méridional de la Vie. L'Adoration des Mages du tympan du portail de la Vierge est portée par les piédroits sur lesquels se développent l'Arbre de Jacob et l'Arbre de Jessé[2312]. La prophétie

---

[2310] Ils sont aujourd'hui placés dans l'entrecolonnement de la première galerie du baptistère.

[2311] Pour un aperçu des différentes hypothèses ainsi que pour l'organisation des décors de cet édifice et leur réalisation, cf. A. QUINTAVALLE, A. CALZONA, *Battistero di Parma : il cielo e la terra*, Parme, Université de Parme, 1989 ; G. DUBY, G. ROMANO, C. FRUGONI, *Battistero di Parma*, Parma, Franco Maria Ricci, 1992 ; C. FRUGONI, *I mesi antelamici del Battistero di Parma*, Parme, Battei, 1992 ; *Id.*, (dir.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Turin, 1995 ; G. SCHIANCHI (éd.), *Il battistero di Parma : iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milan, Vita e pensiero, 1999, en part. p. 164.

[2312] Sur l'iconographie de ce portail et sa « structuration démonstrative », voir M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xème au XII^{ème} siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, thèse sous la dir. de D. RUSSO, université de Bourgogne, soutenue en décembre 2012 [En ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841677, en part. p. 268-273.

de Barlaam, dont le portail méridional figure la légende, est évoquée par l'Arbre de Jacob et est confrontée à la vision d'Isaïe par le biais de l'Arbre de Jessé. L'étoile annoncée dans l'Ancien Testament par Barlaam est ainsi reliée à la tige jaillissant de la souche de Jessé[2313]. Ancien et Nouveau Testament sont articulés notamment par ce jeu de références annonçant l'Incarnation du Christ. L'universalité de l'épiphanie se trouve renforcée par la répétition du nombre douze dans l'iconographie de ce portail et dans celui du Jugement, nombre que le cycle mensuel et zodiacal répète. Le portail méridional figure la légende de Barlaam cantonnée du Soleil et de la Lune et le Jour et la Nuit dans quatre *clipei* qui entrent en résonance avec le cycle des mois et du Zodiaque. De la Création au Jugement Dernier, en passant par le baptême, de l'Ancien au Nouveau Testament, le décor sculpté – auquel s'ajoute un vaste décor peint – offrait ainsi une iconographie synthétique à laquelle les signes du Zodiaque participaient, en lien avec les Occupations des mois.

I. C. 3. Les plaques zodiacales et mensuelles de Nîmes

Plusieurs plaques de marbre sculptées en bas-relief de signes du Zodiaque et gravées de scènes des Occupations des mois ont pu être mises en relation malgré leur éparpillement actuel[2314]. Leur datation problématique est en partie résolue par le traitement formel des figures indiquant les alentours de 1200 même si ces plaques ont été pendant longtemps considérées comme antiques en raison de leur caractère antiquisant. Quelques inscriptions autorisent l'identification des signes des Gémeaux et du Verseau ainsi que des scènes correspondant aux mois de mai, juin et juillet. Les Gémeaux sont ainsi flanqués d'une inscription verticale indiquant SOL I(N) GEMINIS. Pierre Pradel (1901-1977) ainsi que Victor Lassalle ont proposé de relier ces plaques de provenance nîmoise du fait de leurs similitudes[2315]. P. Pradel a ainsi avancé l'idée que ces plaques avaient pu composer le décor d'une « margelle de vasque » ou bien d'un « parapet de chaire monumentale »[2316]. En effet, on peut observer – en particulier sur le relief des Gémeaux qui est le mieux conservé – que les plaques sont légèrement incurvées et

[2313] Voir Nb, 24, 17 ; Is, 11, 10. À ce sujet, voir notamment G. DORIVAL, « Un astre se lèvera de Jacob : L'interprétation ancienne de "Nombres" 24, 17 », in *Annali di Storia dell'Esegesi*, 13 (1), 1996, p. 295-352.
[2314] Signe des Gémeaux, prov de Saint-Gilles de Nîmes, portail (?), conservé à Avignon, musée du Petit Palais - Musée Calvet, plaque n° 202 A ; signe du Verseau, prov. Provence-Alpes-Côtes-d'Azur (Nîmes ?), n° 187, Inv. H 564, conservé au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Autres plaques pouvant appartenir au même ensemble : fragments de plaques gravées avec le mois de Mai et le mois de Juin (musée de Nîmes) ainsi que le mois de Juillet (Musée Calvet, Avignon, plaque n°120).
[2315] P. PRADEL, « Vestiges d'un zodiaque-calendrier nîmois du XIII^e siècle », art. cit. ; V. LASSALLE, *Les sculptures romanes du Musée archéologiques de Nïmes*, Nîmes, 1989 (Cahiers des Musées et Monuments de Nîmes, 6), n° 6-7, p. 28-31. Sur ces reliefs, voir aussi la synthèse de M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, vol 2, p. 150-154.
[2316] P. PRADEL, « Vestiges d'un zodiaque-calendrier nîmois du XIII^e siècle », art. cit., p. 111.

polies au revers, tandis que des traces de feuillure subsistent. Ces éléments indiquent que les plaques n'ont pas été conçues pour être appliquées à un support mais bien pour constituer un élément périphérique. L'hypothèse d'un décor de fonts baptismaux est bienvenue car les signes du Zodiaque et les Occupations des mois ont été figurés, associés ou non, sur plusieurs exemples connus, en pierre et en métal[2317]. La différence de traitement entre les signes zodiacaux et les scènes mensuelles, les premiers étant sculptés, les seconds gravés, implique qu'il y avait soit une alternance entre signes et mois soit une organisation en deux registres.

Les Gémeaux sont figurés tels deux jeunes hommes debout, l'un à côté de l'autre et en miroir. Ils avancent chacun une jambe croisant celle de l'autre, tiennent l'étoffe drapée qui leur sert de pagne d'une main tandis qu'ils semblent tenir ou se tenir à un élément situé dans la partie supérieure. Leurs cheveux sont bouclés, leurs traits arrondis et leurs yeux en amande sont très marqués. On peut ajouter que leur musculature et leur ossature sont également accentuées. Le Verseau qui est aujourd'hui acéphale, présente le même traitement, assez antiquisant, dans le rendu du corps et de sa position avec un léger déhanchement pour tenir le vase et le verser à ses pieds. Le vase à long col, orné d'une double ligne de perles laisse s'écouler l'eau qui se déverse en grandes ondulations aux pieds du Verseau. Le fond quadrillé sur lequel est figuré ce dernier contraste avec les courbes du liquide. Si des comparaisons avec des Occupations des mois et signes du Zodiaque du nord de l'Italie – notamment avec les réalisations d'Antelami – ont déjà été proposées, il est également possible d'observer quelques similitudes avec le pavement du déambulatoire de Saint-Philibert de Tournus mis au jour en 2001[2318]. En effet, le traitement des figures des médaillons de cette mosaïque de pavement présente des points communs avec les figures des plaques nîmoises. Le soin apporté au rendu des corps est partagé même s'il relève de techniques différentes propres à la mosaïque et à la sculpture. Les Gémeaux sont accompagnés de la même inscription, SOL IN GEMINIS. Cette expression est certes relativement fréquente à côté des signes zodiacaux figurés en marge de calendriers liturgiques dans des manuscrits mais elle ne l'est pas sur les cycles appartenant au décor monumental. Le cheval de Mai ainsi que les personnages de Juin et Juillet qui ont été gravés sur les plaques provenant de Nîmes paraissent d'autant plus proches des mosaïques de Tournus qu'ils ne sont

[2317] On évoquera en particulier les cuves baptismales de Saint-Evroult-Montfort et Brookland, datées des alentours de 1200, sur lesquelles signes zodiacaux et mois sont associés. Cf. fiches OB(10) et OB(11).

[2318] Pour les comparaisons avec des réalisations du nord de l'Italie, voir notamment P. PRADEL, « Vestiges d'un zodiaque-calendrier nîmois du XIII[e] siècle », art. cit., en part. p. 111-113. Sur le pavement, voir *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale,* Actes du colloque du Centre International d'Études Romanes [Tournus, 18-19 septembre 2003], Mâcon, CIER, 2004 ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...* , 2010, p. 243-244. Voir aussi *infra,* notamment dans ce chapitre, II. C. 3, p. 574 et suiv.

pas en relief et ce qui accentue ainsi le traitement graphique des drapés et des détails anatomiques[2319]. Les visages arrondis des Gémeaux nîmois rappellent également ceux des Gémeaux du baptistère de Parme, sculptés par Antelami et son atelier. Au croisement de l'un de leurs bras à Parme répond le croisement de l'une de leurs jambes à Nîmes. Cependant la fluidité des drapés nîmois n'est pas comparable à la raideur des plis des figures parmesanes, tandis que les ornements du vase du Verseau nîmois sont étrangers à l'aspect épuré des objets du cycle parmesan. Ces quelques remarques ne visent pas à comparer les qualités des deux cycles qui sont tous deux admirables, mais bien à juger des filiations possibles. Le cycle nîmois a visiblement été nourri de plusieurs influences qui ne sont pas uniquement venues d'Italie.

Il reste qu'il est difficile de saisir le sens de ces panneaux sculptés et gravés étant donné les lacunes du double cycle zodiacal et mensuel ainsi que le manque d'informations concernant leur emplacement initial. La forme incurvée des plaques indique seulement que l'ensemble devait avoir une dynamique circulaire – ou au moins semi-circulaire – qui est récurrente pour ces thèmes iconographiques.

I. C. 4. La poutre de gloire d'Osnabrück

Aujourd'hui conservée au musée diocésain d'Osnabrück, une poutre de gloire sculptée des signes du Zodiaque a été conservée[2320]. Cette poutre en chêne datant du XIII^e^ siècle est un *unicum* dans notre corpus mais on peut penser qu'un tel décor a pu disparaître dans d'autres cas. Elle proviendrait de l'église Saint-Nicolas de l'abbaye bénédictine d'Iburg, rattachée à l'évêché d'Osnabrück. Ce type de décor appartient au mobilier liturgique mais marque une transition entre la nef et le chœur[2321]. Parfois désigné comme un tref, issu du terme *trabes*, cet ornement liturgique soutient généralement une croix triomphale, voire des groupes sculptés. Traversant la nef, il s'agit d'un support soulignant « la valeur transitive » du lieu ecclésial, situé

[2319] La tête du cheval du mois de Mai de Nîmes est très similaire à celle du même mois à Tournus tandis que la « moue » ou du moins la bouche pincée sous l'effort du faucheur de juin est partagée également.

[2320] Osnabrück, Diözesanmuseum, poutre de gloire, début du XIII^e^ siècle (?), prov. Iburg (Sankt-Nikolaus). Voir F. WITTE, « Ein romanischer Apostelbalken », in *Zeitschrift für christliche Kunst*, 34, 1921, p. 112-114. Le terme poutre de gloire ne correspond pas exactement au terme allemand, *Apostelbalken*, utilisé pour désigner ce type de décor. Les formes prises par ces éléments organisés autour d'une croix et positionnés entre la nef et le chœur ont varié selon les régions et se sont développées dans le temps. Sur cette question, voir notamment R. HAUSSHERR, « Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit », in *Id.* (dir.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, vol. 5, Stuttgart, Würtembergisches Landesmuseum, 1979, p. 131-168 .

[2321] Sur les éléments marquant le passage entre la nef et le chœur, voir notamment C. ROUX, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge », art. cit. L'auteur évoque succinctement le rôle des poutres de gloire, voir en part. p. 257 et 265-266.

au croisement d'une dynamique horizontale et axiale, *iter*, parcourant la nef et d'une dynamique verticale, *transitus,* s'élevant de l'autel vers Dieu[2322].

Cette poutre de gloire présente des traces de polychromie malgré son état lacunaire. Seuls sept signes zodiacaux sont conservés. Ils ont été figurés dans des médaillons circulaires formés par des lignes entrelacées, selon un motif courant sur les étoffes ainsi que sur les mosaïques de pavement. Les médaillons sont ainsi noués les uns aux autres en une « liaison ornementale » qui traduit visuellement la médiation entre terrestre et céleste au cœur de l'édifice ecclésial[2323]. Entre chaque médaillon, des motifs végétalisés ont été sculptés dans les petits écoinçons ainsi formés. Ces motifs végétalisés sont variés. Ils ne sont pas sans rappeler les motifs végétalisés que l'on trouve entre les médaillons des voussures du portail de Saint-Lazare d'Autun par exemple. Ces ornements végétalisés dessinent une trame visuelle entre continuité et variété qui accompagne le cycle zodiacal.

Les signes zodiacaux alternent avec des motifs floraux rayonnants que l'on pourrait qualifier d'étoiles[2324]. De même que les ornements intermédiaires, ces rosettes à dimension astrale sont toutes différentes. Les signes du Capricorne à la Vierge subsistent sur la portion conservée. Il est d'ailleurs difficile de juger quel était le début du cycle mais il est probable qu'il devait commencer par le Capricorne. La localisation de ce support entre la nef et le chœur, ainsi que la présence des signes du Zodiaque et de motifs étoilés, le tout dans une succession de *clipei*, nous amènent à proposer qu'il pourrait s'agir de faire référence au voile du Temple de Jérusalem comme nous avons déjà pu le constater pour d'autres décors[2325]. On peut notamment penser à la broderie de Cologne datant de la seconde moitié du XI^{e} siècle[2326]. En effet, sur cette broderie qui était vraisemblablement destinée à servir d'ornement d'autel, deux cycles zodiacaux sont disposés en cercle au moyen de *clipei*. Cette poutre de gloire portant les signes du Zodiaque matérialisait une étape dans l'*iter* du *locus* ecclésial, selon une polarisation

[2322] Cf. D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*… », art. cit., en part. p. 285 et 291. Sur la structuration du lieu ecclésial et son décor, voir notamment P. PIVA (dir.), *Les voies de l'espace liturgique*, *op. cit.*

[2323] Nous empruntons cette expression à J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 286. L'auteur l'emploie pour la mise en page du calendrier liturgique dans les manuscrits.

[2324] L'alternance entre les signes et les motifs floraux rayonnants fonctionne ainsi : motif rayonnant ; Capricorne ; Verseau ; motif rayonnant ; Poissons ; motif rayonnant ; Bélier ; Taureau ; motif rayonnant ; Gémeaux ; motif rayonnant ; Cancer, Lion ; motif rayonnant ; Vierge lacunaire. Il est néanmoins difficile d'expliquer ce rythme particulier. Il pourrait s'agir d'occuper l'espace imparti sur cette poutre en répartissant les signes sur l'ensemble du support. Cependant, ce rythme semble jouer sur des effets de dualité et ternarité, bien ancrés dans la pensée chrétienne médiévale.

[2325] Sur les rapports entre le cycle zodiacal et l'évocation du voile du Temple, voir chap. 3 et chap. 4. Sur l'évocation du voile du Temple sur certains décors ecclésiaux, voir notamment L. ARAD, « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », art. cit., en part. p. 65-66 ; M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., p. 173-174.

[2326] Voir *supra*, chap. 4, III. A. 2., p. 367 et suiv.

et progression dans l'édifice ecclésial dont témoignent notamment les écrits de l'évêque de Mende, Guillaume Durand[2327]. Signe d'une transition vers le pôle central du *locus*, cette poutre ou traverse zodiacale a pu servir d'ornement liminaire mettant en images l'articulation entre ciel et terre lors de la liturgie célébrée dans le chœur. De fait, cette poutre de gloire portant les signes du Zodiaque est assimilable à un arc triomphal transposé sur un plan horizontal et évoquant les bras de la croix[2328]. La dimension cosmique des bras de la croix rentre d'ailleurs résonance avec la figuration des signes zodiacaux[2329]. Couvrant l'espace central de l'église, cette traverse zodiacale n'est pas sans rappeler la Croix célébrée par Raban Maur dans son *De Laudibus Sanctae Crucis*[2330]. Dans ces *Carmina figurata*, la Croix est associée au nombre douze et notamment aux douze signes du Zodiaque[2331]. De même que dans les vers de l'abbé de Fulda, les bras de cette traverse unifient l'espace ecclésial et relient ciel et terre.

II. Les pavements : « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel[2332] »

Les décors de pavement concernent une part non négligeable des occurrences des signes du Zodiaque dans le décor ecclésial[2333]. Entre le début du XII^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle, on dénombre ainsi dix-sept occurrences sur des pavements associant les signes zodiacaux aux Occupations des mois, ainsi que sept occurrences avec seulement les signes zodiacaux[2334]. Il faut d'ailleurs avoir à l'esprit que les décors de pavement ont été fréquemment détruits en raison de travaux et autres modifications, en témoignent en premier lieu les six pavements connus mais aujourd'hui disparus qui sont inclus dans notre corpus sans compter l'état lacunaire de

---

2327 Voir GUILLAUME DURAND, *Rational des divins offices*, chap. I et II. À ce sujet, voir A. RAUWEL, « Le lieu cultuel dans la synthèse liturgique de Guillaume Durand », art. cit. ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », art. cit., §7 et suiv. Voir aussi D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu*, *op. cit*., p. 433-441.

2328 Nous observerons d'ailleurs plus loin l'articulation entre les signes zodiacaux et l'arc triomphal. Sur le rôle de l'arc triomphal dans la structuration de l'espace ecclésial, voir

2329 À ce sujet, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.* Voir aussi D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ Siècle) », art. cit., en part. p. 21-22.

2330 Cf. RABAN MAUR, *In honorem Sanctae Crucis*, M. PERRIN (éd., trad.), *op. cit.* ; M. PERRIN, *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, *op. cit.* Au sujet de ces poèmes voir aussi *supra*, chap. 4, en part. p. 379 et suiv.

2331 Voir M. PERRIN, *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, *op. cit.*, fig. B8. Dans le bras axial de ces *Carmina figurata* est inscrit « *In Cruce nunc menses, venti, duodenaque signa* ».

2332 X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, *op. cit.*, « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel », p. 228.

2333 Sur les décors de pavement au Moyen Âge, voir en particulier H. KIER, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, *op. cit*. ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010.

2334 On peut ajouter que le pavement de la chapelle épiscopale de Die dans la Drôme pourrait renfermer une évocation des signes du Zodiaque au centre de son décor. Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 62.

plusieurs autres pavements[2335]. Ces pavements sont composés pour la plupart de mosaïque en *opus tessellatum.* Notre corpus compte également quelques exemples de carreaux de pavement, en particulier avec des incrustations. Les deux pavements connus à Florence avec les signes du Zodiaque présentent un décor à incrustations[2336]. La majorité des pavements de notre corpus datent de la première moitié du XII^e^ siècle et ceci va de pair avec le déclin des mosaïques de pavements en *opus tessellatum*. De fait, les exemples concernant le XIII^e^ siècle sont essentiellement des carreaux et dalles à incrustations.

Afin d'envisager l'articulation entre ces décors de pavements ornés des signes du Zodiaque et le lieu dans lequel ils sont situés, nous observerons leur agencement, leur disposition interne et les thèmes iconographiques développés. En effet, comme l'a montré K. Lehmann, suivi par X. Barral I Altet, les rapports entre le sol et la voûte, la terre et le ciel ont été traduits visuellement, en particulier dans les décors de pavements, selon une tradition reprise de l'Antiquité[2337]. Ceci est d'autant plus pertinent pour le décor ecclésial car cette articulation relaie l'analogie recherchée et idéalisée entre l'église terrestre et la Cité céleste[2338]. Au Moyen Âge, la mosaïque est synonyme d'ordre. Elle est ainsi comparée au ciel par Restoro d'Arezzo au XIII^e^ siècle : « ...et le ciel paraît être ordonné et historié de figures d'animaux composées d'étoiles comme à la manière du mosaïste, et est, pour cette raison, très agréable à regarder »[2339].

II. A. Penser et représenter le monde

II. A. 1. L'ekphrasis de Baudri de Bourgueil et la dimension cosmique du pavement

Le poème aux allures d'ekphrasis écrit par l'abbé de Bourgueil au début du XII^e^ siècle pour décrire la chambre d'Adèle de Blois, offre un point de comparaison avec les décors ecclésiaux ainsi qu'un aperçu de la manière dont les différents types de décors pouvaient être articulés avec leur lieu d'insertion et perçus[2340]. Peintures, sculptures, tapisseries et mosaïques

[2335] Les pavements connus mais aujourd'hui perdus, inclus dans notre corpus, sont ceux de Saint-Martin d'Autun, Saint-Jean de Besançon, Saint-Irénée et Saint-Martin-et-Saint-Loup de Lyon, Saint-Rémi de Reims et de La Madeleine de Vézelay.

[2336] Il s'agit des pavements de San Miniato al Monte et du baptistère.

[2337] Cf. K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit. ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, en part. p. 61. Pour plus de détails, voir *supra*, chap. 1, II. A. 2. a., p. 95 et suiv. ; voir aussi *supra*, chap. 3, III. A., p. 273 et suiv.

[2338] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 61.

[2339] R. D'AREZZO, *La composizione del mondo : colle sue cascioni, 1/7*, A. MORINO (éd.), Florence, Academia della Crusca, 1976, p. 12. Cité par A. MONCIATTI, N. BLAMOUTIER, « Le baptistère de Florence. *" Ex musivo figuravit* ". Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale », in *Revue de l'art*, 1998, 120, p. 11-22, p. 11.

[2340] Voir X. BARRAL I ALTET, « Poésie et iconographie : Un pavement du XII^e^ siècle décrit par Baudri de Bourgueil », art. cit. ; B. de BOURGUEIL, *Poèmes*, J.-Y. TILLIETTE (éd.), 2 vol., Paris, Belles-Lettres, 1998-2002 ;

sont les éléments composant un dense et riche décor. Malgré son caractère idéalisé, ce poème offre notamment un témoignage à propos du décor de pavement. Celui-ci s'apparente à une synthèse cosmologique, proche d'une *mappa mundi* dont elle reprend l'organisation et les figures. Comme l'a mis en avant X. Barral I Altet, « le pavement est présenté comme une partie de l'iconographie globale de la chambre, de la même manière que le sol de l'église doit se comprendre en fonction du décor des autres parties de l'édifice »[2341].

Comme en témoignent un certain nombre de commentaires à propos des pavements aussi bien dans des sources encyclopédiques que liturgiques, le pavement a une dimension cosmique[2342]. La présence des signes du Zodiaque sur le pavement ne peut que confirmer et renforcer cette dimension cosmique qui est particulièrement explicitée par l'une des inscriptions du pavement du baptistère de Florence, inscrite autour du cycle zodiacal, qui indique que « les choses hautes du ciel environnent le fond du pavé »[2343]. En outre, le pavement participe à l'unité du lieu ecclésial, comme reflet de l'*Ecclesia*[2344]. De fait, il est fréquemment fait référence au pavement lors de la cérémonie de dédicace et la liturgie de consécration de l'église. Le pavement peut matérialiser la consécration et la réactualiser lors de la liturgie[2345]. On peut ainsi garder à l'esprit que le décor de pavement imprime dans le sol de l'édifice les liens dessinés par la liturgie entre terrestre et céleste. L'horizontalité du pavement s'accompagne d'un processus de *transitus* et d'un élan vers la sphère céleste, deux dynamiques croisées et traduites visuellement sur le décor en question. De manière générale, le pavement a une valeur positive et sert de support à un discours moralisateur, notamment dans les sermons. Mis en rapport avec la notion d'humilité, assimilé aux fidèles et en particulier aux pauvres, le pavement est synonyme de fondement, de vertu et de purification[2346]. Il participe à une certaine spiritualisation de l'édifice ecclésial en couvrant le sol, terrestre. Composé d'une myriade de petites pierres, les tesselles, le pavement est une analogie de l'*Ecclesia*. Fondement matériel de l'édifice, le pavement se comprend sur un plan spirituel comme un « tissu d'humilité », selon

M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 269-277 ; V. DEBIAIS, « The Poem of Baudri for Countess Adèle : A starting Point for a Reading of Medieval Latin Ekphrasis », art. cit..

[2341] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 20.

[2342] *Ibid*., p. 32. Pour un aperçu des sources à ce sujet, voir *ibid*., en part. p. 23-32 « Sources symboliques ».

[2343] *Ibid*., p. 352.

[2344] Sur l'unité de l'*Ecclesia/ecclesia* traduite dans l'organisation de l'édifice ecclésial, voir les écrits de Sicard de Crémone notamment. À ce sujet, voir D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit*., en part. p. 430-431.

[2345] Sur le rôle du pavement dans cet ordre d'idées et les témoignages présents dans des écrits liturgiques, voir en particulier *ibid.*, chap. 1, *Les témoignages médiévaux*, en part. p. 25 et suiv. Sur le rituel de consécration, voir notamment D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit*., p. 172 et suiv., p. 260 et suiv.

[2346] À ce sujet, voir l'association entre le lavement du pavement et le lavement des pieds chez Amalaire de Metz. Cf. AMALAIRE DE METZ, *Liber officialis*, I, 12, 36-37, cité par D. IOGNAT-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit*., p. 299, n. 1.

l'expression employée par Garnier de Saint-Victor (11..- 1170)[2347]. Celui-ci insiste sur l'idée que « les âmes emplies de foi sont unies au sein de la charité » et les désigne comme des pierres « qui sont imbriquées dans le pavement »[2348]. La structure du pavement est essentielle et sert de métaphore à l'ordre de l'*Ecclesia* et de son unité. Le pavement est évoqué dans la Bible, en particulier à propos du Temple. Garnier de Saint-Victor, reprenant l'idée développée notamment par Raban Maur à propos de la description du Temple d'Ézéchiel, indique que les « trésors » sont entourés d'un pavement[2349]. Les « trésors » ou « richesses » sont la parole des docteurs chez Grégoire le Grand (vers 540 - 604) qui a également commenté les écrits d'Ézéchiel en comparant les « chambres à trésors » et le pavement aux paroles des docteurs et à leurs auditeurs. Grégoire suggère notamment que le pavement constitue un rempart contre les vices[2350]. Ces quelques références au pavement – que nous pourrions multiplier – témoignent de sa richesse sémantique. Toute une rhétorique développée autour du bâtiment ecclésial, à laquelle s'ajoutent les *picturae* encyclopédiques qui en découlent, sous-tend l'architecture ainsi que le décor de l'édifice au croisement desquels le pavement se situe[2351]. L'intérêt porté à la structure du pavement ainsi qu'à l'idée qu'il entoure un lieu spécifique peut être mis en corrélation avec le soin apporté à la disposition des pavements au sein de l'église.

II. A. 2. Agencement : localisation et disposition des pavements ornés des signes du Zodiaque

Les pavements ornés des signes du Zodiaque que nous connaissons sont principalement situés dans le chœur[2352]. En effet, la moitié des occurrences du Zodiaque sur des pavements concerne le chœur, soit douze cas [Graphique 19]. Les signes zodiacaux ont aussi été figurés sur des pavements situés dans la nef avec huit occurrences, dont trois où ils ne sont pas avec leur pendant mensuel[2353]. Deux occurrences situées au niveau du transept et dans la crypte

---

[2347] Voir PL, 193, col. 414. Cité par X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 31, n. 98.

[2348] *Loc. cit.* « *Quae et lapides appellantur pro fortitudine fidei, et structurae sunt in pavimento in compage humilitatis* ».

[2349] Voir RABAN MAUR, PL, 112, col. 1023. Il cite Ézéchiel en indiquant « *Gazophylacia in circuitu pavimenti* ». Pour Garnier de Saint-Victor, cf. PL, 193, col. 414. Cités par X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 23-24, n. 64-65.

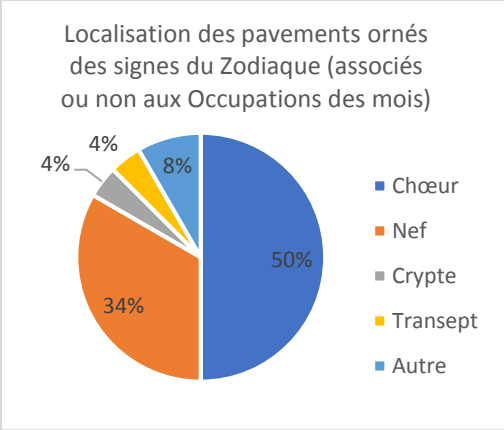
[2350] GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur Ézéchiel, Livre II*, C. MOREL (éd. et trad.), Paris, Cerf, 1990, *Homélie VI*, 6, p. 280-283.

[2351] Sur ces questions et la complexité de ces réflexions théologiques cristallisées autour du Temple, voir M. CARRUTHERS, Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit.*, en part. chap. 5, *Le lieu du Tabernacle*.

[2352] Pour d'autres détails concernant la répartition des occurrences en fonction du chœur notamment, voir *supra*, chap. 5, I. B., en part. 2., p. 405 et suiv.

[2353] Les cinq pavements associant signes et mois dans la nef sont ceux de San Colombano de Bobbio, de la cathédrale d'Otrante et des trois pavements de Reggio d'Émilie. Les pavements de San Miniato et du baptistère de

associent les signes du Zodiaque aux Occupations des mois[2354]. Le transept est un point de transition entre le chœur et la nef, tandis que la crypte dédouble en quelque sorte le chœur. On peut préciser que le cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois du pavement de la cathédrale d'Otrante est situé juste avant le chœur, de sorte qu'il a une position intermédiaire et qu'il marque le passage vers le pôle principal de l'église. Quant aux pavements qui ne concernent que les scènes mensuelles, deux sont situés dans la nef, deux dans le chœur et pour deux autres, la localisation est indéterminée[2355]. Deux autres cas, les pavements de Saint-Denis, sont situés dans la proche périphérie du chœur, puisqu'ils ornaient le sol de deux chapelles du déambulatoire. On peut ainsi noter une certaine dominance du chœur pour la localisation des pavements en question, en particulier pour ceux concernés par la présence des signes zodiacaux. Les décors de pavement ne figurant que les Occupations des mois affichent une légère tendance pour la nef et la périphérie du chœur. Il faut néanmoins rappeler, comme l'a fait X. Barral i Altet au seuil de sa synthèse sur les décors de pavements médiévaux, que ces derniers sont essentiellement situés dans le chœur, au niveau de l'abside principale, pour des raisons de coûts et parce que leur valeur sur un plan symbolique a davantage de sens lorsqu'ils ornent le pôle central de l'édifice[2356].



Graphique 19

Si la disposition de onze pavements, qu'ils soient détruits, trop lacunaires ou bien encore bouleversés par un déplacement, reste indéterminée étant donnée l'absence de documents témoignant de leur état originel, on peut néanmoins observer que cinq pavements ornés des signes du Zodiaque ont été organisés de manière circulaire ou semi-circulaire et que sept pavements sont organisés de manière horizontale [Graphique 20]. Ces sept pavements organisés de manière horizontale associent les signes du Zodiaque aux Occupations des mois[2357]. Le pavement de Saint-Bertin de Saint-Omer qui n'est concerné que par la figuration des signes zodiacaux a été organisé en forme de carré. Deux pavements avec seulement les Occupations

Florence ainsi que celui de Zeireck Camii à Istanbul sont situés dans la nef et ne présentent que les signes zodiacaux.

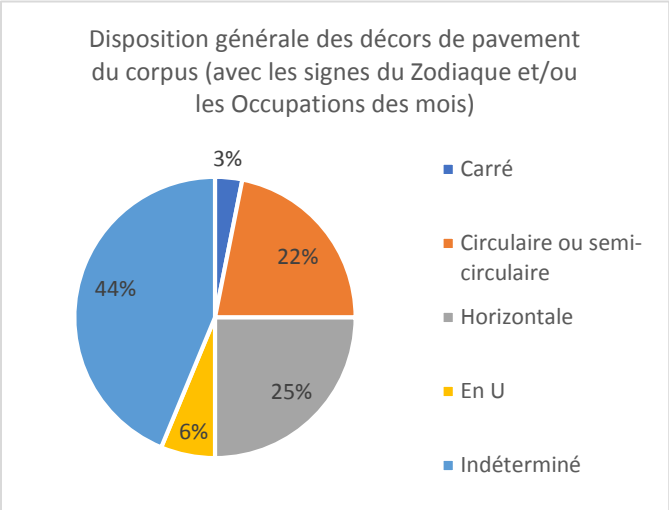
[2354] Il s'agit du pavement disparu de Notre-Dame de Thérouanne et de celui de San Savino à Plaisance.

[2355] Il s'agit des pavements de la cathédrale d'Aoste (chœur), Pour deux autres pavements lacunaires, ceux de Notre-Dame d'Arras et de Saint-Pierre de Moissac, nous ne connaissons pas leur localisation originelle.

[2356] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 1.

[2357] Il s'agit des pavements de San Colombano à Bobbio (nef), de la cathédrale de Canterbury (chœur), Saint-Irénée de Lyon (chœur), cathédrale d'Otrante (nef), San Savino de Plaisance (crypte), San Tomaso et San Giacomo Maggiore de Reggio d'Émilie.

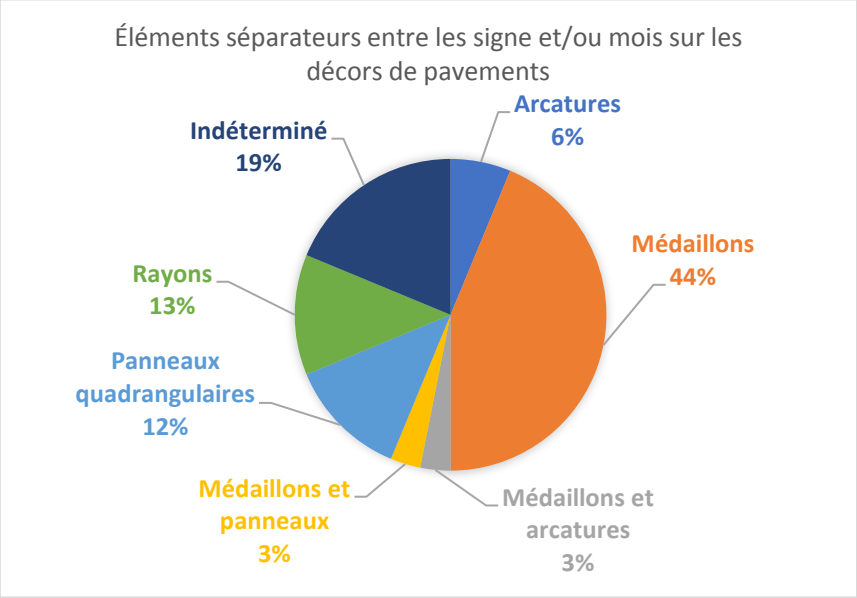
des mois, à savoir ceux de deux chapelles bordant le chœur de Saint-Denis, étaient organisés en U, d'une manière similaire à la disposition en carré[2358]. Pour ce qui est des pavements sur lesquels seules les Occupations des mois ont été représentées, aux deux exemples de Saint-Denis s'ajoutent un exemple où le cycle est disposé horizontalement et deux autres où il est disposé de manière circulaire[2359]. La disposition des cycles sur les pavements, associant ou non les signes du Zodiaque aux Occupations des mois, est caractérisée soit par une organisation horizontale, soit par une organisation circulaire, soit par une combinaison de ces deux dynamiques telle que la disposition en U ou en carré qui tendent à circonscrire et délimiter une zone spécifique. Les cycles ne figurant que les signes du Zodiaque sont plutôt disposés de manière à envelopper et à imprimer une dynamique concentrique et cyclique, sensible dans le cercle mais aussi dans le carré. Ce dernier est d'ailleurs considéré au Moyen Âge comme une forme harmonieuse, évocatrice de la Cité céleste et du Paradis. Dans trois cas disposés de manière horizontale, on peut souligner que les cycles sont organisés en groupe de trois ou quatre signes et mois. Cette division souligne l'ordonnancement du cycle tout en scandant le sol de plusieurs étapes. Elle est produite par le recours à des éléments séparateurs particuliers tels que des médaillons ou bien encore des arcatures qui renforcent visuellement l'effet de répétition et d'ordonnancement.



Graphique 20

Les cycles des pavements étudiés sont majoritairement organisés par des médaillons circulaires – de même que pour le reste du corpus –, puisque c'est le cas de neuf cycles zodiacaux et mensuels, de deux cycles zodiacaux et de trois cycles mensuels [Graphique 21]. Deux autres cycles, associant signes et mois, combinent les médaillons avec des arcatures ou avec des panneaux quadrangulaires[2360]. Les arcatures, les panneaux quadrangulaires ainsi que

[2358] Pavements de l'ancienne chapelle Sainte-Osmane (disparu) et de l'ancienne chapelle Saint-Firmin (aujourd'hui Saint-Michel, pavement lacunaire).
[2359] Pour trois autres pavements (ceux d'Arras, Moissac et Novara), la disposition originelle est indéterminée. Le cycle de San Michele de Pavie est disposé à l'horizontale et les cycles de Santa Maria d'Aoste et Santa Maria de Pavie sont disposés en cercle.
[2360] Il s'agit des pavements de San Giovanni Evangelista à Ravenne et de San Giacomo Maggiore à Reggio d'Émilie.



Graphique 21

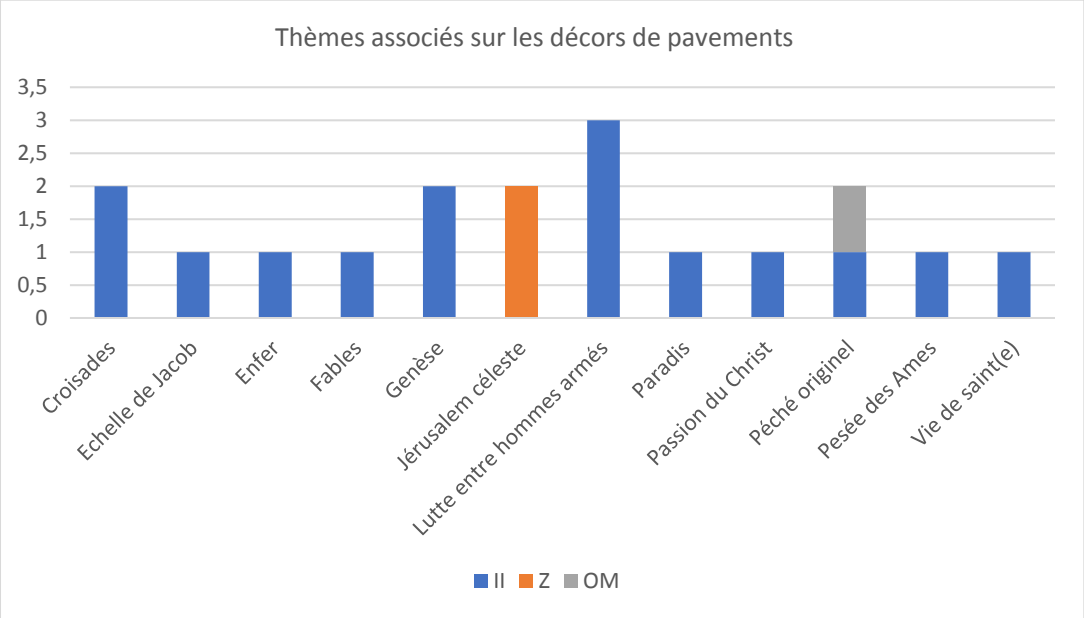
les rayons sont en effet les autres éléments séparateurs employés sur les pavements[2361]. Les rayons sont liés à une disposition en cercle héritée des pavements antiques et tardo-antiques et transmis notamment par les schémas diagrammatiques et cosmologiques présents dans les manuscrits[2362]. Hormis les pavements dont nous ne connaissons pas la disposition ni les éléments séparateurs entre les signes et/ou mois, on peut souligner qu'à notre connaissance les cycles présents sur un pavement sont systématiquement organisés par des éléments séparateurs. Les dispositifs visuels encadrant les signes et/ou les mois semblent ainsi essentiels sur les pavements et porteurs de sens. En effet, ils véhiculent l'idée de structure interne et d'ordonnancement qui est récurrente dans l'évocation des pavements dans les textes liturgiques et encyclopédiques[2363]. Ces éléments séparateurs sont la plupart du temps enchâssés dans un cadre, celui qui imprime sa disposition générale au cycle en question. Ces jeux d'enchâssement sont caractéristiques de la pensée analogique et encyclopédique qui sous-tend l'iconographie de ces pavements[2364]. Ces mécanismes visuels renforcent la structure du pavement et fonctionnent sur un équilibre entre unité et variété. D'autre part, selon les termes de Barral i Altet, les mosaïques de pavement correspondent dans l'art médiéval à une sorte de « pétrification » des tapis de sol[2365]. L'emploi des médaillons pour ordonner les décors de pavement peut notamment être relié à l'influence des tapis, broderies et autres étoffes,

[2361] Voir *supra*, chap. 5, II. B., p. 417 et suiv., pour une synthèse sur les éléments séparateurs utilisés dans le corpus.
[2362] Voir notamment chap. 4, I., et chap. 5, II. À ce sujet, voir notamment B. KÜHNEL, *The End of Time in the Order of Things. Science and eschatology in Early Medieval Art, op. cit.* ; B. OBRIST, *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques, op. cit.* ; S. COHEN, *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art, op. cit.*
[2363] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 1.
[2364] Sur la pensée analogique et ses modalités de figuration, voir P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture, op. cit.* ; *Id.*, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », art. cit. ; *Id.*, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation, op. cit.* Voir aussi *supra*, notamment chap. 4, I. C.
[2365] Voir notamment X. BARRAL I ALTET, « La mosaïque de pavement romane et les tapis de sol », in E. MORNET, F. MORENZONI (éd.), *Milieux naturels, espaces sociaux. Études offertes à Robert Delort*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 409-421.

provenant souvent d'Orient. Les jeux de délimitation visuelle, l'importance des bordures, des cadres et autres frises s'en trouvent en partie justifiés. X. Barral i Altet a également montré que les pavements fixent et marquent les dispositifs liturgiques de sorte qu'ils participent à l'expression des dynamiques inhérentes au lieu ecclésial[2366]. La localisation tout comme l'agencement des décors de pavements sont ainsi essentiels à leur analyse et à leur compréhension.

II. A. 3. Thèmes iconographiques

Les signes du Zodiaque figurés sur des pavements ont été intégrés à des thèmes iconographiques essentiellement cosmologiques correspondant d'ailleurs à l'une des principales thématiques dominantes sur ce type de décor[2367]. Comme nous l'avons déjà mis en exergue, les pavements de notre corpus associent les signes du Zodiaque à des thèmes renvoyant à l'harmonie de la Création et à la notion de Sagesse[2368]. On note quelques différences entre les



Graphique 22

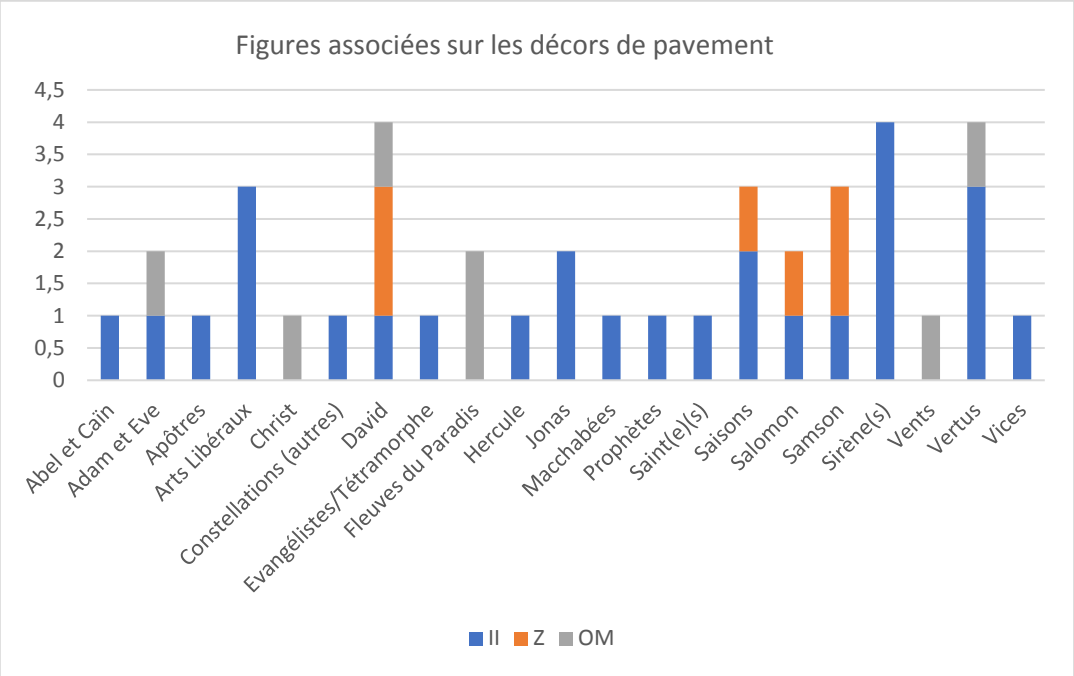
cycles associant les signes zodiacaux aux scènes mensuelles et les cycles où ils ne le sont pas [Graphique 22, Graphique 23].

Les décors de pavement ornés des signes du Zodiaque sans leur pendant mensuel sont davantage centrés sur l'idée d'harmonie. À deux reprises, sur les pavements de Saint-Bertin de Saint-Omer et Saint-Géréon de Cologne, les signes du Zodiaque ont été associés au roi David, modèle de sagesse, vecteur d'harmonie et préfiguration christique. Sur le premier, les signes du

[2366] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 1, p. 52-56.
[2367] Cf. *ibid.*, en part. p. 61.
[2368] Voir *supra*, chap. 5, III. A. Sur le Zodiaque comme vecteur d'harmonie, voir également *infra*, chap. 8, II.

Zodiaque encadrent une évocation de la Cité céleste, modèle harmonieux de l'église terrestre. Salomon est également présent sur le pavement de Saint-Bertin, tandis que Samson est figuré à deux reprises à proximité du Zodiaque sur le pavement de Saint-Géréon ainsi que sur celui de l'église du Pantocrator de Constantinople. Sur ce dernier, les Saisons lui sont également associées.

Sur les pavements associant les signes zodiacaux et les Occupations des mois, on note une certaine référence au Péché originel et surtout à la quête d'harmonie qui en résulte. Des scènes de lutte sont présentes à au moins trois reprises[2369]. La Genèse est évoquée à deux reprises mais l'accent est mis sur le Péché originel ainsi que sur l'histoire d'Abel et Caïn, en particulier sur le pavement de la cathédrale d'Otrante. Les Vertus ainsi que les Arts Libéraux



Graphique 23

sont associés au cycle calendaire à trois reprises[2370] et aux Saisons à deux reprises[2371]. On retrouve le roi David, ainsi que Samson et Salomon, respectivement à Saint-Rémi de Reims, à San Colombano de Bobbio et à la cathédrale d'Otrante. À Saint-Rémi de Reims, les descriptions datant du XVII^{e} et XVIII^{e} siècles indiquent que l'échelle de Jacob était figurée sur le pavement au niveau de l'autel, surmontant le reste du pavement du chœur sur lequel il y avait notamment

[2369] Sur les pavements de San Savino à Plaisance, de San Colombano à Bobbio et à San Giovanni Evangelista à Ravenne. Sur le pavement d'Otrante, des scènes de lutte entre animaux, s'avalant et/ou se régurgitant prennent place autour de l'arbre au sommet duquel le cycle calendaire est figuré.
[2370] Les Vertus sont associées au cycle du calendrier sur les pavements de Saint-Rémi de Reims, Saint-Irénée de Lyon et de la cathédrale de Canterbury. Les Arts Libéraux lui sont associés sur les deux premiers pavements ainsi que sur celui de Notre-Dame de Saint-Omer.
[2371] Il s'agit des pavements de Saint-Rémi de Reims et de San Prospero de Reggio d'Émilie.

deux cercles dans lesquels les signes du Zodiaque et les Occupations des mois étaient représentés séparément. À en croire les descriptions qui nous sont parvenues, le pavement du chœur de Saint-Rémi de Reims offrait une véritable synthèse à la fois biblique et cosmologique, le tout soutenu par une disposition fondée sur des cercles, carrés, bandeaux ainsi que des jeux de symétrie[2372]. Ce décor qui précédait l'autel visait vraisemblablement à relier ciel et terre, Ancien et Nouveau Testament par le biais d'une iconographie efficace. Le roi David, les prophètes, les apôtres, les évangélistes et saint Jérôme étaient ainsi figurés au centre du pavement divisé longitudinalement en trois parties. Sur l'un des bandeaux latéraux, les cercles du Zodiaque et des Occupations des mois ainsi que les Vertus étaient disposés. Sur l'autre bandeau latéral, l'ORBIS TERRA cantonnée des Saisons dans un panneau carré faisait écho à un autre carré légendé par l'inscription TERRA MARE, dont les angles étaient occupés par les Fleuves du Paradis. Sur un troisième panneau carré occupant ce bandeau latéral figuraient les Arts Libéraux. Cette liste succincte des figures présentées sur ce pavement laisse entrevoir sa complexité. Ce pavement témoigne de l'articulation entre différents thèmes iconographiques, bibliques et encyclopédiques, en particulier sur ce support. Comme l'a souligné X. Barral i Altet, ce pavement offrait vraisemblablement une « image monumentale du monde » selon une perspective encyclopédique où « la culture antique, l'élévation du savoir vers la connaissance de Dieu, une image du monde » sont combinées et enchevêtrées à tel point que « les notions deviennent interchangeables »[2373]. Dans ce décor synthétique, les signes du Zodiaque sont insérés comme les rouages d'un mécanisme analogique dont la visée est céleste et d'une véritable ascension spirituelle.

Quant aux pavements sur lesquels les Occupations des mois ont été figurées sans les signes du Zodiaque, on retrouve des thèmes iconographiques similaires à ceux que l'on trouve sur les pavements où ils sont associés. Le Péché originel, les Vertus, le roi David ainsi que les Vents et les Fleuves du Paradis leur ont en effet été associés ponctuellement.

La notion d'harmonie est centrale dans les décors de pavement concernés par la figuration des signes du Zodiaque. Figures célestes, les signes zodiacaux sont associés à plusieurs reprises à des « fonds aquatiques » et à une vision synthétique associant ciel et terre. C'est le cas des pavements de Saint-Bertin à Saint-Omer, de Saint-Rémi à Reims, de San Savino

[2372] Voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, en part. p. 220-222. Voir la restitution proposée par l'auteur fig. 8 ; voir aussi *Id.*, « Les mosaïques de pavement médiévales de la ville de Reims », in *CAF*, 135, 1977, Paris, 1980, p. 79-108. Sur l'iconographie de ce pavement et son contexte de réalisation, voir aussi B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale au début de l'époque scolastique », art. cit.

[2373] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 64-65.

à Plaisance. À Saint-Bertin, autour du carré encadré du Zodiaque, le pavement était couvert d'un motif en chevrons évoquant l'eau[2374]. Un motif similaire couvre le fond du pavement de San Savino sur lequel sont disposés les médaillons du Zodiaque et des Occupations des mois. À Saint-Rémi, la mention *Terra Mare* désignait l'un des panneaux carrés du pavement dont les angles étaient occupés par les Fleuves du Paradis. À San Miniato al Monte de Florence, le panneau avec le cycle zodiacal est composé d'un cercle divisé en rayons par des entrelacs et inscrit dans un carré dont les angles sont occupés par des tritons ou sirènes portant un médaillon sur lequel un griffon écrase un serpent. Signes du Zodiaque, êtres aquatiques, griffons et serpents composent une imagerie ambivalente qui tisse des relations entre ciel et terre. Sur le pavement de San Colombano à Bobbio, une scène marine jouxte le cycle calendaire et est accompagnée de l'inscription MARINARIUS.

De fait, l'iconographie cosmologique des pavements ainsi que leur agencement dans le lieu ecclésial témoigne de l'appréhension du lieu ecclésial selon un jeu d'échelles micro et macrocosmiques. Au cours du XII^e^ siècle, l'*ecclesia* est non seulement mis en relation avec l'*Ecclesia* mais aussi avec le monde, notamment dans les écrits d'Honorius Augustodunensis et d'Hugues de Saint-Victor[2375]. De plus, ces pavements, de même que les *mappae mundi*, témoignent des conceptions spatiales et temporelles médiévales[2376]. Il s'agit davantage de rendre compte d'un système de relations ordonnées ainsi mis en image. La figuration de ces relations est le cœur de ces décors de pavement ainsi que du décor ecclésial dans son ensemble. « Dialoguant et se répondant par effet de miroir au sein du programme iconographique, le pavement et le plafond matérialisent sur le plan décoratif et symbolique deux espaces fondamentaux de la cosmologie chrétienne. Le fidèle avance sur la terre et son regard monte vers le ciel, au sein du sanctuaire devenu la synthèse terrestre de la Jérusalem céleste.[2377] » C'est ainsi que X. Barral i Altet résume la capacité du décor à signifier l'articulation entre le sol et la voûte, entre le ciel et la terre, en particulier sur les décors de pavement. La dimension cosmique

[2374] Sur ce motif visant à figurer l'eau, voir notamment les remarques de F. BARRY, « Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages », art. cit., en part. p. 629.
[2375] À ce sujet, voir notamment les remarques de B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale au début de l'époque scolastique », art. cit., en part. p. 149.
[2376] À ce sujet, voir notamment A. GUERREAU, « Structures et évolutions des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », art. cit. ; P. GAUTIER-DALCHÉ, « Principes et modes de la représentation de l'espace géographique durant le Haut Moyen Âge », art. cit. ; *Id., L'espace géographique au Moyen Âge, op. cit.* Sur la pensée cartogrpahique médiévae et ses spécificités, voir D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ Siècle) », art. cit. ; J. CABANOT, G. PON, « La Mappemonde de Saint-Sever », art. cit. ; voir aussi *supra*, notamment chap. 4, I. C.
[2377] X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*, « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel », p. 238.

des pavements est un héritage antique transmis au Moyen Âge[2378]. L'un des maillons de cette transmission est l'*ekphrasis* du pavement de Sainte-Sophie de Constantinople composée par Paul le Silentiaire (début du VI^e^ siècle - 580)[2379]. D. Iogna-Prat a souligné que le poète vise à décrire un édifice « conçu comme un microcosme » et à faire « l'exégèse d'une construction destinée à ouvrir les portes du ciel »[2380]. F. Barry a quant à lui cherché à montrer la dimension cosmique du pavement de Sainte-Sophie de Constantinople en analysant sous plusieurs angles l'évocation d'un univers marin sur le sol de celle-ci mais aussi les prémices, les continuations ainsi que les raisons d'une telle iconographie[2381]. Ancré notamment dans la description du Temple par Ézéchiel, ce pavement utilise l'eau et la lumière qu'elle renferme comme reflet du *Logos*[2382]. Ce décor est un des nombreux exemples de l'iconographie cosmique du lieu ecclésial développée tout au long du Moyen Âge et sensible notamment avec l'*aula sidereae* décrite par Jean Scott Érigène[2383]. Au XII^e^ siècle, la dimension cosmique de l'église fut exacerbée comme en témoigne par exemple Honorius Augustodunensis qui indique « [qu'] aux quatre angles de l'église sont les quatre parties du monde »[2384].

II. B. Le Zodiaque sur le pavement de la nef : entre seuil et progression

Les décors de pavement impriment sur le sol du lieu ecclésial une dynamique à la fois horizontale et verticale. Tant par leur iconographie, leur agencement, leur disposition interne, ils marquent en effet les étapes d'un chemin menant à la fois vers le chœur et ouvrant vers les cieux. Nous allons nous concentrer sur des pavements ornés du Zodiaque situés dans la nef, tels que ceux de San Miniato al Monte et du baptistère San Giovanni de Florence, de l'ancienne église du Pantocrator de Constantinople, de San Colombano de Bobbio, de trois églises de Reggio d'Émilie avant de nous focaliser sur le pavement de la cathédrale d'Otrante.

II. B. 1. Le pavement comme projection de l'échelle céleste

Lorsqu'ils ornent le sol de la nef, les pavements réunis dans notre corpus contribuent à une certaine axialité du lieu ecclésial polarisé par le chœur. Sur les pavements de San Miniato al Monte et du baptistère San Giovanni à Florence, deux compositions ornées du Zodiaque ont

---

2378 À propos des pavements cosmologiques antiques, voir *supra*, chap. 3, III.
2379 PAUL LE SILENTIAIRE, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, M.-C. FAYANT, P. CHUVIN (éd. et trad.), Paris, éd. A. Die, 1997.
2380 D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.,* p. 67.
2381 Cf. F. BARRY, « Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages », art. cit.
2382 Voir *ibid.*, en part. p. 634-635.
2383 À ce sujet, voir aussi *supra*, chap. 4, p. 387 et suiv.
2384 HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, PL 112, col. 1023C ; cité par B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde … », art. cit., p. 149, n. 36.

été réalisées au cours de la première décennie du XIII[e] siècle et ponctuent l'axe est/ouest de l'édifice. Il s'agit dans les deux cas de dalles de marbres taillées et incrustées. Les inscriptions qui les accompagnent témoignent du fait que le pavement a un rôle de médiation avec le ciel. À San Miniato, le pavement est « parlant » et s'adresse directement à celui qui entre dans l'édifice. Surmontant le premier panneau du pavement, un bandeau d'inscriptions incrustées comme le reste du décor indique « Devant cette porte, par la grâce de Dieu des cieux, Joseph, poète et magistrat, a fait exécuter cela. Alors priez le Christ pour qu'il vive toujours en lui. 1207 – Résiste au temps et à la mort »[2385]. Le pavement de San Miniato, composé de huit panneaux disposés de manière longitudinale dans la nef de l'édifice, dessine ainsi les contours d'un chemin vers le salut à la fois pour le commanditaire ainsi que pour le fidèle. Le quatrième panneau avec le cercle du Zodiaque marque une certaine progression dans ce parcours visualisé horizontalement et axialement mais tendu vers les cieux. La division en panneaux peut non seulement résulter de l'influence des tapis de sol sur les décors de pavement mais elle signale également les degrés ou niveaux de progression spirituelle en direction du chœur[2386]. Le message inscrit au seuil du pavement implique en outre une perspective eschatologique. Sept panneaux précèdent le huitième panneau ornant le sol du chœur, comme autant de degrés d'élévation. Cet agencement axial fondé sur une répartition du décor en plusieurs panneaux superposés peut en effet être mis en relation avec le thème de

Figure 24 : Florence, San Miniato al Monte, détail de la partie centrale du pavement de la nef.

[2385] L'inscription est la suivante : *Hic valvis ante / celesti numine dante / metricus et iudex / hoc fecit condere Joseph / ergo rogo Christum / quod semper vivat in ipsum / MCCVII – retinent de tempore et morte*. Sur ce pavement, parmi la vaste bibliographie, voir notamment B. SCHUCHLENZ, *Die Dekodierung der Marmorinkrustationen von San Miniato al Monte in Firenze*, Thèse, Karl-Franzens-Universität Graz, 1988 ; F. PRATESI, *La splendida basilica di San Miniato a Firenze, Il Rinascimento inizia da qui*, Florence, Octavo, 1995 ; N. MATTEUZI, *Tarsie marmoree fiorentine del XII secolo. Catalogo, fonti iconografiche e nuove proposte*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Firenze, thèse soutenue en mai 2009 ; *Id*., « Le tarsie fiorentine e le miniature toscane del XII secolo : il caso del Salterio di San Michele a Marturi », in *Commentari d'arte*, 44-XV, 2009, p. 8-19.

[2386] Sur l'influence des tapis de sol sur les décors de pavement, voir en part. X. BARRAL I ALTET, « La mosaïque de pavement romane et les tapis de sol », art. cit.

l'échelle céleste, aussi bien dans sa dimension spirituelle, eschatologique et cosmologique[2387]. L'axialité qui régit ce pavement est également sensible dans la disposition du cycle zodiacal. Le Capricorne et le Cancer, correspondant aux solstices, ont été disposés dans l'axe, le premier orienté vers l'entrée, le second orienté vers le chœur. Le Cancer est d'ailleurs le seul signe à être placé dans un médaillon.

Sur le panneau orné des signes du Zodiaque, ces derniers sont disposés dans une composition de cercles concentriques inscrits dans un carré. Le cercle externe est formé d'une succession de doubles arcades portées par des colonnettes disposées de manière rayonnante et donnant forme à une *rota*. Sous chaque arcade se tient un signe zodiacal flanqué de rinceaux. Ces ornements végétalisés traduisent à la fois l'ordre du cosmos ainsi que le Paradis et la Cité céleste auxquels l'église est assimilée. Cette végétalité ordonnée, associée à différentes figures animales sur ce pavement, participe à la sacralité du lieu ecclésial[2388]. Le centre de la composition concentrique est occupé par une sorte de soleil rendu de manière géométrique, cerné de douze petits triangles rayonnants.

Le panneau avec le Zodiaque du pavement du baptistère de Florence est très similaire même s'il est difficile de trancher sur l'antériorité de l'un ou de l'autre. Le panneau dans lequel le cercle zodiacal est inscrit est aujourd'hui situé selon l'axe est-ouest de l'édifice baptismal de forme octogonale et constitue le troisième panneau dans l'axe de l'entrée est[2389]. Sa composition est très proche de celle du panneau zodiacal de San Miniato même si les signes sont tous inscrits dans un médaillon. Sur ces deux pavements, dans les angles du carré au sein duquel le cercle du Zodiaque est inscrit, un médaillon encercle un griffon écrasant un serpent. Ces griffons, caractérisés par leur double nature, incarnent bien souvent la dualité terrestre et céleste. Ils accompagnent ainsi la progression spirituelle du fidèle, voire du néophyte dans le baptistère, et réunissent, de même que le cycle zodiacal, « le plan terrestre et le plan céleste »[2390]. Le chemin

---

[2387] La question du nombre des degrés divisant l'échelle céleste est problématique. Leur nombre varie mais les séries de sept degrés sont fréquentes dans la pensée médiévale comme l'indique C. Heck. Sur cette question et le thème iconographique et théologique de l'échelle céleste, voir C. HECK, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, op. cit., en part. Chap. XVI, *L'échelle céleste : une image paradoxale*. Pour le nombre de degrés, voir en part. p. 244. Le pavement de San Miniato al Monte fut commandité par des moines bénédictins et est ainsi caractérisé par la richesse de leur pensée et de leur culture. Cf. F. PRATESI, *La splendida basilica di San Miniato a Firenze, Il Rinascimento inizia da qui, op. cit.*

[2388] Sur le rôle du végétal dans la sacralité de l'église, cf. J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, « Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3, 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 14 novembre 2016. URL : http://imagesrevues.revues.org/1789, §23-26.

[2389] Il aurait vraisemblablement été déplacé en 1351 depuis l'axe de l'entrée septentrionale. Cf. P. DEGL'INNOCENTI, *Le origini del Bel San Giovanni. Da tempio di Marte a battistero di Firenze*, Florence, CUSL, 1994, p. 65, 154. Cité par S. PIAZZA, *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs, op. cit.*, p. 138, n. 569.

[2390] J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e^ au XII^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 67.

ponctué par le Zodiaque dans le baptistère devait être complété par le décor mosaïqué de l'abside et de la coupole réalisé au cours du XIII^e siècle et terminé au XIV^e siècle, qui est centré sur le thème du Jugement Dernier. D'autre part, le panneau zodiacal du baptistère florentin participait à une dimension cosmique de l'édifice et jouait avec le soleil. En effet, le panneau en question était initialement placé dans l'axe de l'entrée septentrionale et le jour du solstice d'été, un rayon de soleil passant par l'oculus de la coupole venait l'éclairer. Le Soleil figuré par un cercle cerné de petites flammèches rayonnantes ornant le centre du panneau zodiacal sur le sol faisait ainsi écho au soleil du ciel sur lequel ouvrait le bâtiment[2391]. Un palindrome inscrit autour du Soleil vient d'ailleurs accentuer cette dimension cosmologique du pavement par la phrase EN GIRO TORTE SOL CICLOS ET ROTOR IGNE[2392]. Autour du cercle zodiacal, une deuxième inscription que nous avons déjà évoquée, achevait de relier le ciel et la terre, entre l'église et le Temple, sur ce pavement au sein duquel les signes du Zodiaque étaient les acteurs de cette médiation[2393].

Figure 25 : Florence, baptistère, pavement, panneau du Zodiaque.

Ces deux pavements florentins, caractérisés par leur disposition et leur traitement avec des incrustations, ont été mis en rapport avec le pavement de l'église sud du monastère du Pantocrator de Constantinople. La disposition en cercles concentriques inscrits à l'intérieur d'un carré ainsi que les rinceaux vont dans ce sens. Sur le pavement de cet édifice, réalisé vers 1118-1136, le cercle zodiacal accompagné des Saisons prend place au sein des compartiments rayonnants d'une composition circulaire, une *rota*, inscrite dans un carré. Le commanditaire de ce pavement n'est autre que l'empereur Jean II Comnène (1118-1143) dont le pouvoir est assimilé à celui du Christ et mis en scène sur ce pavement[2394]. Le cycle zodiacal et saisonnier

[2391] G. Villani (1276-1348) en témoigne, cf. G. VILLANI, *Nuova cronica*, G. PORTA (éd.), Parme, Guanda, 1991, p. 90.

[2392] Sur ce pavement, voir notamment C. PAOLINI, *Il pavimento del Battistero di Firenze*, Florence, Polistampa, 2006 (Quaderni dei Servizi Educativi, 16) ; A. MONCIATTI, « Ars at in auctore. Novità sullo Zodiaco del pavimento del battistero di San Giovanni di Firenze », in *Il pane di segale. Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*, Pavie, Edizioni Guardamagna, 2016, p. 155-169.

[2393] Voir *supra*, dans ce chapitre, p. 541.

[2394] Son fils, Manuel I^er Comnène, se positionna d'ailleurs en faveur de l'astrologie. Sur la place de l'astrologie dans la sphère byzantine et surtout dans l'apanage du pouvoir, voir notamment P. MAGDALINDO, *L'orthodoxie des astrologues. La science entre le dogme et la divination à Byzance (VII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Lethielleux, 2006.

est associé à plusieurs scènes consacrées à Samson disposées sur le pavement central[2395]. Le cercle zodiacal marque en effet le secteur occidental près de l'ancienne entrée principale[2396]. Les épisodes liés à Samson sont des scènes préfigurant le rôle du Christ, lequel ne pouvait figurer sur un pavement. La dimension cosmologique du panneau avec le Zodiaque s'associe à l'histoire de Samson afin d'orner comme il se doit le sol de l'église du monastère dédié au Pantocrator tout en correspondant à l'idéologie des Comnènes[2397]. La domination du Christ Pantocrator tout autant que la domination de l'empereur se trouvent mises en images par la composition zodiacale. De même que le cercle zodiacal fut utilisé dans l'iconographie impériale romaine ainsi que dans l'iconographie des pavements synagogaux visant à célébrer la suprématie du Dieu d'Israël assimilé à Hélios gouvernant le cycle zodiacal et saisonnier, le cercle du Zodiaque a été utilisé comme un vecteur de domination et d'englobement[2398].

Dans ces trois cas, la présence du Zodiaque sur le pavement à proximité de l'entrée et/ou selon l'axe de l'édifice ecclésial reprend le principe de l'évocation de la *Porta coeli*, sensible au niveau du portail comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent. Pour reprendre les termes du saint patriarche Germain de Constantinople (715-730) dans son *Commentaire sur la Divine liturgie*, « l'église est le ciel sur la terre, où le Dieu du ciel habite et se meut »[2399]. La présence du Zodiaque sur le pavement du seuil de l'église du monastère du Pantocrator à Constantinople est en quelque sorte l'illustration de cette phrase. Le cercle zodiacal devait souligner la conjonction entre le ciel et la terre dans le lieu ecclésial, en particulier lors de la liturgie[2400].

II. B. 2. Décor du pavement et quête du salut

II. B. 2. a. Pavement de San Colombano de Bobbio

Le pavement de l'église du monastère San Colombano de Bobbio a été conservé sous l'actuelle nef de l'église abbatiale. Réalisé autour du milieu du XII[e] siècle, ce pavement est

[2395] Voir notamment pour des détails quant aux scènes concernant Samson et la bibliographie relative à ce pavement dans X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010 ; *Id.*, « Un programme iconographique occidental pour le pavement médiéval de l'église du Christ Pantocrator de Constantinople », in *Convivium*, vol. 2, 2015, p. 218-233.

[2396] Pour une synthèse et une vue d'ensemble du pavement, voir notamment R. OUSTERHOUT, « Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery », in N. NECIPOĞLU (éd.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and everyday Life*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2001, p. 133-152.

[2397] Voir *ibid.*, p. 146.

[2398] Sur les prémices antiques et tardo-antiques de l'utilisation du cercle zodiacal dans une telle perspective, voir *supra*, chap. 3, II et III.

[2399] Cité par C. JOLIVET-LEVY, *La Cappadoce médiévale*, Paris, Zodiaque, 2001, p. 91.

[2400] Sur cette idée et sur le commentaire de cette phrase de Germain de Constantinople, voir P. BAUD, M. EGGER (éd.), *Les richesses de l'Orient chrétien*, Pully ; Saint-Maurice, Le Sel de la terre/éd. Saint-Augustin, 2000, p. 187-190.

organisé en quatre registres horizontaux séparés par des frises ornementales. Le tout est polychrome contrairement à d'autres pavements bicolores du nord de l'Italie. Les deux registres inférieurs sont occupés par les Occupations des mois associées aux signes du Zodiaque disposés sous des arcatures. Dans la partie latérale droite, le cycle est flanqué d'une scène marine avec l'inscription MARINARIUS, ainsi que d'un quadrupède dont il ne reste qu'une partie. Le pavement a eu en effet à souffrir des modifications ultérieures et notamment de la restructuration de l'architecture de l'édifice. Le cycle du Zodiaque et des Occupations des mois a également été associé à Samson et Jonas, ainsi qu'à un cycle de scènes relatives à l'histoire des Maccabées. Samson et Jonas sont des préfigurations du Christ, ils évoquent sa résurrection et son rôle de Rédempteur et se présentent ainsi comme des modèles pour le fidèle, selon une perspective eschatologique. Le cycle des Maccabées constitue quant à lui comme un prototype et modèle des Croisades. Dans le registre supérieur, des créatures hybrides telles qu'une chimère et un dragon sont figurées et légendées. Elles sont en train de lutter deux à deux. En contrepoint des Maccabées, ces monstres pourraient figurer les vices, tandis que les premiers incarneraient les vertus[2401]. Ce décor de pavement croise ainsi plusieurs temporalités, le tout dans la perspective du salut. À la lutte des Maccabées répond la lutte des Croisades. Le cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque agit comme un pivot entre le récit biblique et le salut à venir, ainsi qu'entre les Maccabées et les Croisades en participant à une sorte de réactualisation des premiers[2402].

Au sein du cycle, les signes zodiacaux sont disposés dans la partie inférieure sous chaque arcade. Des inscriptions légendent non seulement les mois mais aussi les signes zodiacaux. Le cycle se lit de la gauche vers la droite et de haut en bas en trois groupes de quatre mois et quatre signes. En effet, le cycle commence en haut à gauche avec les mois de Mars et d'Avril accompagnés respectivement du Bélier qui a disparu et du Taureau. Le cycle se poursuit dans le registre inférieur avec Mai et Juin, puis reprend en haut avec Juillet et Août et ainsi de suite pour se terminer dans le registre inférieur à droite avec Janvier et Février. Cet agencement crée un mouvement entre les deux registres et la répétition des arcatures relie l'ensemble. Dans les écoinçons des arcatures, on peut souligner la répétition de petites baies, la plupart du temps

[2401] Sur ces monstres ainsi que cette idée d'opposition entre vertus et vices, voir L. PASQUINI, « I mosaici, dell'Abbazia di S. Colombano a Bobbio : i mostri del registro superiore », in F. GUIDOBALDI (dir.), *Atti del III Colloquio dell'AISCOM* [Bordighera 6-10 dicembre 1995], Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996, p. 363-374.

[2402] Cf. R. HESS, « Das Bodenmosaik von San Colombano in Bobbio », in *AM*, série II, II-2, 1988, p. 103-140 ; G. LIGATO, « La prima Crociata nel Mosaico di San Colombano a Bobbio : ideologia e iconografia di una celebrazione », in F. G. NUVOLONE (dir.), *Il mosaico della Basilica di S. Colombano in Bobbio e altri studi dal II al XX secolo*, Bobbio, Archivum Bobiense, 23, 2001, p. 243-334, 24, 2002, p. 343-410.

géminées. Ces petites ouvertures figurées répètent le motif de l'arcade et participent à un jeu d'échos visuels entre les registres. Les architectures figurées dans le cycle des Maccabées sont d'ailleurs également concernées par ce motif. La répartition des couleurs produit aussi une dynamique visuelle. D'autre part, l'iconographie de ce pavement témoigne de la riche culture du monastère dédié à saint Colomban et lieu d'un pèlerinage important[2403]. L'iconographie des Occupations des mois laisse d'ailleurs transparaître des similitudes avec des calendriers manuscrits tels que celui de Saint-Mesmin[2404].

II. B. 2. b. Les pavements de Reggio d'Émilie

À Reggio d'Émilie, ce ne sont pas moins de trois occurrences de cycles du Zodiaque et des Occupations des mois sur des pavements qui sont connus. Les pavements de San Giacomo Maggiore et San Tomaso ont été réalisés au cours de la première moitié du XII^{e} siècle, tandis que le celui de San Prospero a été réalisé dans la seconde moitié du siècle[2405]. Il s'agit de trois décors concernant la nef de l'édifice en question. Malheureusement, les deux premiers sont lacunaires et le troisième n'est quant à lui connu que par un dessin de 1844[2406].

Les pavements de San Giacomo Maggiore et San Tomaso sont des décors bicolores, en tesselles noires et blanches[2407]. Les vestiges du pavement qui ornait la nef de l'église du monastère bénédictin San Tomaso présentent des similitudes avec celui de la crypte de San Savino de Plaisance car une partie des médaillons des signes du Zodiaque étaient vraisemblablement présentés sur un fond d'ondulations similaires visant à évoquer la mer entourant la terre et renvoyant au ciel[2408]. Le médaillon du signe de la Vierge qui est conservé présente en effet ce type de fond autour de lui. La présence des Occupations des mois est

---

[2403] Sur ce monastère, parmi la dense bibliographie, voir notamment E. DESTEFANIS, *Il monastero di Bobbio in età altomedievale*, Florence, All'insegna del Giglio, 2002 ; A. ZERONI, *Il monastero longobardo di Bobbio : crocevia di uomini, manoscritti e culture*, Spolète, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2004 ; M. RICHTER, *Bobbio in the early Middle Ages : the abiding legacy of Columbanus*, Dublin, Four Courts Press, 2008.

[2404] Reg. Lat. 1263, prov. ancienne abbaye Saint-Mesmin, Rome, Bibliothèque Vaticane, calendrier, avant 1007, fol. 65 et suiv. Voir J. C. WEBSTER, *The Labors of the months...*, 1938, n°27 ; R. HESS, « Das Bodenmosaik von San Colombano in Bobbio », art. cit., p. 125.

[2405] Reggio d'Émilie, église San Tomaso, nef, vestiges du pavement conservés au Museo Civico Chierici, vers 1110 (?) ; église San Giacomo Maggiore, nef, vestiges du pavement conserves au Museo Civico Chierici, vers 1141-1146 ; basilique San Prospero, pavement détruit en 1844, vers 1160-1171.

[2406] Cf. M. DEGANI, *I mosaici romanici di Reggio emilia*, Reggio d'Émilie, Edizioni Franco, 1961, dessin de 1844 réalisé au moment de la découverte, publié par Ferrante Bedogni. Également reproduit dans X. BARRAL I ALTET, *Le décor de pavement...*, 2010, fig. 167.

[2407] Sur les pavements de ce type, voir G. GUIDONI, « Puntualizzazioni sulla produzione medievale dei mosaici bicromi nell'Italia settentrionale », in F. GUIDOBALDI (dir.), *Atti del III Colloquio dell'AISCOM*, *op. cit.*, p. 261-272.

[2408] Sur le pavement de San Savino, voir *infra*, dans ce chapitre, II. C. 2., p. 571 et suiv.

incertaine du fait des lacunes du pavement[2409]. Il est aujourd'hui difficile de juger de l'agencement de ce décor dans l'édifice mais G. Trovabene et S. Rapino en ont proposé une reconstitution en trois registres superposés. Dans le registre inférieur et le registre supérieur les médaillons zodiacaux auraient pu être disposés en travers d'une trame de lignes verticales, le tout sur un fond de végétaux au mouvement ascendant. Ces deux registres occupés chacun par cinq signes auraient encadré un registre médian avec deux compartiments latéraux à fond marin occupés chacun par un signe zodiacal et un compartiment central dans lequel un grand *clipeus* était sans doute flanqué de paons et entouré d'autres animaux dont un poisson[2410]. En dessous de ce grand *clipeus*, les vestiges d'une inscription indiquent ...CELI./. PER CIRCLU... Malgré les lacunes, cette inscription complétait et commentait la dimension céleste et cosmique du pavement. La mention *circulum* devait se rapporter soit au cercle des douze signes du Zodiaque, soit se rapporter au cercle de l'Année dont la personnification était peut-être figurée au centre du médaillon comme c'est le cas sur le pavement du chœur de San Savino de Plaisance ainsi que sur celui de la cathédrale d'Aoste. D'autres bribes d'inscriptions conservés accueillaient celui qui entrait en l'exhortant à la prière, pour son salut et sans doute pour celui du ou des commanditaires dont le pavement perpétuait la mémoire[2411]. Une autre partie des inscriptions évoquent les signes du Zodiaque et les mois qui leur sont associés. Comme l'a souligné G. Trovabene, ces inscriptions rappellent les *Églogues* d'Ausone (309 ? - 394 ?) qui cernent les médaillons du cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois sur le pavement de San Savino de Plaisance[2412]. Les vestiges de ce pavement laissent transparaître un décor destiné à orner le sol mais en lui donnant à la fois une dimension cosmologique et céleste. La dynamique verticale traduite par la trame ornementale conjointe aux *clipei* zodiacaux devait participer à la dynamique axiale de l'édifice et au processus de *transitus* entre le sol et la voûte, entre la terre et le ciel dans le même esprit que ce que nous avons déjà pu mettre en exergue.

Le pavement de l'église San Giacomo Maggiore, laquelle est aujourd'hui détruite, fut quant à lui réalisé vers 1141-1156, lorsqu'Achille Tacoli, fondateur de l'édifice, était archidiacre[2413]. En comparaison du pavement de San Tomaso, le traitement des figures du

[2409] Il est néanmoins fait référence aux mois dans les inscriptions qui subsistent.

[2410] Il subsiste en effet une partie de l'élément central avec une portion de cercle, une partie d'un paon et un poisson. Les autres éléments concernant la disposition et le décor entourant les médaillons est déduit des vestiges. Voir G. TROVABENE, « Il mosaico pavimentale della Chiesa di San Tomaso a Reggio Emilia », in *Atti del III Colloquio dell'AISCOM*, *op. cit.*, p. 383-397, fig. 7 : reconstitution.

[2411] Sur le contexte de réalisation de ce pavement, voir chap. 8.

[2412] Cf. G. TROVABENE, « Il mosaico pavimentale della Chiesa di San Tomaso a Reggio Emilia », art. cit., p. 393, n. 42.

[2413] La datation reste problématique et se réfère à la fondation de l'église San Giacomo par Achille Tacoli en 1141 ou 1156. Cf. G. TROVABENE, « Il pavimento musivo di San Giacomo Maggiore di Reggio Emilia: problemi di integrazione iconografica e stilistica », in *XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenne, ed. del

pavement de San Giacomo est plus ornemental, le tracé des lignes est plus important que les zones d'aplat. Les signes du Zodiaque ont été associés sur ce pavement selon un agencement original. En effet, deux types de dispositifs ont été utilisés pour organiser ce cycle, à savoir des arcatures et des médaillons enchaînés les uns aux autres. Signes et mois sont légendés. Les phases de la lune ont été indiquées par le biais d'un petit cercle renfermant un visage de profil, disposé sous les arcatures ainsi que dans l'angle supérieur des cercles[2414]. Selon G. Trovabene, le double cycle, zodiacal et mensuel, était agencé de manière longitudinale par rapport à l'axe de la nef avec quatre groupes de trois mois et signes placés en miroir[2415]. Le cycle débutait soit par décembre et le Capricorne soit par mars et le Bélier. En effet, parmi les vestiges, on a conservé une suite de trois mois de Décembre à Février sous arcatures ainsi que les mois de mars à mai dans des médaillons. Quoi qu'il en soit, l'agencement du cycle était polarisé par le chœur et soulignait l'axialité de la nef. L'ensemble dénote une riche culture astronomico-astrologique au vu de l'association des signes zodiacaux, des mois et des phases lunaires. En outre, on peut noter que le mois de Juin, accompagné des Gémeaux, tient une torche peut-être afin d'évoquer le solstice d'été[2416]. Des inscriptions en vers léonins et de type dédicatoire ont été retrouvées[2417]. Elles louent la structure du pavement ainsi que sa pérennité et sont également porteuse d'un espoir de salut. La temporalité cyclique de l'année figurée par les scènes mensuelles, les signes zodiacaux et les phases lunaires est ainsi resituée dans une perspective linéaire eschatologique.

Le pavement de la cathédrale San Prospero de Reggio d'Emilie fut quasiment détruit lors de sa redécouverte en 1844[2418]. La description et le relevé publiés par Ferrante Bedogni à

Girasole, 1996, p. 901-928 ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor de pavement...*, 2010, p. 324-325. La datation pourrait être repoussée au début du XIII^e^ siècle.

[2414] Les phases lunaires étaient également indiquées de cette manière sur le pavement de San Prospero de Reggio d'Émilie. Sur l'importance de la lune dans la liturgie hebdomadaire et dans le calcul de Pâques, voir É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, *op. cit.*, p.100-101. Voir aussi la place de la lune chez Lambert de Saint-Omer et Hildegarde de Bingen dans J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 322-233.

[2415] Voir la reconstitution dans G. TROVABENE, « Il pavimento musivo di San Giacomo Maggiore di Reggio Emilia... », art. cit.

[2416] On trouve en effet cet attribut iconographique, hérité de l'Antiquité, pour le Soleil et la Lune dans les enluminures de manuscrits.

[2417] Voici leur transcription : *Xristi d(at donum gratis pertingere bonum qui veniunt intra sancti sint morib)us infra hoc opus eductu(m) sic q(uo)d(am) marmore structu(m) / forte pavim(en)tu(m) durat p(er) s(e)c(u)la centu(m) hoc qui struxit op(us fuit almo f)lumine lotus qu(o cives) isti salventur numine Christi huius sp(onte) rei fuit au(c)ro gratia D(ei)*. D'après O. SILIPRANDI, *Scavi archeologici avvennuti nella Provinci di Reggio Emilia nell'ltimo cinquantennio (1886-1935)*, Reggio d'Emilie, 1936, p. 8 ; voir aussi *Id.*, « Musaici medioevali regiani », in *Studi e Documenti, Regia Deputazione di Stoira Patria per l'Emilia Romagna*, 1, 1937, p. 7-10. Cité par X. BARRAL I ALTET, Le décor du pavement au Moyen Âge..., 2010, p. 324-325, n. 58.

[2418] Sur ce pavement, voir notamment A. BRIGHI, « La Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie relative al suo mosaico medievale », in R. FARIOLI CAMPANATI (dir.), *Atti del 1^e^ Colloquio dell'AISCOM*, Ravenne, ed. del Girasole, 1994, p. 665-679 ; G. TROVABENE, « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San

la suite de cette redécouverte témoignent de la composition du pavement qui ornait la nef[2419]. Sur ce dernier, trois cercles concentriques renfermaient de l'extérieur vers l'intérieur les Occupations des mois, puis les signes du Zodiaque et un *clipeus* central dont le décor initial avait été remplacé par une inscription antique réemployée. La bordure externe venait se croiser pour former quatre médaillons cantonnant la composition circulaire principale[2420]. Cette composition faisant se correspondre signe et mois au sein des compartiments rayonnants de cercles concentriques est un emprunt aux figures présentes dans les manuscrits à contenu astrologico-astronomique et plus largement encyclopédiques[2421]. Les Saisons personnifiées occupaient les écoinçons en dessous des médaillons des angles et les phases lunaires étaient indiquées dans chaque compartiment zodiacal comme à San Giacomo Maggiore. D'autres scènes, telles qu'Hercule luttant contre l'Hydre de Lerne complétaient l'ensemble qui était marqué par une culture antiquisante. Les inscriptions évoquaient de nouveau l'archidiacre Achille Tacoli mort en 1171 en tant que commanditaire du pavement. C'est d'ailleurs cette mention qui permet de dater approximativement ce pavement des alentours de 1160-1171. L'ancêtre d'Achille Tacoli, Oliviero, ancien consul de Reggio, était également figuré comme un cavalier, puisque son nom était mentionné dans les inscriptions laudatrices qui le légendaient[2422].

Ces trois pavements correspondent à un contexte de réorganisation des communautés religieuses présentes à Reggio d'Émilie et de l'organisation de la cité de manière générale. Ce contexte est étroitement lié à l'essor de la famille d'Achille Tacoli, archidiacre de San Giacomo Maggiore, puis prévôt du monastère San Prospero de Reggio. Ces décors de pavements sont liés à cette famille et en particulier à la figure d'Achille Tacoli. Leur thématique cosmologique vise non seulement à participer à la dynamique axiale de la nef dans une idée de progression vers le chœur, tout en célébrant la mémoire de cette famille. Nous reviendrons plus loin sur les enjeux d'une telle iconographie ayant notamment recours aux signes du Zodiaque à l'échelle

Prospero a Reggio Emilia », in *ibid*., p. 681-706 ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 323-324.

[2419] Voir le relevé dans M. DEGANI, *I mosaici romanici di Reggio emilia, op. cit.*, pl. XXIV. Pour une reconstitution du décor, cf. G. TROVABENE, « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia », art. cit., fig. 1.

[2420] Ce type de composition rappelle non seulement les décors des tapis de sol et d'étoffes orientales mais aussi le décor du pavement de l'ancienne église du Pantocrator de Constantinople, cf. *supra*.

[2421] Sur ce type de figure, voir *supra*, chap. 4, I. en part. I. C. 1.

[2422] Au sujet de ce personnage, cf. A. BIONDI, « La storiografia locale nei ducati dell'Emilia occidentale », in A. BERSELLI (dir.), *Storia dell'Emilia Romagna*, II, Bologne, 1977-1984, p. 603. Cité par G. TROVABENE, « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia », art. cit.

locale de Reggio d'Émilie[2423]. Il n'est pas anodin dans un tel contexte que ces décors complexes aient orné la nef et non pas le chœur, afin d'être exposés à la vue de tous. De fait, la plupart des compositions de ce type, à dimension cosmologique et synthétique, concernent plus fréquemment le chœur de l'édifice ecclésial plutôt que la nef[2424].

II. B. 3. Le pavement de la cathédrale d'Otrante : un arbre dressé vers les cieux

La cathédrale Santa Maria Annunziata dans les Pouilles conserve une impressionnante mosaïque de pavement. Couvrant encore aujourd'hui toute la longueur de la nef, une partie des bras du transept le chœur et l'abside, ce pavement constitue le plus vaste décor de ce type conservé pour la période médiévale même s'il a fait l'objet de nombreuses restaurations parfois abusives[2425]. Il fut réalisé aux alentours de 1163-1165 comme l'indiquent les inscriptions qui le ponctuent[2426]. Le commanditaire, Ionathas, archevêque d'Otrante est mentionné, ainsi que Pantaléon, l'exécuteur. Il est également fait référence au souverain Guillaume I[er] de Sicile (1154-1166)[2427]. Ce décor de pavement est organisé autour d'un élément central. En effet, un arbre, évoquant le motif de l'Arbre de Vie fréquent sur les mosaïques antiques et tardo-antiques, est utilisé ici comme un motif ordonnateur reliant des figures et des thèmes hétérogènes. Ce pavement est le fruit d'une culture métissée modelée par l'emprise byzantine, la conquête normande mais aussi par la position géographique d'Otrante faisant d'elle à la fois un centre et une périphérie entre Orient et Occident[2428]. X. Barral i Altet, a observé que la mosaïque de pavement d'Otrante pourrait évoquer les rouleaux de l'*Exultet* utilisés en Italie méridionale lors de la liturgie pascale[2429]. Ce tapis de mosaïque s'étire en effet depuis le seuil jusqu'au chœur, le long d'un arbre induisant un mouvement longitudinal en direction du sanctuaire et suggérant un mouvement vertical, en direction de la cime de cet arbre projeté au sol mais ouvrant vers les

[2423] Cf. *infra*, chap. 8, II. C. 1., p. 663 et suiv.
[2424] Nous l'avons déjà souligné pour les décors de pavement ornés du Zodiaque et/ou des Occupations des mois, voir supra et chap. 5. Pour d'autres exemples et une vision plus globale, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, en part. p. 52-56 pour la question de l'emplacement du décor de pavement.
[2425] Sur les restaurations, voir notamment M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit., en part. p. 143-144. La compréhension de la présence du personnage d'Arthur fut notamment mise à mal par les ajouts d'une couronne et d'un geste bras levé, cf. *ibid.*, p. 148.
[2426] Pour le détail des inscriptions ainsi qu'une synthèse de la vaste bibliographie, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 364-370. Pour la bibliographie, voir également M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit. Nous nous permettons également de renvoyer à A. FERRAND, « La mosaïque de pavement d'Otranto et les signes du temps : Arbre de Vie, Arbre des temps et le cycle du calendrier », in *Revue d'Auvergne, Temps et célébrations à l'époque romane*, n° 608-609, 2013, p. 351-366.
[2427] Nous reviendrons sur le contexte historique et sur les enjeux de ce décor au cours du chap. 8, II. C. 2., p. 668 et suiv.
[2428] Sur le contexte de réalisation et l'histoire de cette région, cf. J.-M. MARTIN, *La Pouille du VI[e] au XII[e] siècle*, Rome, ÉFR, 1993.
[2429] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 369.

cieux. Dans cette mosaïque se déploie une narration complexe reprenant ainsi le principe des rouleaux illustrés déroulés au fil de leur lecture tout en exposant progressivement les illustrations des textes. Cette mosaïque traduit sans doute des interactions entre plusieurs types de supports visuels (ré)activés lors de la liturgie. On peut ajouter qu'un rouleau de l'*Exultet* provenant de Bari et datant du XI[e] siècle présente notamment une figuration de *Tellus*, en tant que personnification de la Terre, de la fécondité et du Printemps[2430]. Debout, de face, tenant de chaque côté un arbuste, l'iconographie de ce personnage aurait même pu influer sur celle du personnage du mois de mai à Otrante.

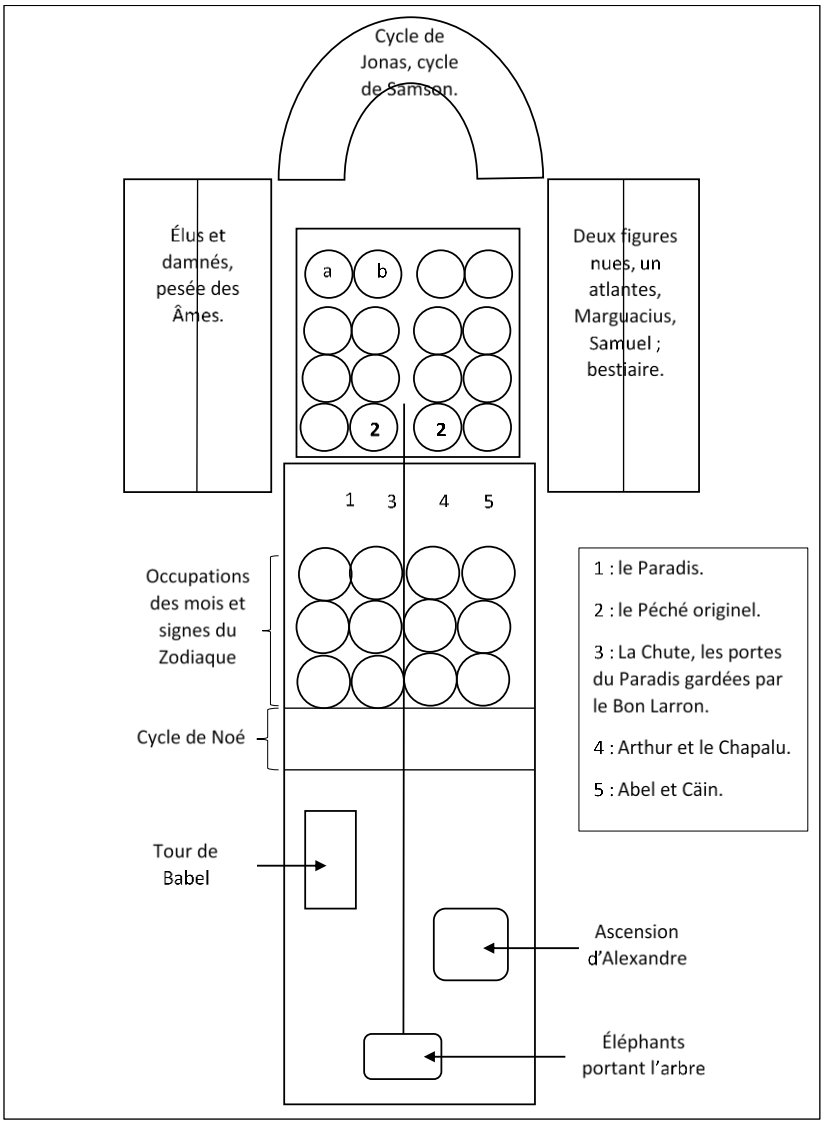


Figure 26 : Schéma de l'organisation du pavement de la cathédrale d'Otrante (A. Ferrand).

Ce pavement est organisé autour de l'arbre médian porté par deux éléphants et se déployant sur toute la longueur de la nef, reliant ainsi les deux pôles de l'édifice. Dans les bras du transept, le motif de l'arbre est répété mais de manière plus succincte. La cime de l'arbre axial, située au seuil du chœur, tient lieu d'Arbre de la Connaissance dans la scène du Péché originel insérée dans le cycle de médaillons ornant le chœur. De part et d'autre du tronc de l'arbre, de multiples créatures habitent les branches et un

[2430] Bari, *Exultet 1*, Archivio del Capitolo Metropolitano, XI[e] siècle, *Tellus*. Cité par V. BRANCONE, « Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco », art. cit., fig. 15, p. 85-86, n. 117. Voir aussi G. CAVALLO, *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, catalogue de l'exposition [Montcassin, 1994], Rome, Istituto Poligraphico dello Stato, 1994, p.129-142.

certain nombre de figures se répondent en écho. Dans la nef, sur la portion occidentale du pavement tel un premier registre, l'Ascension d'Alexandre répond ainsi à la construction de la Tour de Babel. Un bandeau transversal, délimité par des inscriptions, forme un deuxième registre dans le décor de la nef. Il est réservé à un petit cycle autour de Noé avec la construction de l'Arche ainsi que la plantation de la vigne. Plus haut, à proximité du chœur, Arthur lutte contre le Chat dit « de Lausanne » ou Chapalu, tandis que deux scènes racontent le conflit entre Abel et Caïn. Dans le bras nord du transept, un arbre tient lieu de séparation entre les Élus et les Damnés au sein d'une composition évoquant le Jugement Dernier. Cet aperçu de la diversité des thèmes figurés sur ce pavement témoigne de l'hétérogénéité iconographique de ce décor de sol. Les éléphants caryatides sont les gardiens de la mémoire de cette histoire de l'humanité relevant aussi bien de différentes traditions, croisées aux rythmes calendaires, le tout selon une perspective eschatologique[2431]. De plus, l'organisation arborescente du décor ainsi que les innombrables figures représentées visent non seulement à mettre en images une histoire polymorphe de l'humanité mais aussi une synthèse cosmographique à la manière des *mappae mundi*[2432].

Figure 27 : Otrante, cathédrale, pavement de la nef, zone située avant le chœur.

Dans le troisième registre de la mosaïque de la nef, un cycle de douze médaillons est réparti sur toute la largeur du pavement de cet espace axial. Les douze médaillons sont disposés sur trois registres superposés de part et d'autre du tronc. Ils sont reliés à celui-ci par les branches qui s'enroulent autour des cerclages des médaillons et les traversent. Ces médaillons qui sont tels les fruits de l'arbre axial renferment un cycle associant les Occupations des mois et les

[2431] La mémoire des éléphants est notamment saluée par Isidore de Séville. Sur les éléphants, cf. R. DELORT, *Les éléphants piliers du monde, Essai de zoohistoire*, Paris, Gallimard, 1990. Il n'en reste pas moins que l'éléphant reste ambivalent dans la pensée médiévale et à l'instar de bien d'autres animaux. D'après le *Physiologus*, un couple d'éléphants peut être assimilé au couple originel en raison des détails de leur accouplement (*Physiologus*, version B, XXIII, 3-6, 12-16). Raban Maur fait quant à lui de l'éléphant l'image du « pêcheur monstrueux par ses crimes et Sali par l'infamie de ses méfaits » (RABAN MAUR, *De rerum natura*, PL 111, 222 C-D). Cité par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 64, n. 94 et 98.

[2432] Sur cette idée, voir C. FRUGONI, « La figurazione basso medievale dell'Imago mundi », in *Imago mundi : la conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità Medioevale XXII [Todi, Academia Tudertina 1981], Todi, Accademia Tudertina, 1983, p. 225-269. M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit, en part. p.135-136.

signes du Zodiaque, commençant par Janvier avec le Capricorne en haut à gauche jusqu'à Décembre avec le Sagittaire en bas à droite. Le signe zodiacal est figuré dans des proportions inférieures au-dessus de chaque scène correspondante. Le nom de chaque mois est inscrit sur le fond du médaillon. Si les signes zodiacaux sont plus petits que les scènes mensuelles, ils ne sont pas pour autant secondaires et renforcent la dimension cosmique de l'arbre qui se dresse en direction du chœur. Ce mouvement longitudinal et horizontal est aussi celui d'une ascension vers les cieux qu'évoquent les signes zodiacaux mais aussi le thème de l'ascension d'Alexandre ou bien encore la construction de la Tour de Babel. Les scènes mensuelles renvoient au rachat du Péché originel figuré plus haut et mènent à la rédemption. De fait, nous avons déjà souligné l'ambivalence de la spatialité du lieu ecclésial traversé par des dynamiques complexes qui relient le ciel à la terre.

Le cycle mensuel et zodiacal vient ainsi ponctuer le sol de la nef et l'*iter* dessiné par le tronc de l'arbre[2433]. Ce dernier peut être présenté comme l'élément unifiant différentes temporalités selon une perspective eschatologique[2434]. La cime occupée par le Péché originel implique que cet arbre, similaire à un Arbre de vie, est aussi un *arbor mala*[2435]. De même, la *superbia*, tel un leitmotiv, est le fil directeur entre les figures parsemant le pavement, de l'ascension d'Alexandre au Péché originel, en passant par l'histoire d'Arthur, la construction de la Tour de Babel ou bien encore le meurtre d'Abel[2436]. Les médaillons du calendrier, fruits de cet arbre des temps, imprègnent ce pavement et la liturgie de leur régularité. Au-dessus de ce cycle calendaire prend place le Péché originel, tandis que les figures juste en dessous à gauche semblent encore dans le Paradis. De fait, deux branches de l'arbre se prolongent verticalement à gauche au cœur de cette scène. Elles indiquent que l'humanité perdit la douceur du Jardin d'Éden où le temps était comme suspendu et fut plongée dans l'incertitude et dans le cours inéluctable du temps lorsqu'Adam et Ève furent expulsés du Paradis, scène figurée au milieu, juste en dessous du Péché originel. Ces branches relient ces deux versants où l'harmonie

[2433] Sur la dynamique de l'*iter* qui traverse le lieu ecclésial et s'imprime dans le décor, voir notamment C. VOYER, S. BOSCANI LEONI, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », art. cit., en part. p. 67.
[2434] Sur la/les temporalité(s) des images, voir en particulier G. CARERI, F. LISSARRAGUE, J.-C. SCHMITT, C. SEVERI (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, EHESS, 2009.
[2435] Sur cette idée, voir C. FRUGONI, « Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto », Partie I, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, LXXX, 1968, p. 212-256 ; *Id*., « Il mosaico di Otranto : modelli culturali e iconografiche », Partie II, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, LXXXII, 1970, p. 243-270 ; *Id*., « La mala pianta », in *Storiografia e Storia, Studi in onore di Eugenio Dupré-Theseider*, Rome, Bulzoni, 1974, vol. II, p. 651-659.
[2436] Pour une synthèse de l'iconographie du pavement, voir notamment M. CASTIÑEIRAS, « L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto : una ekphrasis monumentale ? », art. cit. ; *Id*., « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit. Voir aussi G. GIANFREDA, *Il mosaico di Otranto, Biblioteca Medioevale in Immagini*, édition mise à jour, Lecce, Ed. del Griffo, 1998.

céleste et originelle de la Création a laissé place au temps terrestre, comme pourrait le souligner la différence de proportion entre signes zodiacaux et scènes des mois. Le cycle du Zodiaque et des Occupations des mois fonctionne comme un pivot entre différentes temporalités et entre ciel et terre. Comme l'a souligné J.-C. Schmitt, « dépendants l'un de l'autre, le temps de l'homme et le temps du cosmos sont liés dans une même conception sotériologique et eschatologique de l'histoire »[2437]. Hildegarde de Bingen (1098-1179) observe en effet « (qu') avant la chute d'Adam, le firmament était immobile et ne tournait pas, alors qu'après sa chute il a commencé à se mouvoir et à tourner. Mais après le dernier jour, il restera immobile, comme il l'était dans la première création, avant la chute d'Adam »[2438]. Temporalité terrestre et temporalité cosmique se trouvent ainsi reliées l'une à l'autre dans ces médaillons.

Cet arbre classificateur met aussi en valeur un équilibre possible, un ordre qui est ici celui de l'Église tant par sa localisation que par la mention répétée de l'archevêque Ionathas dans les inscriptions qui scandent le décor[2439]. Ceci transparaît dans l'agencement et la disposition interne du pavement. En effet, le mouvement longitudinal tracé par le tronc de l'arbre suggère une transition et une élévation en direction du chœur. Au fil de cette progression, le pavement apparaît de plus en plus ordonné, notamment grâce au principe de la présentation en médaillons utilisé au-devant et dans le chœur. Ces *clipei* structurent l'espace juste avant le chœur et dans le chœur lui-même et le décor participe ainsi à la dynamique de l'espace ecclésial tout en articulant les différents pôles de l'édifice. Les signes du Zodiaque, images de « l'ordre cosmique de la Création » et les Occupations des mois, rythmes du cheminement terrestre sont conjoints dans ce décor afin de souligner le processus de transformation à l'œuvre dans le lieu ecclésial tout comme dans l'histoire de l'humanité[2440]. Les Occupations des mois mettent en scène l'*homo viator*[2441] dans une *peregrinatio laboriosissima*, tandis que les signes du Zodiaque, images de l'ordre divin, renvoient aux cieux qui l'attendent à l'issue de ce cheminement dans un processus de *transitus*[2442]. Les signes du Zodiaque sont l'annonce et la projection de la restauration de l'harmonie initiale. Les médaillons ou *clipei* constituent les

[2437] J.-C. SCHMITT, « Quand la lune nourrissait le temps avec du lait. Le temps du cosmos et des images chez Hildegarde de Bingen (1098-1179) », in *Traditions et temporalités des images*, *op. cit*., p. 73-86, p. 75.
[2438] HILDEGARDE DE BINGEN, *Causae et curae*, tr. fr., *Les Causes et les remèdes*, P. MONAT (trad. et éd.), Grenoble, Jérôme Million, 1997, p. 23. Cité par J.-C. SCHMITT, « Quand la lune nourrissait le temps avec du lait… », art. cit., p. 75, n. 5.
[2439] Pour le détail des inscriptions, voir fiche et X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 364-370.
[2440] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 278.
[2441] Cf. G. LADNER, « *Homo viator*. Medieval ideas on alienation and order », in *Speculum*, 42, 1967, p. 233-259. Cité par D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit., p. 285, n. 31.
[2442] Sur l'articulation entre *peregrinatio* et *transitus* dans la pensée et la société du Moyen Âge, voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit., en part. p. 285.

instruments visuels d'une articulation entre microcosme et macrocosme et résolvent la tension entre l'horizontalité terrestre et la verticalité céleste, entre *iter* et *transitus*[2443].

La dynamique axiale du décor d'Otrante évoque celle du décor peint sur la voûte de Saint-Savin-sur-Gartempe à la toute fin du XI[e] siècle[2444]. Les deux compositions mêlent plusieurs temporalités unifiées par une certaine axialité et il est tentant de voir dans le décor du pavement d'Otrante une sorte de projection au sol de ce que le décor de la voûte aurait pu être, de même que ce qu'a déjà pu observer X. Barral i Altet dans le sillage des travaux de K. Lehmann[2445]. L'arbre déployé sur le sol de la cathédrale d'Otrante entre en résonance avec l'ombre de la Croix portée sur l'organisation du cycle de scènes vétérotestamentaires peintes sur la voûte de la nef de Saint-Savin[2446]. Tout comme l'agencement des scènes peintes sur la voûte de Saint-Savin permet des jeux d'échos et des rapprochements entre des épisodes correspondant à différentes temporalités du récit vétérotestamentaire annonçant le Nouveau Testament, l'arbre du pavement d'Otrante est l'opérateur visuel d'analogies entre des scènes issues de différentes narrations. Il est d'ailleurs possible de voir dans cet arbre l'utilisation d'un procédé de narration que l'on retrouve notamment dans les romans arthuriens[2447]. L'arbre est en effet un motif narratif et symbolique récurrent dans la littérature médiévale, hérité des modalités de mise en recueil des savoirs[2448]. Cet *opus arboris* est privilégié dans la pensée médiévale en tant que support ramifié permettant de visualiser des analogies comme par exemple dans l'une des descriptions de l'évêque Théodulfe d'Orléans (750 env. – 821)[2449]. L'arbre d'Otrante ainsi que les signes du Zodiaque qui ornent ses branches en association avec les Occupations des

[2443] Nous avons pu mettre en exergue la dimension cosmique du *clipeus* ainsi que les modalités de la figuration des relations entre ciel et terre notamment dans le chap. 4, I. C., cf. *supra*, p. 329 et suiv. Sur ces questions de figuration, voir notamment P. DESCOLA, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », art. cit. ; *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, *op. cit*.

[2444] Sur l'idée d'une dynamique axiale dans le décor ecclésial, voir notamment J. BASCHET, « L'image et son lieu », in C. VOYER, É. SPARHUBERT (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, *op. cit.*, p. 179-204, en part. p. 185, 191.

[2445] Cf. K. LEHMANN, « The dome of Heaven », art. cit. ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, en part. p. 61. Pour plus de détails, voir *supra*, chap. 1, II. A. 2., p. 95 et suiv.

[2446] Sur la présence de la croix suggérée par l'organisation du décor de la voûte et la présence d'un faux arc doubleau à Saint-Savin, cf. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, *op. cit*., p. 102-124. Nous remercions Daniel Russo de nous avoir suggéré cette comparaison lors d'un séminaire.

[2447] Sur l'arbre dans la pensée médiévale, voir V. FASSEUR, D. JAMES-RAOUL, J.-R. VALETTE (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, actes de colloque [Bordeaux, Pau, 25-26 septembre 2008], Paris, PUPS, 2010, en part. F. GINGRAS, « De branche en branche : aux racines des coupes romanesques », p. 183-195.

[2448] Sur quelques exemples d'utilisation de l'arbre dans cette optique, notamment pour figurer les vices et les vertus, voir J.-C. SCHMITT, « Les images classificatrices », art. cit. Voir aussi M. PASTOUREAU (dir.), *L'arbre : histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1993.

[2449] Théodulfe d'Orléans a en effet recours à cet *opus arboris* dans son *De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis* (1-2), cf. M. CARRUTHERS, Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit*., p. 267, n. 96.

mois cristallisent les dynamiques propres au lieu ecclésial qui articulent terrestre et céleste[2450]. De plus, l'arborescence de ce pavement ponctué de l'association signifiante entre scènes mensuelles et signes zodiacaux, nous paraît traduire le schème *caro/spiritus* mis en exergue par Anita Guerreau-Jalabert comme la clé du système de pensée médiéval[2451]. Résonnant avec le thème de l'arbre de Jessé, l'arbre d'Otrante tisse des liens de parenté entre différentes figures de l'humanité en utilisant l'orgueil, racine du péché, comme fil directeur[2452]. Ce décor, de par son agencement, son iconographie et ses articulations graphiques, fonctionne comme un point de jonction entre charnel et spirituel et entre terrestre et céleste[2453]. Il en va de même pour l'organisation spatiale de ce pavement, reliant le seuil, tendant vers l'extérieur et la sphère terrestre, et le chœur tendant vers la sphère spirituelle, vers les cieux.

II. C. Polarisation et décor du pavement dans le chœur de l'église

Comme nous l'avons souligné, la présence des signes du Zodiaque sur des décors de pavement est plus fréquente dans le chœur, de même que le chœur a été privilégié de manière générale par ce type de décor relativement coûteux[2454]. Il s'agit d'observer les pavements de notre corpus concernant le chœur et la crypte et sur lesquels les signes du Zodiaque ont été figurés afin d'envisager une certaine dynamique de polarisation du lieu ecclésial autour de cette zone clé, cette polarisation étant complétée par l'axialité des décors de pavement de la nef étudiés précédemment[2455]. L'agencement des décors de pavement ornés du Zodiaque dans le chœur a recours à des modalités de disposition particulière visant à souligner les abords du *locus*, à le circonscrire tout en exploitant sa capacité de rayonnement lié à sa sacralité tout autant

[2450] Nous reviendrons sur ce décor très dense dans les chapitres suivants.

[2451] Voir *supra*, chap. 1. Cf. A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id*., « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; *Id*., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit.

[2452] Le lien unissant les principales scènes de ce pavement est en effet l'orgueil, considéré dans la pensée chrétienne comme le summum du péché voire même la source de celui-ci comme l'indique un passage de la Bible repris et commenté par de nombreux auteurs dont saint Augustin. Ce dernier indique « À bon droit l'Écriture établit que l'orgueil (*superbia*) est le début de tout péché lorsqu'elle dit : le début de tout péché est l'orgueil (*initium omnis peccati superbia*) ». L'orgueil est donc montré comme « la racine de tous les vices » (*De Genesis ad litteram*, PL 34, col. 346) comme l'a démontré R. FAVREAU, « *Initium omnis peccati superbia* (Ecclésiastique, X, 15) », tiré à part de R. FAVREAU, M.-H. DEBIÈS (éd.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 92-100. Sur ce thème de la *radix peccati* et/ou de l'*arbor mala* à Otrante, cf. M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit., p. 135. L'auteur reprend et approfondit les éléments d'analyse proposés par C. Frugoni, voir *supra*, n. 2435.

[2453] Nous reviendrons sur cette question dans le chapitre 10.

[2454] Voir *supra*, dans ce chapitre, II. A. 2., p. 542 et suiv. ; voir aussi X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, notamment p. 1.

[2455] Les pavements de notre corpus situés dans le chœur, la crypte et le transept, et comportant les signes du Zodiaque sont ceux de Saint-Martin d'Autun ; Saint-Jean de Besançon ; cathédrale de Canterbury ; Saint-Géréon de Cologne ; Saint-Irénée et Saint-Martin-et-Saint-Loup de Lyon (la présence du Zodiaque reste hypothétique) ; Saint-Savin de Plaisance ; Saint-Jean-Évangéliste de Ravenne ; Saint-Rémi de Reims ; Saint-Bertin et Notre-Dame de Saint-Omer ; Notre-Dame de Thérouanne (transept) ; Saint-Philibert de Tournus ; Notre-Dame de Verdun.

que sa dimension analogique. La polarisation et la dynamique radioconcentrique du lieu ecclésial nous semblent sensibles dans la disposition et l'agencement des décors de pavement en son chœur[2456].

Nous nous intéresserons à quelques exemples de pavement qui mettent en lumière ces caractéristiques, tels que les pavements de Saint-Bertin à Saint-Omer, de San Savino à Plaisance, de Saint-Philibert à Tournus et de la cathédrale de Canterbury.

II. C. 1. Le pavement du chœur de Saint-Bertin à Saint-Omer : projection au sol d'une *Porta coeli*

À Saint-Omer, l'entrée du chœur de l'église abbatiale Saint-Bertin était marquée d'un pavement circonscrit par les signes du Zodiaque. Avec cet exemple réalisé au début du XII^e^ siècle, après 1109 et avant l'incendie de 1152, on retrouve le principe de la *Porta coeli,* transposée et projetée sur le sol de l'*ecclesia* et plus précisément au cœur même du *locus* ecclésial[2457]. Il nous semble en effet relever d'une dynamique similaire à celle des arcs du Zodiaque peints à la toute fin du XI^e^ siècle à Saint-Savin-sur-Gartempe, à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et au début du XII^e^ siècle dans la crypte ou Panthéon royal de Saint-Isidore de León[2458]. Le pavement aujourd'hui lacunaire était principalement agencé grâce à un carré dont trois côtés étaient ponctués des douze signes du Zodiaque légendés, selon une disposition originale pour un cycle zodiacal[2459]. En effet, la bordure qui encadrait le carré faisait alterner des motifs géométriques de section carrée formant des méandres dont le cœur est une croix, avec des panneaux rectangulaires servant de cadre aux signes zodiacaux[2460]. Ce motif est similaire aux ornements peints avec lesquels les signes du Zodiaque alternent sur l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, ce qui renforce l'idée d'une projection au sol d'une *Porta coeli*[2461]. Le motif de la croix, similaire à celle de saint André, était d'ailleurs répété au centre du carré dont les diagonales étaient marquées de frises géométriques reliant

---

[2456] Sur les dynamiques inhérentes au lieu ecclésial, voir supra chap. 1 et 5. Sur ces questions et notamment sur l'idée d'une organisation radioconcentrique, voir J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit.,* en part. p. 31 ; D. IOGNAT-PRAT, « L'Église, la ville et la morphologie de l'espace public (1200-1600)… », art. cit., *§ 9.*

[2457] Pour la datation, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 218, n. 10.

[2458] Voir *supra*, chap. 6, II. A., p. 471 et suiv.

[2459] Le cercle et ses dérivés formels sont en effet privilégiés dans l'iconographie zodiacale, cf. *supra,* chap. 5, II. On ne sait pas quels étaient les éléments disposés sur le quatrième côté oriental.

[2460] Voir le relevé des vestiges du pavement lors de la redécouverte en 1831 dans X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, fig. 2.

[2461] Ces motifs en méandres que l'on trouve fréquemment, ont d'ailleurs été mis en relation avec l'évocation de la muraille de la Jérusalem céleste, cf. A. BIANCHI, « Il ciclo pittorico del battistero di Parma : la cupola, Abramo, Giovanni Battista, i Profeti, la Gerusalemme Celeste », in *Felix Ravenna*, IV, 1-2/131-132, 1997, p. 9-32. Cité par F. SCIREA, « Il decoro murale del romanico lombardo nel quadro dell'Occidente medievale », in R. CASSANELLI, P. PIVA (dir.), *Lombardia romanica, paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 23-29, p. 25.

quatre médaillons disposés dans les angles et un médaillon central[2462]. Dans les compartiments ainsi formés par les diagonales, trois *clipei* de taille supérieure aux médaillons angulaires étaient disposés au nord, au, sud et à l'est. Deux de ces grands médaillons ont été partiellement conservés et étaient surmontés chacun de deux oiseaux. Dans le médaillon qui était situé dans l'axe de la nef à l'est, se trouve le roi David jouant de la harpe, accompagné d'un lévite tenant les psaumes[2463]. Dans le médaillon du compartiment nord, un personnage légendé *REX* a été interprété comme Salomon. Celui-ci est couronné, trônant et tend la main, paume ouverte, vers une main sortant de l'angle supérieur droite, assimilable à la main de Dieu sortant des cieux. Le compartiment occidental, situé vers l'entrée du chœur, était réservé à un panneau quadrangulaire correspondant à la mosaïque funéraire de Guillaume de Flandre mort en 1109[2464]. En effet, sur ce panneau conservé partiellement, le gisant de Guillaume, fils du comte de Flandre Robert II de Jérusalem, est figuré[2465]. Cette plaque recouvrait son tombeau et le gisant était tourné la tête vers la nef, les pieds vers le chœur à en juger d'après le relevé effectué en 1831 lors de la découverte[2466]. Le fond des quatre compartiments du carré était orné d'une alternance de triangles blancs et noirs à l'ouest et à l'est sans doute, et d'une alternance de carrés noirs et blancs, tel un fond semblable à un damier ou à un échiquier au nord et au sud. Autour du carré, un fond de lignes noires et blanches en chevrons dont on a retrouvé quelques vestiges, visait à figurer l'eau. Sur ce fond, quatre grands médaillons, chacun cantonné d'un plus petit, entouraient le carré à chaque angle et formaient ainsi une structure en quinconce, en écho à la quadripartition des diagonales du panneau central[2467]. Dans l'un de ces grands médaillons, un cerf attaqué par un quadrupède était figuré. De plus, un deuxième panneau rectangulaire occupait le pavement plus avant dans le chœur mais nous ne disposons pas d'assez d'informations ni de vestiges pour en préciser le décor.

[2462] On sait seulement qu'un lion était figuré dans le médaillon angulaire supérieur gauche.

[2463] Au sujet de ce pavement et de son iconographie, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 89-92, 182, 216-218, fig. 1-6.

[2464] L'inscription entourant le gisant indique en effet : +ANN(O) D(omi)NI M°. C°. VIII. IND. I. III. KL.... COM(i)TISSE ; restituée par X. Barral I Altet : *Anno Domini MCVIII[I], Indictione I, III Kal. Februarii, obiit circiter annos XIIII, Guglielmus, filius Roberti comitis et Clementiae comitissae* (30 janvier 1109). D'après X. BARRAL I ALTET, Le décor du pavement au Moyen Âge..., 2010, p. 217.

[2465] Sur ce type de décor funéraire, voir notamment X. BARRAL I ALTET, « Les tombes en mosaïque au Moyen Âge », in *Hortus Artium Medievalium*, 10, 2004, p. 165-168. Sur la figuration du gisant et l'évolution des représentations du défunt, voir E. PANOFSKY, *Tomb sculpture, Us Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, Abrams, 1964, en part. p. 51-60 ; D. OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2013.

[2466] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, fig. 2.

[2467] Cette structure en quinconce est caractéristique de la figuration selon la pensée analogique. Cf. P. DESCOLA, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation, op. cit.*

Les signes du Zodiaque entouraient ce carré dans lequel trônait notamment le roi David[2468]. Comme l'a souligné X. Barral i Altet, ce pavement offre « une image carrée du monde céleste »[2469]. La forme carrée est synonyme d'harmonie et correspond à la description apocalyptique de la Jérusalem céleste ainsi qu'à l'image idéalisée du paradis[2470]. De même que dans d'autres cas, les douze signes zodiacaux circonscrivent la Cité céleste et évoquent par leur nombre les portes qui l'entourent[2471]. David trône en sa cité et joue de la harpe, comme figure d'harmonie et de sagesse. La structure même de la composition – fonctionnant sur l'imbrication de carrés et de cercles associés à la croix – tout comme l'iconographie de David musicien, entouré des signes célestes sont autant d'éléments vecteurs d'harmonie au chœur de l'édifice. Salomon, s'il s'agissait bien de lui sur l'un des médaillons principaux, incarnait une figure de sagesse, complétant celle de son père, David. En outre, le pavement de Saint-Bertin constitue un des rares cas d'insertion du Zodiaque dans un contexte funéraire – du moins partiellement dans ce cas – à cette époque. En effet, le gisant de Guillaume était placé à l'intérieur du carré bordé des signes zodiacaux. Il s'agissait de situer le défunt, mort à quatorze ans, parmi les Élus qui auraient le droit d'accéder à la Jérusalem céleste. Sa situation privilégiée, au seuil de la partie haute du chœur, le séparait ainsi du monde terrestre tout en le situant au paradis[2472]. La composition de ce décor, jouant sur le carré, le cercle et la croix, est marquée par les schémas et autres figures diagrammatiques des manuscrits encyclopédiques, tels que le *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (1061-1125)[2473]. La présence des signes du Zodiaque est à mettre en relation avec cette culture encyclopédique sous-jacente, d'autant plus que Lambert s'est beaucoup intéressé aux rapports entre microcosme et macrocosme[2474]. La figure de David musicien trônant au centre de sa cité est une iconographie présente dans les enluminures dans lesquels il constitue une figure modèle d'harmonie et de souveraineté[2475]. Ceci n'est pas anodin

[2468] On retrouve une telle association sur le pavement aujourd'hui disparu de Saint-Rémi de Reims. Voir *supra*.
[2469] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 182.
[2470] Sur l'image carrée du paradis et son lien avec le cloître notamment, voir C. PICARD, « Les origines du mot *paradisus-parvis* », art. cit.
[2471] Voir *supra*, chap. 4, II. B. 2 et 3. Les signes zodiacaux entourent la Cité céleste dans le psautier d'Utrecht au folio 36 (Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms. 32, vers 820-835, prov. abbaye d'Hauvillers) ou bien encore au verso du folio 141 de la Bible de Saint-Vaast d'Arras (Arras, bibliothèque municipale, ms. 0435 (0559), XI^e^ siècle, t. 2).
[2472] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 182.
[2473] De plus, la figuration du gisant de Guillaume de Flandres a été comparée par E. Panofsky à une miniature figurant la « mort et transfiguration » de Lambert de Saint-Omer, cf. E. PANOFSKY, *Tomb sculpture, Us Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, *op. cit*., p. 60, fig. 240.
[2474] Sur le *Liber Floridus* et Lambert de Saint-Omer, voir notamment A. DEROLEZ, *The autograph manuscript of the Liber Floridus. A key to the Encyclopedia of Lambert of Saint-Omer*, Turnhout, Brepols, 1998 ; D. LECOQ, « La Mappemonde du *Liber floridus* ou la vision du monde de Lambert de Saint-Omer », in *Imago Mundi, The Journal of the International Society for the History of Cartography*, 39, 1987, p. 9-49.
[2475] Sur la structure harmonieuse des enluminures avec David musicien trônant, voir notamment I. MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols,

du fait du contexte dans lequel la mosaïque a été réalisée. Lambert de Saint-Bertin s'intéressa au conflit opposant l'empereur et le pape dans ce que l'on désigna comme la querelle des Investitures[2476]. Plus largement, ce pavement se situe dans le sillage de la réforme dite grégorienne. Le pape Grégoire VII fit notamment appel à Robert II de Jérusalem, le père de Guillaume, pour lutter contre des évêques simoniaques[2477]. Robert II de Jérusalem, comte de Flandre (1093-1111) participa à la première Croisade et en retira une certaine gloire en codirigeant l'une des armées croisées. Réforme et Croisade composent un contexte idéologique dense dont les enjeux se laissent entrevoir dans l'iconographie du pavement en question. Le pavement de Saint-Bertin unit de manière analogique une certaine évocation de la Jérusalem terrestre à une figuration de la Jérusalem céleste au cœur du *locus* ecclésial, lieu de médiation entre terrestre et céleste. L'iconographie synthétique de la composition, hésitant entre terrestre et céleste, peut être mise en relation avec une vision globalisante et universelle de l'*Ecclesia* dans un contexte de réforme[2478]. Les signes du Zodiaque qui entourent la figuration idéalisée de la Cité céleste composent une bordure liminaire signalant le processus de *transitus* entre ciel et terre dans le pôle principal du *locus*. Leur inscription sur le sol de l'édifice renforce cette tension et relation et ils s'apparentent à une sorte de levier visuel et analogique d'un système de pensée enchevêtré. Dans le même ordre d'idées et comme l'a souligné X. Barral i Altet, les décors de pavement peuvent être mis en relation avec celui la voûte[2479]. La disposition et compartimentation du pavement par une croix inscrite dans un carré n'est pas sans rappeler l'organisation d'une voûte. Cette croix signalant quatre directions peut renvoyer à « l'église-monde[2480] » comme l'a formulé Honorius Augustodunensis en associant les angles de l'église à ceux du monde[2481]. Le cycle zodiacal décuple ainsi la dimension universelle de l'*e(E)cclesia*.

2000. La Bible d'Etienne Harding (Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 14, fol. 13, vers 1109-1111) compte une telle représentation de David. Au sujet de cette enluminure, voir A. TRIVELLONE, « Cîteaux et l'Église militante : ecclésiologie et altérité à travers les enluminures des manuscrits réalisés sous Étienne Harding (1108-1133) », in *Revue Historique*, 660, 2011, p. 713-744.

[2476] Cf. D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ siècle) », art. cit., p. 28.

[2477] Cf. J. FLORI, « Réforme, *reconquista*, croisade. L'idée de reconquête dans la correspondance pontificale d'Alexandre II à Urbain II », in *CCM*, 160, Octobre-décembre 1997, p. 317-335, p. 323, n. 40.

[2478] Sur l'impact d'un tel contexte sur le développement de telles images, cf. B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde … », art. cit. Pour discuter du contexte de réforme et de ses rapports avec les formes et enjeux des arts visuels, voir D. RUSSO, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e^-XII^e^ siècles) », in *BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, mis en ligne le 15 janvier 2009, URL : http://cem.revues.org/9182

[2479] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 61 : « Les pavements en mosaïque soulignaient les dispositifs architecturaux au niveau du sol et offraient une compartimentation des schémas décoratifs qui pouvait parfois évoquer la projection au sol de ceux du plafond ».

[2480] É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 147.

[2481] « Aux quatre angles de l'église sont les quatre parties du monde », HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, PL 112, col. 1023C ; voir *supra*, n. 2384.

La croix qui était inscrite dans le panneau quadrangulaire aurait également pu correspondre à la pétrification et commémoration de la liturgie de consécration consistant d'après Adémar de Chabannes (989-1034) à dessiner une croix sur le pavement en saupoudrant de la cendre avant d'inscrire les lettres de l'alphabet afin d'exprimer la dimension universelle du christianisme, lettres remplacées ici par les signes du Zodiaque[2482].

II. C. 2. San Savino de Plaisance : une synthèse cosmologique au cœur de l'édifice

Le pavement de la crypte de San Savino de Plaisance fonctionne en écho avec celui du chœur[2483]. Au-delà des polémiques autour de leur datation, ces mosaïques offrent une synthèse cosmologique autour du cœur du *locus* ecclésial dans cet édifice consacré en 1107[2484]. Même si le décor de pavement de la crypte a été fortement restauré au XIX^{e} siècle, il doit attirer notre attention du fait de la présence des signes du Zodiaque et des Occupations des mois disposés dans douze médaillons sur le sol entre les colonnes de la crypte. Celle-ci ouvre sur la nef par un escalier et est surmontée du chœur qui est surélevé par rapport à la nef. La nef était d'ailleurs décorée à l'origine d'un pavement qui comportait notamment un labyrinthe. Le sol du chœur conserve un décor organisé autour d'*Annus*, tenant le Soleil et la Lune et trônant dans un cercle évoquant la Roue de Fortune[2485]. Quatre petits panneaux entourent ce panneau central. Dans l'un d'eux, à droite, une partie d'échecs est représentée. Dans la scène supérieure, un roi – légendé REX – est assis sur un trône pendant qu'un autre personnage s'agenouille pour lui montrer un livre avec le mot LEX et accompagné du mot IVDEX[2486]. Dans la crypte, le décor de pavement bicolore est agencé en fonction des colonnes et de l'autel[2487]. Le panneau principal

[2482] Sur le témoignage d'Adémar de Chabannes consistant en un sermon prononcé lors de la commémoration de la dédicace de la basilique Saint-Sauveur à Saint-Martial de Limoges, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 25, n. 78.

[2483] Sur ces décors de pavement, voir en particulier W. TRONZO, « Moral Hieroglyphs : Chess and Dice at San Savino in Piacenza », in *Gesta*, 1977, 16-2, p. 15-26 ; CH. NICKLIES, « Cosmology and the labors of the months at Piacenza : the crypt mosaic at San Savino », art. cit.

[2484] Sur la chronologie et la datation des décors de pavement de cet édifice, voir notamment R. CASSANELLI, « Un'iscrizione scomparsa e il problema cronologico dei mosaici pavimentali di S. Savino a Piacenza », in F. GUIDOBALDI (dir.), *Atti del III Colloquio dell'AISCOM, op. cit.,* p. 375-382.

[2485] Pour le détail du reste du décor du chœur, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 327-329. À propos de l'imbrication entre l'iconographie de Fortuna et la personnification de l'Année, voir notamment W. TRONZO, « Moral Hieroglyphs : Chess and Dice at San Savino in Piacenza », art. cit., p. 22-24. Sur l'iconographie de Fortune, voir notamment Y. FOEHR-JANSSENS, E. MÉTRY (dir.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003 ; O. VASSILIEVA-CODOGNET, « De la nef d'Espérance à la voile de Fortune », in *Id.*, M. PASTOUREAU (éd.), *Des signes dans l'image Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente),* Turnhout, Brepols, 2014, p. 105-139.

[2486] Sur ces scènes et surtout celle de la partie d'échecs, voir en part. W. TRONZO, « Moral Hieroglyphs : Chess and Dice at San Savinoin Piacenza », art. cit. ; M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit*., p. 303-329.

[2487] L'autel actuel date du XV^{e} siècle. L'autel initial était sans doute légèrement plus à l'est. Cf. CH. NICKLIES, « Cosmology and the labors of the months at Piacenza: the crypt mosaic at San Savino », art. cit., p. 113.

est quadrangulaire et est couvert d'un motif en chevrons faisant alterner des lignes blanches et noires afin d'évoquer un fond aquatique. D'ailleurs, une sirène bifide, un triton ainsi que des poissons figurés dans cette étendue marine viennent confirmer cette idée. Sur cette composition aquatique, dix *clipei* viennent se juxtaposer. Ils sont ordonnés en trois registres superposés et renferment les mois de mars à décembre avec les signes correspondants du Bélier au Sagittaire. Les deux premiers mois accompagnés de leurs signes zodiacaux sont placés dans des *clipei* légèrement plus grands que ceux du panneau principal, disposés de part et d'autre de l'autel et tenus et actionnés par des figures qui entrent en résonance avec les personnages semblant entraîner la rotation de la Roue de Fortune encerclant l'Année sur le pavement supérieur. Les scènes mensuelles et leurs signes zodiacaux ont été composés de tesselles blanches sur fond noir hormis le signe du Cancer qui est noir sur fond blanc dans la portion droite du médaillon. Les signes zodiacaux occupent d'ailleurs la portion droite du médaillon sauf dans le cas du Taureau qui est figuré en dessous de la scène du mois de mai. Le rythme visuel ainsi créé souligne l'ordonnancement du cycle. Les *clipei* sont cernés d'une bordure circulaire à l'intérieur de laquelle les vers d'Ausone, (309 ? – 394 ?), repris notamment par Bède (673-735) dans son *De temporum ratione*, ont été inscrits[2488]. Ces vers mettent en relation les signes et mois tout en mentionnant succinctement les catastérismes qui sont associés à chaque signe. Le solstice d'été est notamment cité avec le Cancer et le mois de juillet dans ces vers reportés sur le pavement, ce qui peut expliquer le jeu de couleurs différent pour le signe du Cancer[2489].

Figure 28 : Plaisance, San Savino, décor de pavement de la crypte.

Le panneau principal du pavement de la crypte est entouré d'une bordure à motifs géométriques et d'un bandeau figuratif à fond noir dans sa partie inférieure. À l'intérieur de ce bandeau, plusieurs personnages, à cheval ou debout, luttent deux par deux tandis qu'un

[2488] AUSONIUS, *Eclogarium*, 9, *In quo mense quod signum fit ad cursum solis*, PL 19, col. 912D ; BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, PL 90, col. 358.
[2489] L'inscription correspondante est la suivante : SOLSTITIO ARDENTI CANCRI SERT IVLIVS AVSTRVM.

personnage se tient devant un unicorne dans l'extrémité droite. Cet animal est ambivalent dans la pensée médiévale et peut aussi bien renvoyer au Christ, incarné grâce à une vierge, comme il peut aussi être synonyme de violence[2490]. Son ambivalence entre en résonance avec les personnages à côté qui luttent les uns contre les autres, images d'une certaine instabilité de la nature et de l'existence humaine. Renvoyant notamment à l'Incarnation du Christ Rédempteur, il s'agit de souligner le cheminement terrestre vers le salut. La Roue de Fortune ainsi que les Occupations des mois renvoient également aux vicissitudes de l'existence terrestre. Les personnages tenant les *clipei* des mois de janvier et février ont d'ailleurs été interprétés comme les Âges de la vie. La complémentarité des scènes mensuelles terrestres avec les signes zodiacaux célestes mais aussi de l'eau avec la terre et le ciel évoqués au sol de la crypte fait écho avec la double nature du Christ. Au-delà, c'est la complémentarité et l'analogie entre l'église terrestre et son modèle céleste qui sont articulées par ce décor structuré et réparti entre le chœur, la crypte et la nef. Le labyrinthe qui était figuré sur le pavement de la nef, l'échiquier du chœur, la roue de Fortune, ainsi que la synthèse cosmique de la crypte étaient combinés dans le décor mosaïqué du sol de cet édifice ecclésial dans une perspective à la fois cosmologique et eschatologique[2491]. L'agencement du décor de pavement entre la crypte, la nef et le chœur pouvait renforcer la hiérarchisation et le processus d'imbrication entre différentes échelles, micro et macrocosmiques et entre la sphère terrestre et la sphère céleste. L'association des signes du Zodiaque et des Occupations des mois dans les *clipei* de la crypte cristallise ce jeu d'analogie tout en participant à la polarisation autour de l'*Ecclesia* et au cœur de l'*ecclesia*. Au désordre du bandeau inférieur bordant le panneau réunissant l'eau, la terre et le ciel répond l'ordre de cet ensemble synthétique[2492]. Les différents éléments de l'iconographie de ce décor de pavement mettent en images les relations entre ciel et terre et sont polarisés par l'autel, instrument par excellence du *transitu*s caractérisant le *locus* ecclésial, en particulier lors de la cérémonie eucharistique[2493].

[2490] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit*., p. 309.

[2491] Sur les labyrinthes figurés sur des pavements, voir les remarques de X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 186-190. L'échiquier figuré sur le pavement du chœur est formé de soixante-quatre cases, soit huit cases par côté. Comme le souligne M. Pastoureau, le chiffre 8 a été mis en relation avec « la Résurrection et le monde à venir ». Inscrites dans un carré, ces soixante-quatre cases composent une synthèse dans une forme modèle et synthétique. Voir M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit*., p. 303-329, « L'arrivée du jeu d'échecs en Occident ».

[2492] Cf. CH. NICKLIES, « Cosmology and the labors of the months at Piacenza: the crypt mosaic at San Savino », art. cit., p. 108.

[2493] C'est ce que Ch. Nicklies met en exergue dans sa conclusion : « In effect, the mosaic was meant to juxtapose the worldly, temporal nature of humanity and the earth with the spiritual, eternal essence of Christian salvation. This message seems particularly appropriate for the setting of the mosaic in close proximity to an altar, where the transmutation of the terrestrial and the divine was enacted through the sacrifice of the Eucharist. » (*Ibid*., p. 122.)

II. C. 3. Tournus : un écrin rayonnant pour le sanctuaire

En 2001, les vestiges d'un pavement en mosaïque ont été redécouverts dans le déambulatoire de l'église abbatiale Saint-Philibert de Tournus[2494]. Ce pavement avait été signalé par le père Juenin à la suite de travaux effectués en 1722[2495]. Il formait un décor au moins semi-circulaire incluant des médaillons portant les signes du Zodiaque en alternance avec les Occupations des mois. Du fait des aménagements ultérieurs, le décor souffre aujourd'hui de nombreuses lacunes[2496]. Quatre médaillons placés dans le tiers sud-est du déambulatoire sont néanmoins très bien conservés et témoignent de la qualité du décor[2497]. Le décor de pavement du déambulatoire a été daté dans un premier temps des années qui suivirent la campagne de reconstruction des années 1110-1140, période correspondant à l'apogée de l'abbaye. Dans un second temps, E. Vergnolle a proposé de dater cette mosaïque d'après le style des figures aux alentours de 1200[2498]. Nous suivons cette datation haute du fait du traitement antiquisant des personnages ainsi que de la précision épurée du rendu des ornements qui rappelle les décors présents sur les carreaux de pavement incrustés se développant au XIII^e^ siècle, comme par exemple à Saint-Denis et à Saint-Omer[2499]. De plus, ceci correspond à la phase de travaux du début du XIII^e^ siècle où l'abbaye avait retrouvé une certaine prospérité après une période de crise à la fin du XII^e^ siècle[2500]. Il reste que la datation exacte du pavement est problématique et qu'il a pu être réalisé au moment de cet épisode de crise[2501]. Un tel décor, image synthétique et harmonieuse, a pu permettre de revendiquer l'assise de l'abbaye de Tournus à une échelle à la

---

[2494] Un colloque s'est tenu en 2003 autour de cette découverte ou redécouverte, profitant de cette occasion pour reconsidérer la mosaïque médiévale et replacer ce décor parmi les autres de ce type. Voir B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus, ancienne église abbatiale Saint-Philibert. Mosaïques du déambulatoire du chœur. Document final de synthèse de l'étude archéologique*, S.R.A.B., Dijon, 2002 ; *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale*, actes du colloque du CIER [Tournus, 18-19 septembre 2003], Mâcon, CIER, 2004, en part. B. SAINT-JEAN VITUS, « La mosaïque du déambulatoire du chœur », p. 33-54.

[2495] P. JUENIN, *Nouvelle histoire de l'abbaie royale et collégiale de Saint-Filibert et de la ville de Tournus par un chanoine de la même abbaie*, Dijon, 1733, IV, p. 382. Cité par X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 243. Des restes de figures et d'inscriptions avaient été observés et mentionnés dans des écrits à propos de l'histoire de l'abbaye par M. CANAT, « Note sur l'église abbatiale de Tournus », in *CAF*, Auxerre, Cluny, Clermont-Ferrand, 1850 (1851), p. 106.

[2496] Voir B. SAINT-JEAN VITUS, « La mosaïque du déambulatoire du chœur », art. cit.

[2497] Pour le plan d'ensemble du déambulatoire et le relevé du décor, cf. *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale, op. cit.*, Ill. 1 et 4.

[2498] É. VERGNOLLE, « Sondages et fouilles archéologiques (1995 et 2001-2002). La redécouverte des mosaïques du déambulatoire », in J. HENRIET, *Saint-Philibert de Tournus. L'abbatiale du XI^e^ siècle*, *Addenda* par É. VERGNOLLE, supplément au *BM*, 2, Paris, Société française d'archéologie, 2008, p. 155-160.

[2499] Nous pensons aux carreaux disparus de l'ancienne chapelle Sainte-Osmane de Saint-Denis (OM77) et aux carreaux du pavement lacunaire et dispersé de Notre-Dame de Saint-Omer (II62).

[2500] Sur l'histoire de l'abbaye, voir B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e^-XIV^e^ siècles et prémices : analyse archéologique d'un développement monastique et urbain*, thèse d'archéologie médiévale, soutenue en 2006, université Lyon 2 ; J. HENRIET, *Saint-Philibert de Tournus. L'abbatiale du XI^e^ siècle, op. cit.*

[2501] Cf. B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e^-XIV^e^ siècles et prémices…, op. cit.*, en part. p. 458.

fois locale et globale[2502]. L'abbaye afficherait ainsi son indépendance fondée sur ses liens avec la papauté et la royauté[2503]. Aux tensions économiques et sociales auxquelles l'abbaye fut soumise au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, ce pavement aurait constitué une sorte de réponse. D'autre part, il semble que la pose du pavement ait accompagné la réalisation d'un décor peint sur les murs du déambulatoire. Aujourd'hui perdu, on peut penser que ce décor peint n'était pas sans rapport avec le sol mosaïqué[2504].

Ce décor occupait toute la largeur du déambulatoire qui mesure entre 2,60 mètres et 2,70 mètres. Chaque médaillon était entouré d'une couronne ornementale et enserré dans un cadre suggéré par des angles ornés d'éléments végétalisés[2505]. L'ensemble était cerné par deux bandeaux à motifs géométriques. Les quatre médaillons qui subsistent presque intégralement se suivent et sont ceux de mai, des Gémeaux, de juin et du Cancer, auxquels s'ajoutent les restes du demi-médaillon du mois de juillet sur lequel la bordure marquait un retour. Ce cycle associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois devait logiquement compter vingt-quatre médaillons au total et il est de ce fait envisageable que cette composition se déployait au dehors de l'hémicycle du déambulatoire[2506]. La présence d'une marche pour descendre dans le déambulatoire à l'extrémité de l'hémicycle de celui-ci a été attestée par les fouilles et correspond au retour de la bordure ornementale sur le médaillon de juillet[2507]. Le cycle aurait ainsi pu initialement se terminer dans les travées droites et surélevées

Figure 29 : Tournus, Saint-Philibert, mosaïque de pavement du déambulatoire, détail, les Gémeaux.

[2502] Voir *ibid.*, en part. p. 69-74. Sur le décor en mosaïque du déambulatoire, cf. *ibid*., p. 256-259, 261-262 ; B. SAINT-JEAN VITUS, « Tournus, le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e-XIV^e siècles et prémices. Analyse archéologique d'un développement monastique et urbain », in *BUCEMA* [En ligne], 10, 2006, mis en ligne le 09 avril 2009, consulté le 27 novembre 2016. URL : http://cem.revues.org/852

[2503] B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e-XIV^e siècles et prémices…, op. cit.,* p. 74. Voir aussi *ibid*., p. 77-78 à propos des tensions entre l'abbaye et les habitants de Tournus, suscitant l'intervention du roi Louis VII. Dès lors, on peut voir dans le pavement de Tournus une volonté de confirmer l'autorité de l'abbaye au niveau local, en l'articulant à un niveau global. Sur des questions similaires, voir notamment B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale au début de l'époque scolastique », art. cit.

[2504] Cf. B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e-XIV^e siècles et prémices…, op. cit.*, p. 259.

[2505] Ces ornements d'angle sont différents entre mai et le signe des Gémeaux.

[2506] Cependant, le mois de juillet, au moins, était un demi-médaillon scindé par la bordure ornementale marquant un retour à cet endroit. On peut en déduire que le médaillon opposé, était lui aussi un demi-médaillon.

[2507] B. SAINT-JEAN VITUS, « La mosaïque du déambulatoire du chœur », art. cit., p. 43, Ill. 10.

du déambulatoire[2508]. Les modifications postérieures ont donc complétement détruit le reste du décor, puisqu'il n'y a plus de trace de ce niveau. D'autre part, des inscriptions légendent chacune des figures et le cycle se développe dans le sens horaire. La question du mois et du signe débutant le cycle est délicate du fait de l'état lacunaire du décor. Sur ce pavement, le signe zodiacal était situé entre les deux mois auxquels il correspondait, puisque les Gémeaux sont placés entre mai et juin. Comme on l'a remarqué, les mois de mai, juin et juillet sont situés dans le tiers sud-est du déambulatoire avec les signes des Gémeaux et du Cancer auxquels devait logiquement s'ajouter celui du Taureau juste avant le mois de mai. Il est envisageable que les médaillons situés au niveau de la chapelle axiale étaient ceux du mois d'avril ainsi que du signe du Bélier. Dans le même ordre d'idées, on peut proposer que la portion du cycle développée dans ce niveau inférieur et tournant du déambulatoire correspondait au semestre allant du Capricorne[2509], suivi de janvier, jusqu'au mois de juillet, soit douze médaillons et deux demi[2510]. Quoi qu'il en soit, le cycle mettait sans doute en valeur le signe du Bélier situé vraisemblablement dans l'axe du déambulatoire et de la chapelle axiale. Or, nous avons déjà pu observer à plusieurs reprises que le Bélier, en sus de faire référence au Christ-Agneau, fait référence à l'Annonciation fêtée le 25 mars. Dans le même sens, on peut ajouter que la chapelle axiale de la crypte fut peinte à la fin du XII^{e} siècle d'une Vierge à l'Enfant, d'un Christ et d'un Agneau, décor peint qui aurait pu entrer en résonance avec celui du pavement du déambulatoire[2511].

Le médaillon du mois de mai encadre un cavalier tenant une colombe sur son bras gauche tendu en arrière, tandis que le pan drapé de son vêtement s'envole. Vient ensuite à droite le médaillon du signe des Gémeaux avec l'inscription SOL:IN:GEMINIS[2512]. Ceux-ci sont deux hommes nus et debout, exprimant un échange fraternel et complémentaire accentué par leur regard, l'un posant sa main sur l'épaule de l'autre, tandis que celui-ci lui tient la main. Il s'agit d'une iconographie classique, traitée de manière antiquisante notamment du fait de la nudité

[2508] Voir *ibid.*

[2509] Selon toute logique, il devait être dans un demi-médaillon comme le mois de juillet à l'opposé.

[2510] Une reconstitution du décor en répétant le module du médaillon dans l'espace restant (et en tenant compte des restes de médaillons du tiers nord-est) pourrait éventuellement confirmer et surtout préciser cette hypothèse qui ne repose que sur une déduction logique. Pour prolonger cette hypothèse malgré sa fragilité, la Balance (commençant au moment de l'équinoxe d'automne) et le mois d'octobre auraient ainsi occupé les médaillons extrêmes.

[2511] Voir M.-G. CAFFIN, « Images et polychromie médiévales à Saint-Philibert de Tournus », in J. THIRION (dir.), *Saint-Philibert de Tournus. Histoire, archéologie, art,* Tournus, CIER, 1995, p. 645-664 ; B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^{e}-XIV^{e} siècles et prémices…, op. cit.,* p. 259.

[2512] L'inscription se termine par trois points et est marquée par deux fois deux points intercalaires. Sur la question de la ponctuation de l'épigraphie, voir E. INGRAND-VARENNE, « L'"interponctuation" dans les inscriptions médiévales », in V. FASSEUR, C. ROCHELOIS (éd.), *Ponctuer l'œuvre médiévale : des signes au sens*, Actes de colloque [avril 2014, Pau], Genève, Droz, 2016, p. 215-232.

des deux personnages et du rendu de leur anatomie[2513]. La mention *Sol in Geminis* est sans doute une référence au solstice. On trouve cette mention à proximité des signes zodiacaux figurés en marge des calendriers liturgiques[2514]. Sur le pavement de Tournus, il ne semble pas que les autres signes aient été accompagnés de cette mention, puisque ce n'est pas le cas du Cancer. Il s'agit bien dans ce cas de marquer le solstice d'été[2515]. Le mois de juin est représenté par un faucheur, au torse et aux pieds nus, coiffé d'un chapeau arrondi. La présence du blé à couper est implicite et dénote d'une certaine abstraction due à une certaine maîtrise du thème[2516]. Le Cancer est un être à carapace rouge, muni de huit pinces, le bout de la tête pointue, le corps parcouru d'un liseré clair sur le dos et terminé par une minuscule queue. Les détails apportés à l'iconographie des signes et des mois dénotent du soin apporté à leur traitement ainsi que d'une certaine connaissance de ce thème iconographique. Si l'iconographie du Cancer paraît encore bien ancrée dans l'iconographie zodiacale du XII^e^ siècle, celle du cavalier au faucon du mois de mai tend davantage vers la tradition iconographique calendaire du siècle suivant[2517].

Les signes du Zodiaque associés aux Occupations des Mois dans le décor du pavement de Saint-Philibert de Tournus forment un ruban de médaillons qui ponctue l'espace du déambulatoire et circonscrit ainsi le chœur. La forme en hémicycle du déambulatoire est particulièrement bien adaptée à cette thématique cyclique. Le dispositif visuel radiant et marqué de *clipei* a des origines antiques tout en dérivant des schémas présents dans les manuscrits[2518]. Il se plie ici à l'architecture dont il suit les courbes. D'ailleurs, il est significatif que les figures soient disposées à l'intérieur des *clipei* de manière à rayonner autour du chœur et non pas de manière à suivre la déambulation. L'*ecclesia*, et par extension l'*Ecclesia*, sont assimilées au cœur du cosmos comme on a pu le voir avec d'autres pavements et comme en témoignent les conceptions idéalisées de l'édifice ecclésial exprimées par les théologiens et sensibles dans le

[2513] Sur l'iconographie des signes du Zodiaque, voir *supra*, chap. 3, I. B., p. 238 et suiv. pour la tradition antique ; et *infra*, chap. 9, I., p. 682 et suiv. pour l'iconographie médiévale.
[2514] On peut citer par exemple les signes du Zodiaque du Martyrologe d'Usuardus, Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 0634, avant 1142 ; ou bien encore ceux du psautier Bonmont, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, vers 1260, fol. 1-6v.
[2515] On peut ajouter que si le Bélier était le signe axial, on avait également une référence à l'équinoxe de Printemps.
[2516] Cf. *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale, op. cit*.
[2517] Sur l'iconographie zodiacale, voir chap. 9, I. Sur la présence du cavalier au faucon dans le calendrier, voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 77-86 ; G. COMET, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », art. cit., p. 63-64 ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…, op. cit*., p. 157-164.
[2518] Voir *supra*, chap. 3 et 4.

décor[2519]. Par cette localisation privilégiée, ces deux thèmes associés dans ce qu'on désigne comme un calendrier, gagnent en force d'expression. Ce décor participe à la polarisation de l'église autour du *locus* déterminant qu'est le sanctuaire et l'autel qu'il renferme. Il souligne ainsi la sacralité de ce lieu, tout en signifiant sa capacité de rayonnement. En effet, la sacralité du chœur semble irradier grâce à la présence rayonnante des médaillons renfermant les scènes des Occupations des mois et les signes du Zodiaque, comme une conjonction entre ce qui relève de la sphère terrestre – horizontale – et un mouvement d'ouverture – verticale – vers les cieux. Ce pavement rend ainsi compte de la « triple dynamique spatiale du *locus* » décrite par D. Méhu[2520]. De fait, le déambulatoire, terme ancré dans l'historiographie du XIX[e] siècle, a parfois été désigné au Moyen Âge par le terme *corona* dénotant la dimension glorifiante et rayonnante de cet espace[2521].

En associant les Occupations des mois et les signes du Zodiaque sur le sol entourant et polarisant le sanctuaire, le pavement de Tournus relie et noue ensemble plusieurs temporalités. Les scènes mensuelles renvoient au temps terrestre, à la *peregrinatio* dont les rythmes entrent ainsi en résonance avec le temporal, la temporalité liturgique[2522]. Les signes du Zodiaque, formule de l'ordre divin, évoquent quant à eux le début et la fin – de la Création à l'avènement de la Cité céleste – et parachèvent la perspective eschatologique dans laquelle ces temporalités sont réunies et dépassées[2523]. Polarisées par le sanctuaire, « espace de transition entre Dieu et les hommes », ces temporalités s'impriment dans le décor et dans la liturgie[2524]. Leur tension est résolue par la dynamique de *transitus* reliant la terre au ciel, activée lors de l'eucharistie[2525].

[2519] Sur cette question aussi vaste qu'essentielle, voir notamment D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu*…, *op. cit.* ; J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., en part. *Le lieu rituel et son décor*. Voir aussi *supra*. chap. 6 ; dans ce chapitre, II . A., p. 540 et suiv.

[2520] D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit., p. 287.

[2521] Sur la question des termes employés pour désigner cet espace, voir V. MORTET, *Lexicographie archéologique :* "deambulatorium, ambulatorium, corona ecclesiae", Paris, Picard, 1912, extrait de *BM*, 71, 1912, n°5-6 ; P. MARTIN, « Autour du chœur, le déambulatoire. Terminologie et historiographie », in C. ARRIGNON *et al.* (éd.), *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 241-250 ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », art. cit., §13.

[2522] Sur la notion de temporal, voir notamment J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit.*, en part. p. 12, p. 42-45.

[2523] Sur le Zodiaque comme formule de l'ordre divin, voir *supra*, chap. 4. Sur la broderie provenant de Saint-Cunibert de Cologne, les signes du Zodiaque sont associés d'une part à la Création et d'autre part à l'Apocalypse. Cf. supra, chap. 4, III. A. 2., p. 367 et suiv.

[2524] Cf. D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », art. cit., p. 74.

[2525] Les décors du chœur peuvent d'ailleurs matérialiser la médiation entre terrestre et céleste, humain et divin, lors de l'eucharistie. Accompagnant en particulier la liturgie eucharistique, le décor de l'abside par exemple peut rendre visible ce qui est invisible. À ce sujet, voir C. VOYER, S. BOSCANI LEONI, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », art. cit. Voir aussi pour aller plus loin dans la relation entre le décor de l'arc absidal et la liturgie M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », in *CCM*, 54-214, 2011, p. 113-142.

Ce pavement couronnant au sol le sanctuaire de Saint-Philibert est une sorte de levier visuel dans l'articulation entre ciel et terre par l'*ecclesia/Ecclesia*. Il met en image un « espace symbolique », ceint d'un arc, voire d'une couronne, réunissant la terre et le ciel[2526]. Les Occupations des mois associées aux signes du Zodiaque cristallisent non seulement « la conjonction verticale avec le monde divin[2527] » mais aussi le système de relations spatiales et temporelles propres à la pensée médiévale chrétienne[2528]. Le cycle zodiacal constitue une sorte de projection au sol des cieux vers lesquels le *locus* ecclésial est tendu. Le décor du pavement, de par son inscription architecturale et de par son iconographie signifiante, participe à la polarisation de l'édifice tout soulignant l'intériorité du sanctuaire grâce à sa composition englobante et enveloppante[2529].

Le pavement de Saint-Philibert de Tournus s'inscrit dans la tradition d'autres cycles sculptés avec les signes du Zodiaque et les Occupations des mois en Bourgogne[2530]. Quant aux décors de pavement de la région qui nous auraient offert des points de comparaison, ils ont disparu pour la plupart. Parmi les vestiges de mosaïque de Flavigny datés du XII^{e} siècle, on trouve des motifs ornementaux – notamment des éléments de bordure – similaires à ceux de Saint-Philibert de Tournus. Ces motifs indiquent un pavement à décoration ornementale avec des médaillons à figures qui n'ont pas subsisté. Le pavement de Vézelay ne peut faire l'objet que de spéculations, puisqu'il n'est connu que par des mentions textuelles. Alfred Ramé (1826-1886) indiqua en effet sans précision supplémentaire que le pavement de la Madeleine de Vézelay comportait les signes du Zodiaque et les Occupations des mois[2531]. X. Barral i Altet, qui est enclin à suivre cette unique mention, propose de situer la réalisation de ce décor de pavement dans le courant du XII^{e} siècle, après la reconstruction de la nef soit après 1135[2532]. Un autre pavement avec les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois décorait sans doute le sol de Saint-Martin d'Autun, pavement qui fut d'ailleurs confondu dans les textes avec celui

[2526] Sur la notion d'« espace symbolique » dans le décor du sanctuaire, voir D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique… », art. cit., en part. p. 74, n. 37. D'autre part, on a pu souligner la valeur de l'arc et sa relation à l'iconographie zodiacale dans le chap. 4, voir *supra*, notamment p. 341 et suiv.
[2527] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.,* p. 92.
[2528] « Il existait des relations spatiales et des relations temporelles entre les objets créés, mais pas d'espace ou de temps en soi. » A. GUERREAU, *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval*, art. cit., p. 2.
[2529] Sur la valorisation de l'intérieur dans la pensée médiévale associée à une polarisation de l'espace, voir la démonstration d'A. GUERREAU, « Édifices médiévaux, métrologie, organisation de l'espace. À propos de la cathédrale de Beauvais », in *Annales ESC*, 47-1, 1992, p. 87-106, en part. p. 99, n. 44. Cité par D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique… », art. cit., n. 37.
[2530] Il s'agit des voussures des portails de la Madeleine de Vézelay, de Saint-Lazare d'Autun, de Saint-Lazare d'Avallon ainsi que du pilier de Saint-Pierre de Souvigny.
[2531] A. RAMÉ, *Études sur les carrelages historiés du XII^{e} au XVII^{e} siècle en France et en Angleterre*, Strasbourg, G. Silbermann, 1855, p. 49.
[2532] X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 244.

de Saint-Lazare[2533]. C'est également sur le témoignage d'un auteur du XIX[e] siècle mais cette fois-ci un peu mieux documenté, que repose l'identification d'un tel décor dans l'église abbatiale détruite en 1781. Jean-Gabriel Bulliot (1817-1902), dans sa monographie sur l'abbaye Saint-Martin, mentionna en effet un décor de pavement avec les signes du Zodiaque dans le « sanctuaire »[2534]. De même, un pavement à l'iconographie similaire ornait la cathédrale Saint-Jean de Besançon[2535]. À cet ensemble de pavements ornés sur du Zodiaque, peut s'ajouter celui, également disparu, de Saint-Martin-et-Saint-Loup de l'Île-Barbe à Lyon, voire celui de Saint-Irénée dans la même cité[2536]. Ces décors de pavement avec les signes du Zodiaque témoignent du rôle joué par ce thème iconographique. Le fait que la plupart d'entre eux aient disparu pourrait indiquer que ce type de décor était d'autant plus fréquent même s'il n'a bien souvent pas résisté aux affres du temps et aux modifications ultérieures qui touchent fréquemment les sols.

II. C. 4. De Saint-Omer à Canterbury

Le pavement de la chapelle axiale de la cathédrale de Canterbury est formé de dalles circulaires à incrustations, technique de décor de pavement se développant au XIII[e] siècle et prenant le pas sur les pavements en *opus tessellatum*[2537]. Ce type de décor de pavement composé de dalles ou carreaux creusés pour être remplis d'un mastic d'une couleur créant un contraste avec le fond, s'est essentiellement développé dans des espaces septentrionaux, en France, Belgique, Angleterre et Allemagne[2538]. Pour en revenir au pavement de la chapelle de la Trinité à Canterbury, le décor qui nous intéresse compte trente-six médaillons, soit autant de dalles circulaires incrustées. Ce décor a pu être réalisé par un atelier venu par exemple de Saint-Omer ou des environs aux alentours de 1216-1220[2539]. En effet, ce décor est venu orner la chapelle de la Trinité au moment du transfert des reliques de Thomas Becket en 1220, à l'est de l'autel.

[2533] Voir les remarques et références à ce pavement dans *ibid.*, p. 237.

[2534] J.-G. BULLIOT, *Essai historique sur l'abbaye de Saint-Martin d'Autun et de l'ordre de saint Benoît*, I, Autun, 1849, p. 25.

[2535] É. VERGNOLLE, *La création architecturale en Franche-Comté au XII[e] siècle, du roman au gothique*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 118, n. 50.

[2536] F. Artaud (1767-1838) mentionne et compare ces deux pavements qui auraient été ornés des signes du Zodiaque. Cf. F. ARTAUD, *Histoire abrégée de la peinture en mosaïque, suivie de la description des mosaïques de Lyon et du Midi de la France, ainsi que d'un aperçu relatif au déplacement de ces pavés*, Lyon, 1835, p. 68-73. Pour plus de précisions, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 274-277.

[2537] Sur les différentes techniques concernant les décors de pavement et leurs évolutions, voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 33-37.

[2538] Voir *ibid*., p. 201.

[2539] *Ibid*., p. 192. Voir aussi N. E. TOKE, « The opus alexandrinum of Canterbury Cathedral », in *Archeologia Cantiana*, 42, 1930, p. 189-221 ; E. C. NORTON, « A Parisian workshop at Canterbury. A late Thirteenth-century tile pavement in the corona chapel and the origins of Tyler Hill », in *Journal of the British Archeological Association*, 134, 1981, p. 58-80.

L'architecture ainsi que le décor de la cathédrale visent en effet à célébrer la mémoire de celui qui en fut l'archevêque[2540].

Les trente-six médaillons renferment les figurations des signes du Zodiaque, des Occupations des Mois, des Vertus et des Vices ainsi que des animaux divers[2541]. Tels des montures orfévrées, les médaillons du Zodiaque sont bordés d'ornements végétalisés composant une sorte de couronne autour des figures zodiacales[2542]. Pour les Vices et les Vertus, la bordure du médaillon comporte une inscription, tandis que les Occupations des mois sont cernées d'une frise ornementale. Ces médaillons ont été disposés sans doute dans un second temps autour d'un motif central en mosaïque de type cosmatesque – en *opus alexandrinum* plus précisément – formé par l'imbrications de cercles et de carrés et jouant sur l'association entre le porphyre vert et le porphyre rouge. Les médaillons sont agencés de part et d'autre de ce motif central en plusieurs registres superposés de manière horizontale. Cependant, leur disposition a été perturbée et seuls les deux registres supérieurs qui sont les plus à l'est, semblent être à leur place. Ils fonctionnent par paires en associant un mois et son signe en dessous. Dans certains médaillons, en particulier ceux avec les signes zodiacaux, on peut remarquer la présence de motifs étoilés et de lunes ainsi que des fleurons et des motifs circulaires. En reliant les images de la vie terrestre aux signes célestes et en les associant aux Vices et aux Vertus, ce pavement devait former un ornement digne d'honorer la mémoire de Thomas Becket tout en faisant écho à son martyr comme une lutte physique et spirituelle. Marquant le sol de la chapelle de la Trinité, cette iconographie du pavement participait à la polarisation de l'édifice autour de cet espace qui renfermait le tombeau du saint.

Les dalles incrustées de Canterbury ont, comme on l'a déjà souligné, été mises en relation avec celles de l'ancien pavement de la cathédrale Notre-Dame de Saint-Omer, réalisé au début du XIII^{e} siècle[2543]. Les carreaux incrustés qui composaient ce pavement furent déplacés dans l'une des chapelles, tandis que d'autres furent conservés par le musée Sandelin

[2540] À ce sujet, voir notamment P. BINSKI, *Becket's Crown : Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*, New Haven ; Londres, Yale University press, 2004.

[2541] Sur l'emplacement et l'organisation de ce pavement ainsi que ses modifications et restaurations, voir notamment J. FAWCETT, *Historic floors. Their Care and Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2001, p. 54-58, fig. 3.1, pl. 11. Pour des comparaisons avec d'autres exemples, voir S. LAMADON-BARRERE, *Les pavements à incrustation de la France du nord (XII^{e}-XIV^{e} siècle) : mise en œuvre et place dans le décor de l'édifice religieux*, thèse sous la direction de C. HECK, soutenue en 2010, Lille 3.

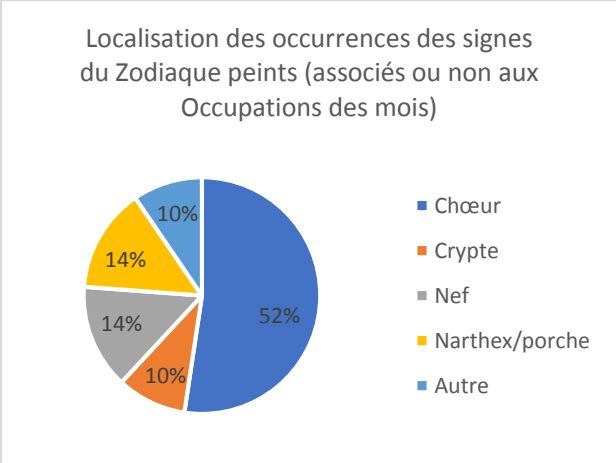
[2542] De fait, la technique des pavements à incrustations a été comparée à celle de l'émail champlevé. Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 201, n. 262. L'auteur reprend l'idée de C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, I-2, Paris, Picard, 1920, p. 805.

[2543] Sur ce pavement, voir S. LAMADON-BARRERE, « Les images du calendrier dans les dalles incrustées de Notre-Dame de St-Omer. Nouvelles perspectives », in *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de la Morinie*, vol. 26, 2008, p. 53-79 ; *Id.*, *Les pavements à incrustation de la France du nord (XII^{e}-XIV^{e} siècle) …, op. cit.*

de Saint-Omer. Les signes du Zodiaque, les Occupations des mois ainsi que les Arts Libéraux faisaient partie des thèmes iconographiques développés. De fait, la figuration du Zodiaque sur les pavements perdura au XIII^e^ siècle avec les carreaux de pavement, pour la plupart incrustés, puisqu'on connaît trois autres occurrences à Verdun et Thérouanne ainsi qu'à Chertsey. Il s'agit plus précisément des décors de pavement lacunaires datant du XIII^e^ siècle du chœur de Notre-Dame de Verdun et du transept de Notre-Dame de Thérouanne. Les carreaux incrustés provenant de l'abbaye Saint-Pierre de Chertsey et aujourd'hui conservés à Londres datent de la fin du XIII^e^ siècle et témoignent bien de l'insertion tardive des signes du Zodiaque sur des décors de pavement. Les dalles incrustées du pavement aujourd'hui perdu de l'une des chapelles du chœur de Saint-Denis ne figuraient quant à elles que les Occupations des mois[2544]. Néanmoins, l'agencement de ce pavement au-devant de l'autel de la chapelle témoigne de l'usage de ce type de décor pour polariser l'espace.

III. Peindre les signes zodiacaux, baliser l'espace ecclésial

Les occurrences des signes du Zodiaque dans le décor peint de l'édifice ecclésial nous semblent « baliser » l'espace ecclésial en ornant des zones cruciales, en particulier les arcs situés dans le chœur[2545]. Cette question n'est pas propre aux décors peints et rejoint en fait d'autres types de média et de supports via lesquels les signes du Zodiaque sont présents dans l'édifice ecclésial. Comme l'a souligné Herbert L. Kessler, « les images servaient […] aussi à assurer la transition entre différents espaces »[2546]. En ce qui concerne les occurrences des signes du Zodiaque peints au sein de notre corpus, celles-ci représentent 21,2% du type d'occurrences concernant les signes zodiacaux figurés seuls, et 11,6% du sous-ensemble où ces derniers sont associés aux Occupations des mois. Vingt-et-une occurrences des signes du Zodiaque sont des éléments peints dont onze cas où ils sont figurés sans leur



Graphique 24

[2544] Pavement de l'ancienne chapelle Sainte-Osmane, Saint-Denis, vers 1243. Voir notamment C. NORTON, « Les carreaux de pavage du Moyen Âge de l'abbaye de Saint-Denis », in *BM*, 139-2, 1981, p. 69-100, en part. p. 92.
[2545] Nous empruntons cette idée de « balisage de l'espace intérieur de l'église » à Daniel Russo, dans « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e^-XII^e^ siècles) », art. cit., p. 8, §14. L'auteur se réfère à la démonstration de C. ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, *op. cit.*
[2546] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, p. 112.

pendant mensuel. Plus de la moitié de ces occurrences peintes – soit onze – sont localisées dans le chœur [Graphique 24]. On peut leur adjoindre deux occurrences situées dans des cryptes. Trois occurrences concernent la nef et trois autres concernent le narthex ou le porche.

Parmi les vingt-et-une occurrences peintes des signes du Zodiaque, onze sont situées sur l'intrados d'un arc[2547]. On peut leur adjoindre le cas particulier de la voussure peinte du panthéon des Rois ou « porche à vocation funéraire » de Saint-Isidore de León[2548]. Quatre occurrences sont situées sur des voûtes[2549] et deux autres sont situées sur le mur hémicycle de l'abside[2550]. À ces deux dernières, on peut ajouter l'exemple similaire par son emplacement de l'église abbatiale de Vallepietra qui concerne le mur situé derrière l'autel. Il ressort que les cycles peints avec les signes du Zodiaque sont plus fréquemment localisés dans le chœur et qu'ils sont le plus souvent situés sur des intrados d'arc. Cette prépondérance n'est pas le fait seulement du Zodiaque mais c'est aussi le cas des occurrences avec les Occupations des mois sans les signes zodiacaux[2551]. Cependant, comme on a déjà pu le souligner, la fréquence des occurrences des Occupations des mois seules peintes sur des intrados d'arc augmentent au fil du XII^{e} siècle, mouvement se confirmant au cours du XIII^{e} siècle, de même que – dans une moindre mesure – pour les occurrences peintes sur les murs hémicycles d'abside[2552]. Or les occurrences des signes du Zodiaque peints sur des intrados d'arc semblent avoir été plus précoces avec deux exemples – à Saint-Savin et à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers – datant de la fin du XI^{e} siècle et cinq autres exemples datant de la première moitié du XII^{e} siècle[2553],

[2547] Il s'agit des cycles peints à Saint-Michael and All Angels (anc. St. Mary the Virgin) à Copford ; Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon ; Saint-Martin-d'Etableaux au Grand-Pressigny ; Saint-Hilaire de Poitiers ; Notre-Dame de Pritz ; Saint-Benoît à Saint-Benoît-de-Quinçay ; Saint-Loup à Saint-Loup-de-Naud ; Saint-Pierre à Saint-Pierre-sur-Erve ; Saint-Savin à Saint-Savin-sur-Gartempe ; Saint-Martin à Westmeston. Voir Annexe 2, tableaux récapitulatifs du corpus. À ces occurrences, s'ajoute le cas de Sant Pere de Sorpe pour lequel il s'agit de citations isolées des signes du Zodiaque. De plus, nous avons eu connaissance par Chrystel Lupant, en charge de la Base romane au CESCM de Poitiers, des signes du Zodiaque peints sur l'arc triomphal de Saint-André de Frétigny (Eure-et-Loir). Nous la remercions sincèrement de nous l'avoir indiqué mais nous n'avons malheureusement pas pu l'intégrer à notre corpus.

[2548] Nous empruntons l'expression à Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 159. Nous avons déjà abordé cet exemple dans le chap. 6, II. A. 2, p. 472 et suiv.

[2549] Il s'agit des cycles peints à San Pellegrino de Bominaco ; Santa Maria d'Anagni ; Santi Quattro Coronati de Rome, Aula Gotica ; Sankt-Peter-und-Paul de Wormbach.

[2550] Il s'agit des cycles de San Vicente à Roda de Isábena et de Saint-Germier d'Ourjout.

[2551] En effet, sur les vingt-quatre occurrences de cycles des Occupations des mois peints sur des intrados d'arc, toutes sont situées dans le chœur.

[2552] Pour plus de précisions, voir *supra*, chap. 5, I. B. 3 notamment. Sur les Occupations des mois peintes sur l'intrados de l'arc triomphal autour de la Loire, voir N. LE LUEL, « Travailler la terre pour accéder au ciel : le calendrier des mois peint sur les arcs triomphaux des églises romanes comme image de transition », in *Revue d'Auvergne*, S. FRAY, D. MOREL (éd.), *La Terre à l'époque romane. Exploitations, usages et représentations*, actes du 24^{e} colloque d'art roman [Issoire, octobre 2014], p. 193-216.

[2553] À savoir les intrados d'arc peints à Saint-Savin et à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers à la fin du XI^{e} siècle puis ceux de Notre-Dame de Pritz (Laval), Saint-Loup-de-Naud, Sant Pere de Sorpe, Copford et Westmeston qui ont été datés de la première moitié du XII^{e} siècle.

de sorte qu'elles ont ouvert la voie aux cycles ne figurant que les Occupations des mois avec seulement trois occurrences connues pour la première moitié du XII^e siècle avant un certain essor dès le milieu du siècle[2554].

Il s'agira d'observer les modalités d'insertion des occurrences zodiacales dans l'économie du décor peint et en articulation avec l'architecture. Nous tenterons ainsi d'envisager ces occurrences en termes de dynamiques spatiales au sein du lieu ecclésial.

III. A. Peindre les signes zodiacaux en arc

En analysant la composition du décor peint de la chapelle des moines de Berzé-la-Ville réalisé au cours du premier quart du XII^e siècle, Daniel Russo a souligné l'imbrication des formes circulaires et semi-circulaires, ceci à la croisée de ce qui relève d'éléments graphiques, figuratifs et architecturaux, le tout dans un contexte clunisien[2555]. Caroline Roux a quant à elle mis en exergue la valeur de l'arc, depuis le portail, seuil du lieu ecclésial, jusqu'au chœur, seuil du sanctuaire[2556]. Mettant à profit les observations de D. Russo quant à l'agencement du décor peint de Berzé-la-Ville, C. Roux s'est interrogé sur le rôle de l'arc dit « triomphal » par rapport au sanctuaire[2557]. Le caractère liminaire de l'arc peint nous paraît essentiel dans la figuration du Zodiaque sur les intrados d'arc[2558]. Entourant et signalant un « espace de transition entre Dieu et les hommes », l'arc et son décor peuvent se comprendre dans une dynamique de polarisation autour du *locus* ecclésial tout en étant les vecteurs d'un *transitus* entre terre et ciel[2559]. M. Angheben a cherché à montrer la dimension eucharistique des « théophanies composites » déployées sur les arcs absidaux et triomphaux à partir de la fin du VI^e siècle jusqu'au XII^e siècle[2560]. Il en ressort que l'agencement d'images particulières sur les arcs absidaux et triomphaux témoigne de leur valeur et de leur rôle dans une articulation entre l'abside et l'arc,

---

[2554] Les cycles des Occupations des mois peints sur des intrados d'arc au cours de la première moitié du XII^e siècle sont ceux Chalivoy-Milon, Chênehutte-Trêves-Cunault et Saint-Mars-sur-la-Futaie.

[2555] D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique… », art. cit.

[2556] Cf. C. ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne, op. cit.*

[2557] C. Roux a notamment consacré plusieurs articles à la définition et à l'évolution de l'arc triomphal et a organisé deux riches journées d'étude à ce sujet. Voir notamment C. ROUX, « À propos de l'arc triomphal : origine, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IV^e-XII^e siècle) », in A. BAUD (dir.), actes du colloque international, *Architecture et liturgie au Moyen Âge* [Nantua, 23-25 novembre 2006], Lyon ; Paris, Maison de l'Orient et de la Méditerranée / De Boccard, 2010, p. 153-181 ; *Id.*, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », in *BUCEMA* [En ligne], 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 03 novembre 2016. URL : http://cem.revues.org/11070 ; *Id*., « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge », art. cit.

[2558] D. Russo s'est interrogé sur cette valeur liminale de l'arc lors des journées d'étude organisées par C. Roux sur l'arc triomphal. Voir le compte-rendu de son intervention « L'arc peint ou la question du seuil en images » dans C. ROUX, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », art. cit., § 14.

[2559] D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique… », art. cit., p. 74.

[2560] M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », art. cit.

entre la nef et le sanctuaire, entre la terre et le ciel. La présence des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois à l'intrados de cet « arc-pivot » peut se comprendre dans cette perspective. De plus, et ceci est valable aussi pour les occurrences du corpus concernant le mur hémicycle de l'abside, le fait de marquer le sanctuaire des signes zodiacaux et/ou des Occupations des mois nous semble dériver des enluminures des calendriers dans les manuscrits liturgiques, lesquels sont ponctués de ces images[2561]. De même que les arcs structurant les calendriers liturgiques ainsi que les marges et listes sont frappés de ces signes afin d'aider au repérage des fêtes, l'intrados de l'arc triomphal ainsi que le mur hémicycle de l'abside ont été ornés de ces images. Comme l'a souligné J.-C. Schmitt, dans le décor ecclésial comme dans les calendriers des manuscrits, « la présence du zodiaque rappelle et magnifie l'ordre cosmique de la Création »[2562]. Formule de l'ordre divin, les signes du Zodiaque s'associe au temporal[2563] pour en glorifier les rythmes. Les Occupations des mois sont les pendants terrestres des signes zodiacaux. Référence aux rythmes de la vie terrestre, elles soutiennent également les rythmes du temporal dans une perspective eschatologique. Signes zodiacaux et Occupations des mois composent une sorte de trame visuelle qui ordonne le lieu ecclésial en marquant des zones spécifiques du *locus* – l'arc triomphal et le mur hémicycle de l'abside en l'occurrence – tout en imbriquant différentes temporalités. De fait, les correspondances sont multiples dans « l'allégorèse liturgique » : « chaque temps renvoie à tous les autres, qui le saturent en retour de sens multiples » selon J.-C. Schmitt[2564]. Ce système de temporalités imbriquées et résonant les unes avec les autres est bien sensible chez Jacques de Voragine (1228 env.-1298) et surtout chez Guillaume Durand (1230-1296) mais est déjà présent auparavant dans les fondements de la pensée chrétienne autour de ce qui relève de la temporalité[2565]. D'ailleurs, chez les théologiens l'année a été mise en relation avec le Christ, tandis que les douze mois –, voire les douze signes zodiacaux – sont les apôtres, les saisons correspondant aux Évangélistes[2566]. Ainsi,

[2561] Sur la présence des signes zodiacaux et des scènes des Occupations des mois dans les calendriers des manuscrits liturgiques, voir *supra*, chap. 4, II. A. 3., p. 344 et suiv.
[2562] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.*, p. 278.
[2563] Sur l'expression temporal pour désigner le temps liturgique comme « structure dynamique essentielle de l'humanité », voir J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit.*, en part. p. 42-45. Voir aussi J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval, op. cit.*, « Structures spatiales et temporelles », en part. p. 140-148.
[2564] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 301.
[2565] Voir *ibid*., p. 297-305. Sur Jacques de Voragine et ces questions, voir J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit.*
[2566] C'est ce que souligne P. Mane au seuil de son étude sur les calendriers, cf. P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles…*, 1983, p. 17. L'auteur cite Sicard de Crémone : « *Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor Evangelistae. Duodecim menses sunt Apostoli* » (PL, 213, 232). On pourrait également renvoyer à Ambroise de Milan ou bien encore à Raban Maur, voir *supra*, chap. 4, p. 347, 351. Sur l'association des signes du Zodiaque avec les apôtres, voir J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit.

ces images mensuelles et zodiacales viennent croiser et soutenir le temporal au cœur et en marge du sanctuaire.

III. A. 1. Du seuil de l'église au seuil du sanctuaire : entre dynamique axiale et polarisation

Comme nous l'avons montré au cours du chapitre précédent, les arcs peints des signes du Zodiaque dans le narthex de Saint-Savin et dans le panthéon des rois servant de porche à l'église Saint-Isidore de León sont à situer par rapport à l'analogie entre la porte de l'église, le Christ et la *Porta coeli*[2567]. Marquant un espace de transition entre extérieur et intérieur, les signes du Zodiaque se présentent comme les signes d'un seuil à passer, dans une dynamique à la fois horizontale et verticale. L'arc peint des signes du Zodiaque à Saint-Savin marque le seuil de l'édifice et participe à la dynamique axiale reliant l'entrée et le sanctuaire. Réalisé par le même atelier que celui de Saint-Savin, l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers fonctionne de manière similaire, d'autant plus que le contexte iconographique est celui de l'Apocalypse dans les deux cas. Les vers composés par Alcuin (730 env. -804) pour cet édifice furent peints à l'entrée :

Figure 30 : Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grand, détail de l'intrados de l'arc triomphal, côté sud.

> *Porta domus Domini haec est et regia Caeli.*
> *Haec tibi pandit iter sancti et sacraria templi…*[2568]

Ces vers articulent l'entrée et le sanctuaire, le premier annonçant le second, ouvrant sur l'*iter* menant au salut. Or, ce thème de la *Porta coeli* nous semble de nouveau mis à profit dans cet édifice à la fin du XI[e] siècle avec les peintures murales du chœur. Le cycle relatif à

[2567] Voir *supra*, chap. 6, en part. II. A., p. 471 et suiv. Sur le cas de León et les comparaisons possibles avec les peintures murales de Saint-Hilaire de Poitiers et Saint-Savin, voir M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, en part. p. 255 ; *Id.*, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit, en part. p. 657, 667.

[2568] « Ceci est la maison du Seigneur et la porte royale du ciel. Elle t'ouvre tout grand le chemin du saint temple ainsi que ses sanctuaires… », G. DÜMMLER (éd.), *M. G. H., Poetae Latini Aevi Carolini*, Berlin, 1881, I, p. 326. Cf. J. JARRY, *Corpus des inscriptions latines et étrangères du Poitou, 1, Périodes gauloise, antique et haut Moyen-Âge,* éd. Adane, 2007, p. 175-176.

l'Apocalypse déployé dans le sanctuaire au-dessus des sept arcades qui l'entourent, c'est-à-dire sur le pourtour de la base du cul-de-four, est introduit par l'intrados de l'arc triomphal portant les signes du Zodiaque. Ce cycle apocalyptique débute avec la « porte ouverte du ciel » et la « voix » qui en émane évoquées dans l'Apocalypse[2569]. Les écoinçons des arcades conservent les traces de peintures figurant les Cavaliers de l'Apocalypse. Au centre, au-dessus de l'autel, à droite de l'autel des martyrs décrit dans l'Apocalypse, est figuré un ange avec un encensoir, de sorte que liturgie céleste et liturgie terrestre se répondent[2570]. Cet ange à l'encensoir a été interprété comme la « figure angélique du Christ in *suo primo adventu* » et il fait pendant à l'ange distribuant des étoles de l'autre côté de l'autel des martyrs[2571]. L'arc zodiacal surmonte cet ensemble et souligne l'articulation entre liturgie terrestre et liturgie céleste[2572]. L'un des passages de l'Apocalypse peint au niveau d'un des écoinçons, évoquant « une femme enveloppée du soleil, la lune sous les pieds, et une couronne de douze étoiles sur sa tête », la *mulier amicta sole*, entre également en résonance avec le cycle zodiacal[2573]. D'autres détails, tels que les mains sortant des cieux, un ange en buste sortant d'un arc de cercle orné de motifs floraux et/ou étoilés, relèvent de la sphère céleste et divine et témoignent d'un échange entre ciel et terre. L'arc zodiacal paraît être à la jonction entre ces derniers de par sa localisation. De fait, différents éléments du décor peint et sculpté de Saint-Hilaire ont été analysés comme des « connexions », « jonctions » entre terrestre et céleste par Cécile Voyer[2574]. Différentes temporalités sont mises en relation dans le décor peint du chœur, des figures et scènes hagiographiques des murs du déambulatoire et des chapelles jusqu'au Christ en majesté qui

[2569] Ap. 4, 1. Cité par P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier … », art. cit., p. 466.
[2570] Voir *loc. cit*. Voir aussi M.-Th. CAMUS, « À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », art. cit. L'ange à l'encensoir est situé au niveau du sixième écoinçon.
[2571] Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean…*, *op. cit*., p. 50. Sur cet ange, voir *Id*., « L'ange à l'encensoir devant l'autel : à propos de deux découvertes récentes à Poitiers et à Pavie », in *Arte christiana*, actes du colloque *L'altare : la struttura, l'immagine, l'azione liturgica* [Milan, 1991], 753, 1992, p. 411-418. Voir aussi M. ANGHEBEN, « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du Nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », in M. GUARDIA, C. MANCHO (éd.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelone, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, p. 57-96, p. 82.
[2572] Cf. M.-Th. CAMUS, « À propos de trois découvertes récentes…. », art. cit., p. 131 ; P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier … », art. cit., p. 466.
[2573] Ap. 12, 1. Pour le détail des scènes et les correspondances avec l'Apocalypse, voir M.-Th. CAMUS, « À propos de trois découvertes récentes… », art. cit. Sur cette figure particulière et sa tradition textuelle l'associant à la Vierge, voir G. LOBRICHON, « La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin (760-1200) », in D. IOGNAT-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op. cit.*, p. 407-439.
[2574] C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e siècle, op. cit*., en part. p. 278-279, 281. Dans le même ordre d'idées, l'auteur montre que la disposition des figures et scènes hagiographiques dans le déambulatoire et les chapelles constitue une « vision spatialisée de la cour céleste dans les volumes du chevet », « les différents espaces du chevet finissent par s'emboîter et se fondre autour du sanctuaire », p. 332.

siégeait vraisemblablement sur la voûte du chœur[2575]. Cette imbrication temporelle selon une perspective eschatologique se trouve soulignée par le cycle zodiacal, tel une sorte de pivot[2576]. Le cycle zodiacal, de par sa topographie, son ancrage architectural à l'arc triomphal et sa dimension encyclopédique se présente comme un moteur dans le système d'imbrications spatiales et temporelles sensible à Saint-Hilaire.

L'intrados de l'arc triomphal est orné d'un bandeau peint bordé de deux bandes d'ocre rouge qui sont rehaussées d'une ligne pointée blanche évoquant des perles ou un filigrane orfévré. À l'intérieur, un méandre de rubans plissés se développe selon un module géométrique et avec une répartition soigneuse de quatre couleurs[2577]. Il fait alterner des modules de section carrée, dont le cœur est une croix avec des carrés à fond rouge. Dans ces carrés sont inscrits les *clipei* des signes du Zodiaque. Sur le fond de ces panneaux carrés, le nom du signe figuré ainsi que le nom du mois correspondant sont inscrits en lettres blanches. Les *clipei* sont contournés d'une bordure ornée de quatre motifs étoilés blancs disposés en croix[2578]. L'ensemble de cette bordure ornementale est rehaussé de blanc. Les signes zodiacaux se suivent de gauche à droite, en commençant par le Capricorne associé à la mention du mois de janvier. Le cycle se termine à droite avec le Scorpion et le Sagittaire qui se suivent sans interruption, l'un avec un fond rouge, l'autre avec un fond jaune pour les distinguer. Ce changement ou cette absence d'élément séparateur s'explique sans doute par un manque de place même si c'est bien le signe des Gémeaux associé à juin qui occupe l'axe central de l'arc.

On peut aussi noter qu'on retrouve des éléments ornementaux similaires à d'autres endroits de l'édifice[2579]. Les méandres formés de rubans plissés ainsi que les médaillons ou *clipei* ont été répétés sur des arcades ouvrant sur les collatéraux et balisent ainsi les arcs de transition entre les espaces divisant le lieu ecclésial. Les sept arcades du sanctuaire sont elles-mêmes cernées d'une frise de méandres légèrement différente de celle de l'arc zodiacal. Les

[2575] Voir *ibid*., p. 332.
[2576] Sur les temporalités imbriquées, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., notamment p. 297-305.
[2577] Une frise de méandres similaire cerne les arcades du sanctuaire. Ces méandres s'enroulent sur eux-mêmes en boucle de section quadrangulaire sans former de croix.
[2578] On trouve des motifs similaires sur l'arc de cercle signifiant les cieux depuis lesquels l'ange interpelle saint Jean au niveau du septième écoinçon du chœur, sur le côté sud (Ap. VII, 2 ou Ap. XI, 1).
[2579] Par exemple au niveau de la cinquième travée du petit collatéral nord, l'arcade est ornée sur son pourtour supérieur de méandres similaires ainsi que d'une frise de petits médaillons. L'intrados de l'arc est quant à lui peint de médaillons inscrits entre deux bandes colorées. L'intrados de l'arc diaphragme du petit collatéral sud séparant la quatrième et la cinquième travée garde les traces d'un réseau de petits carrés peints. Au niveau de l'arcade située au niveau de la dernière travée du petit collatéral et le bras nord du transept, l'intrados a été peint de deux bandes formées par un réseau de losanges entrecroisés, bordés sur l'extérieur de lignes perlées. Pour plus d'informations et des photographies de ces éléments ornementaux, voir la Base Romane du CESCM de Poitiers [En ligne] http://romane.critt-informatique.fr/fiches.aspx

signes zodiacaux sont insérés dans une trame ornementale qui souligne la structure du lieu ecclésial[2580]. Dans le même ordre d'idées, l'arc et les arcades sont utilisés pour rythmer l'espace ecclésial. L'arc triomphal orné des signes du Zodiaque vient couronner le seuil du sanctuaire qui est lui-même surélevé. Le processus de *transitus*, autrement dit la dynamique verticale véhiculée visuellement par le thème iconographique du Zodiaque est ainsi renforcée par la situation surélevée du sanctuaire. Si le décor de la conque absidale et de la voûte est perdu, il est probable que l'adoration du Christ et de l'Agneau par les Vieillards de l'Apocalypse prenait place dans cet espace introduit triomphalement par les douze signes[2581]. De fait, comme l'a notamment mis en avant H. L. Kessler, « l'union du ciel et de la terre dans la zone proche de l'autel est souvent un thème spécifique des décorations absidales »[2582]. Enfin, les signes zodiacaux inscrits dans des *clipei* sont insérés au sein d'un ensemble pictural visant à suggérer des matériaux précieux par le biais d'ornements complexes – tels que les rubans plissés – et des lignes perlées ou filigranées. Les signes zodiacaux, images astrales et porteuses de lumière, sont intégrés comme de véritables pierres précieuses qui marquent le seuil du sanctuaire articulé à son prototype, la Jérusalem céleste[2583]. Les *clipei* zodiacaux paraissent sertis à la manière de gemmes et sont marqués de motifs étoilés formant une croix[2584]. D'ailleurs les signes zodiacaux ont été comparés à des gemmes par Bède le Vénérable dans son *De temporum ratione*[2585]. Les méandres formés de rubans plissés créant un effet de profondeur en trois dimensions, relèvent d'un processus « d'élévation de la vision » permettant de passer du lieu ecclésial à la Cité céleste comme l'a suggéré Herbert L. Kessler[2586]. Nous avons pu observer à travers les objets liturgiques sur lesquels les signes du Zodiaque ont été figurés au Moyen Âge mais aussi plus largement dans la tradition du Zodiaque depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, que les signes

[2580] Sur ces questions, voir en particulier *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen âge*, actes du colloque international [Saint-Lizier, 1995], Poitiers, CESCM, 1997, en part. J.-C. BONNE, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », p. 103-119.

[2581] Cf. M.-TH. CAMUS, « À propos de trois découvertes récentes…», art. cit., p. 126, 130 ; Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean…*, *op. cit*., p.106 ; P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement… », art. cit., p. 466.

[2582] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…, op. cit*., p. 126.

[2583] Sur la matérialité des images et la transposition figurative des matériaux précieux, voir les exemples traités par H. L. Kessler – tels que les décors mosaïqués de Sainte-Praxède à Rome – dans voir *Ibid*., chap. 1 *Matières*.

[2584] On retrouve ces motifs étoilés dans les scènes du cycle apocalyptique situé au-dessus des arcades du sanctuaire. De plus, les *clipei* des signes zodiacaux de l'arc peint du narthex de l'église abbatiale Saint-Savin à Saint-Savin-sur-Gartempe présentent également des motifs perlés disposés en croix.

[2585] BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium*. Voir F. WALLIS, *Bede : The Reckoning of Time. Translated, with Introduction, Notes and Commentary*, Liverpool, Liverpoool University Press, 1999, p. 55, n. 164. Les signes du Zodiaque sont désignés ainsi : « distincti ordines geminarum XII » (PL, 90, col. 358).

[2586] Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit*., p. 31. L'auteur évoque le motif du méandre en trois dimensions ornant la bordure de la page du folio 2v du *Commentaire sur Daniel* de saint Jérôme dans le Ms. 132 de la Bibliothèque municipale de Dijon et provenant de l'abbaye de Cîteaux. Ces méandres formés de rubans plissés sont récurrents dans l'art médiéval, en particulier dans le décor peint des sanctuaires ecclésiaux. On les retrouve ainsi au-delà des Pyrénées.

zodiacaux accompagnent un mouvement de *transitus* entre visible et invisible, du fait même qu'ils sont les images visibles des constellations formées d'étoiles et comme « image-signe » de l'ordre divin[2587].

III. A. 2. Des Occupations terrestres aux signes célestes : les deux arcs doubleaux du sanctuaire de Notre-Dame de Pritz (Laval)

Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois occupent non pas un arc mais deux arcs dans l'ancienne prieurale Notre-Dame de Pritz à Laval[2588]. En effet, l'intrados de l'arc dit triomphal qui cerne le sanctuaire a été peint des Occupations des mois, tandis que le second arc doubleau est peint des signes du Zodiaque[2589]. Ces cycles furent peints au cours de la première moitié du XII^e^ siècle, plus précisément dans le premier quart d'après C. Davy[2590]. Or, un autre cycle des Occupations des mois fut peint au cours du premier quart du XIII^e^ siècle, se superposant au cycle précédent[2591]. Ce cycle se déroule dans le sens inverse du précédent, c'est-à-dire du sud au nord. Le cycle des signes du Zodiaque n'a quant à lui pas été repeint à ce moment-là. Sur la face de l'arc doubleau peint des signes zodiacaux se développent des rinceaux. Les arcs doubleaux encadrent la voûte de la première travée du chœur sur laquelle sont répartis deux registres de chaque côté de l'axe de la bande faîtière. Les Vieillards de l'Apocalypse étaient répartis dans ces registres et encadraient ainsi cette travée et la suivante aujourd'hui perdue. Ceux qui subsistent sont assis sous des arcades qui répètent ainsi le motif de l'arc servant à structurer et marquer le sanctuaire. La conque absidale et la deuxième travée se sont effondrées sans doute au XIV^e^ siècle du fait de la proximité d'un cours d'eau et le chœur est aujourd'hui fermé[2592]. On peut néanmoins penser qu'un Christ en majesté occupait la conque absidale. Cet ensemble est précédé d'un arc diaphragme ouvert par l'arc doubleau portant les scènes mensuelles. Sur cet arc diaphragme, un cycle peint également au cours de la première campagne picturale se déploie en plusieurs panneaux. Il s'agit de scènes de l'Enfance du Christ entourant le Christ acclamé par quatre apôtres et foulant vraisemblablement un monstre[2593]. Le

[2587] Voir *supra*, chap. 4, en part. I. A. 3, p. 325.
[2588] Cf. J. TARALON, « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », art. cit. ; C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire…*, *op. cit*., p. 63, 274-282.
[2589] Les cycles des signes du Zodiaque et des Occupations des mois de l'église Saint-Martin-d'Étableaux au Grand-Pressigny semblent également être séparés sur les intrados des deux arcs doubleaux marquant le chœur même si l'état lacunaire du décor gêne leur compréhension. Ces cycles peints à la fin du XII^e^ siècle voire un peu plus tard, témoigneraient ainsi d'un même dédoublement du thème du calendrier.
[2590] Cf. C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire…, op. cit*., p. 281.
[2591] Sur le contexte de cette réalisation et ses enjeux sociaux, voir *supra*, chap. 2. Ce calendrier a lui-même été repris au cours du troisième tiers du XIII^e^ siècle, voir *ibid.*, p. 280.
[2592] Un autel d'époque baroque obstrue quelque peu la visibilité du décor subsistant, en particulier l'arc zodiacal.
[2593] Cf. J. TARALON, « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », art. cit., p. 106. Le fait que le Christ soit surélevé par rapport aux apôtres et lève au moins un bras dans leur direction n'est

Christ est situé lui-même dans un panneau dont l'encadrement le sépare des apôtres, tandis qu'au moins une de ses mains fait la transition dans un geste d'accueil. Ce registre repose au nord sur un panneau vertical où l'Arbre de Jessé a été peint, tandis que le décor du côté opposé est perdu[2594]. Le décor mural qui a été réalisé pendant la première campagne au cours du premier quart du XII^e siècle a été focalisé sur le chœur, de l'arc diaphragme à la conque absidale, en passant par les arcs doubleaux.

Les signes du Zodiaque et les Occupations des Mois ont été peints dans des panneaux cernés de bordures formées de lignes blanches et ocre rouge. Cet ordonnancement en panneaux est répété sur l'arc diaphragme. En plus de structurer l'espace, ces panneaux rythment l'économie générale du décor peint tout en insistant sur un jeu de lignes essentiellement verticales[2595]. Dans les cycles zodiacaux et mensuels, les figures et signes sont cernés de traits plus prononcés et rehaussés de blanc et d'ocre rouge pour les détails liés aux plis et au rendu du corps. Le fond des panneaux zodiacaux est jaune doré, tandis que celui des panneaux du premier cycle mensuel était blanc comme celui du second qui est venu le recouvrir. Le fond blanc est commun aux scènes de l'arc diaphragme, tandis que le fond des arcades occupées par les Vieillards de l'Apocalypse est marqué de plusieurs bandes horizontales de couleurs différentes. La répartition des couleurs fait écho à la progression visuelle polarisée par le sanctuaire.

Comme le conclut C. Davy, le décor peint dans le chœur de Notre-Dame de Pritz au début du XII^e siècle met en avant l'Incarnation du Christ et l'articule à son rôle de Rédempteur[2596]. L'Arbre de Jessé entre en résonance du cycle sur l'Enfance en renforçant le jeu entre charnel et spirituel qui caractérise l'Incarnation. Le cycle des Occupations des mois marque un premier seuil réitéré par celui des signes du Zodiaque qui sont situés plus près du sanctuaire. Cet agencement nous paraît significatif et implique une hiérarchisation de l'espace sacré. Si l'Arbre de Jessé articule le charnel et le spirituel, il en va de même pour le cycle des Occupations des mois, relevant de la sphère terrestre, et le cycle des signes du Zodiaque relevant de la sphère céleste. La dynamique verticale que C. Davy souligne à travers les positions des personnages de l'arc diaphragme est conjointe à une polarisation par le sanctuaire que les arcs doubleaux accompagnent. Le cycle zodiacal, en débutant avec le signe du Bélier, met l'accent

pas sans rappeler les scènes de *Traditio Legis* même si le nombre d'apôtres pose problème, ou bien encore la scène de la Mission donnée aux apôtres. C'est ce que suggère J. Taralon mais en proposant que ces thèmes sont combinés. Cependant, l'auteur fait l'amalgame entre le thème de la Mission et celui de la *Traditio Legis*. Voir *ibid*., n. 2.

[2594] Cet Arbre de Jessé, si l'on s'en tient à une datation dans le premier quart du XII^e siècle comme le démontre C. Davy, compte parmi les premières figurations de ce thème qui se développe à partir de la fin du XI^e siècle. Sur cette iconographie, voir A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; S. LEPAPE, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge…, op. cit.*

[2595] Cf. C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire…, op. cit*., p. 277.

[2596] *Ibid*., p. 280.

sur l'Annonciation et par extension sur l'Incarnation mais il est aussi un élément polarisant fonctionnant avec les Occupations des mois et permettant de situer le temporal – correspondant à la narration du registre supérieur de l'arc diaphragme – dans une perspective eschatologique qui ouvrait sans doute sur un Christ en majesté. Si les scènes des Occupations des mois illustrent les rythmes de la vie terrestre et sont le reflet d'une organisation sociale, elles sont comme dépassées et dominées par la formule de l'ordre divin que constituent les signes du Zodiaque[2597]. Le fait que le cycle des Occupations des mois ait été repeint au début du XIII^e^ siècle, puis retouché un peu plus tard dans le même siècle témoigne des enjeux sociaux que constituait la domination sur les rythmes terrestres[2598]. Le fait que le cycle des signes du Zodiaque n'ait quant à lui pas été repris ne nous paraît pas nécessairement signifier que l'intérêt qui leur était porté était moindre. Constituant une constante liée à l'harmonie céleste, ils ne nécessitaient sans doute pas une réactualisation aux yeux des moines du prieuré.

III. A. 3. Sant Pere de Sorpe : les signes du Zodiaque dans un système de transitions et d'échos

À Sant Pere de Sorpe, les occurrences peintes des signes du Zodiaque sont singulières au sein du corpus de par leur iconographie et leur agencement dans le décor ecclésial[2599]. En effet, les signes des Gémeaux, du Cancer ainsi que du Sagittaire ont été peints aux intrados des arcs latéraux de la nef par le Troisième Maître de Sorpe vers le milieu du XII^e^ siècle, postérieurement au reste des peintures réalisées dans le deuxième quart du XII^e^ siècle[2600]. Il s'agit des arcs ouverts juste au-devant de l'arc triomphal et ouvrant sur les bas-côtés de la nef. Les trois signes zodiacaux conservés sont disposés dans des panneaux quadrangulaires situés à la retombée des arcs, surmontant des rideaux ou voiles peints que l'on retrouve sur les soubassements des murs et des arcs. Sur l'intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté nord, on trouve les Gémeaux surmontés de saint Félix et faisant face au Cancer surmonté de saint

[2597] Sur le Zodiaque comme formule de l'ordre divin, voir *supra*, chap. 4, notamment p. 325.
[2598] Voir *supra*, chap. 2, p. 220. Sur les enjeux sociaux qui nous semblent cristallisés par l'attention portée au cycle des Occupations des mois, voir S. LEGROS, *Prieurés bénédictins, aristocraties et seigneuries : une géopolitique du Bas-Maine féodal et grégorien (fin X^e^-début XIII^e^ siècle)*, *op. cit.*, en part. p. 472-477. Voir aussi *infra*, chap. 8, 640.
[2599] Ces décors muraux ont été déposés et sont conservés au MNAC (Musée National d'art de la Catalogne). Un projet de reconstitution de ces peintures est en cours dans le cadre du groupe de recherche Ars Picta. Sur l'iconographie de ces signes au sein du corpus et pour prolonger les interprétations développées dans cette section, voir *infra*, chap. 9, I, en fonction de chaque signe.
[2600] Cf. C. MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », in *Revue de Comminges et des Pyrénées centrales, Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Actes du 52^e^ Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées [Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999], 116, 2000, p. 545-572, p. 558, 572.

Pasteur. Au sommet de l'intrados, au centre, est tracé un motif carré divisé en croix par ses diagonales. Sur l'intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté sud, le Sagittaire fait face à un éléphant et non pas à un signe zodiacal et il est surmonté d'un archange[2601]. Le centre de l'intrados est cette fois-ci occupé par l'Esprit saint figuré dans un *clipeus* crucifère et orfévré. Si le Sagittaire, centaure archer, reste classique dans son iconographie, il en est autrement pour les Gémeaux et le Cancer. Les Gémeaux prennent ici les traits de deux sœurs siamoises par le bas du corps, les bras levés en orantes. L'inscription SIGNUM GEMINI dont il reste des traces au-dessus de ces figures confirme leur identification malgré l'originalité de leur iconographie[2602]. Le Cancer, surmonté d'un bandeau avec l'inscription en catalan CANCR et deux calices, a ,quant à lui, un corps hybride comme c'est souvent le cas, tandis que sa tête est anthropomorphe et est vue de face contrairement au reste du corps vu de haut[2603]. On peut aussi remarquer des trainées de sang sur son corps[2604].

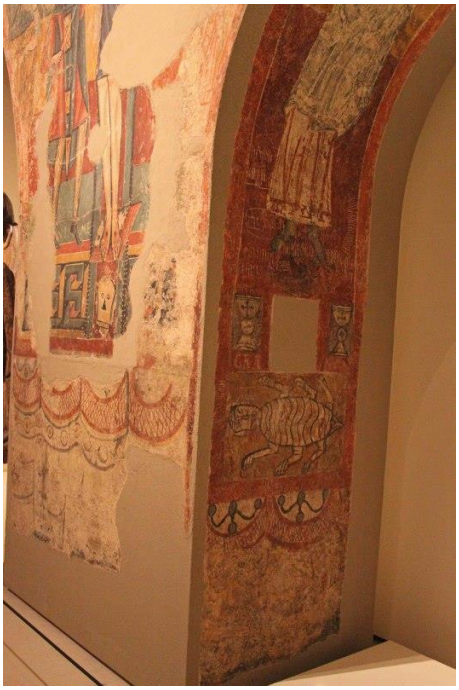


Figure 31 : Sorpe, Sant Pere, arc ouvrant sur le bas-côté nord, détail. Le Cancer, saint Pastor et la Crucifixion sur le mur de la nef.

Les signes zodiacaux ont été intégrés à un ensemble pictural complexe agencé en plusieurs registres sur les murs de la nef ainsi que sur les deux arcs absidiaux, et peint par plusieurs mains[2605]. Le décor de l'abside principale détruite à l'époque moderne nous est malheureusement inconnu. Les vestiges picturaux se présentent comme un discours visuel ecclésiologique avec des visions synthétiques des fondements de l'*Ecclesia* – la Vierge à l'Enfant entourée de d'un arbre mort et d'un arbre vif[2606] ainsi que la Vocation des premiers

[2601] La figure sur le côté opposée est très lacunaire et a été vue comme un deuxième archange. Le bleu dominant ainsi que la silhouette de la tête semblant aussi couverte d'un voile bleu nous invite à proposer qu'il s'agisse de la figuration de la Vierge dans une scène d'Annonciation. Cependant, cette scène est déjà figurée, par le Maître de Sorpe sur le mur nord de la nef, juste au-dessus de l'arc opposé. La scène, de par son importance, aurait pu être redoublée.

[2602] On retrouve les Gémeaux figurés par deux femmes, semble-t-il, à Saint-Isidore de León. Sur l'iconographie des Gémeaux, voir *infra*, chap. 9, I. E, en part. p. 707.

[2603] Si la tête du Cancer ainsi que celle du Scorpion sont souvent traitées de manières très différentes et peuvent prendre l'apparence d'un félin, d'un insecte, d'un batracien, etc., cette version anthropomorphe est singulière dans notre corpus.

[2604] Ces détails demanderaient un examen approfondi de la peinture afin de déterminer s'il y a bien de telles traces figurées sur le corps du Cancer.

[2605] L'arc absidal est précédé d'un autre arc que l'on peut désigner comme préabsidal pour les différencier. L'arc préabsidal est plus large que l'arc absidal tandis que ce dernier est légèrement surbaissé par rapport au précédent.

[2606] L'Enfant est désigné comme REX. Voir H. TOUBERT, « Une fresque de Sant Pere de Sorpe et le thème iconographique de l'*arbor bona ecclesia*, *arbor mala synagogua* », in *CA*, 19, 1969, p. 166-189. La démonstration

apôtres sur l'arc préabsidal – associées à un cycle christologique ainsi qu'à des figures martyriales[2607]. Le tout est ordonné autour « de l'Incarnation et de son effet rédempteur »[2608]. L'Annonciation et la Nativité prennent place dans le registre supérieur du mur nord de la nef, tandis que la Crucifixion occupe le registre inférieur, au-dessus de l'arc nord menant au bas-côté et dont l'intrados porte le Cancer. En vis-à-vis de la Crucifixion, sur le mur sud de la nef, le Baptême du Christ était figuré juste en-dessous de la scène du Péché originel. Deux personnages situés au-dessus de l'arc dont l'intrados porte le Sagittaire, versent des amphores. Interprétés à la fois comme les Fleuves du Paradis et les sources du Jourdain, leur iconographie héritée des personnifications antiques des fleuves et autres entités aquatiques est également proche de celle du Verseau qui pourrait avoir été suggéré par ce biais[2609]. De fait, il n'est pas possible de savoir si d'autres signes zodiacaux étaient figurés dans l'ensemble pictural de Sant Pere de Sorpe du fait de son état lacunaire. Quoi qu'il en soit, l'eau du baptême et le sang de la Crucifixion se répondent de part et d'autre de la nef, tandis que l'Incarnation répond au Péché originel. Le décor articule ainsi le charnel et le spirituel de part et d'autre de la nef et autour du sanctuaire où se déroule la liturgie eucharistique. De fait, juste au-dessus de l'arc ouvrant sur le bas-côté sud, l'ange désigné comme l'ANGELUS DOMINI[2610], portant une étole et un manipule et balançant un encensoir en direction de la Crucifixion, a été interprété selon une perspective liturgique et eucharistique. La relation entre l'ange thuriféraire et la Crucifixion est d'ailleurs mise en exergue par l'inscription lacunaire supérieure[2611].

---

d'H. Toubert est néanmoins remise en question par C. MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », art. cit., p. 562.

[2607] L'association hiérarchisée de figures bibliques, de figures saintes d'Italie du nord (Gervais, Protais, Ambroise) ainsi que de figures martyriales locales (Pasteur, Félix) peut être comparée à l'organisation des peintures de la Chapelle-des-Moines de Berzé-la-Ville qui furent réalisées peu de temps avant, au cours du premier quart du XII^e^ siècle dans la sphère clunisienne. Sur ces peintures, voir en part. D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », art. cit. Voir également J. ROLLIER-HANSELMANN, *Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI^e^-XII^e^ siècle) : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle*, université de Bourgogne, thèse soutenue en 2009 ; *Id.*, « Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI^e^-XII^e^ siècles). De Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », in *BUCEMA* [En ligne], 14, 2010, URL: http://cem.revues.org/11622

[2608] Cf. C. MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », art. cit., p. 558.

[2609] Voir L. ARAD, « Les pintures romaniques de Sorpe, Noves interpretacions », in *Miscellània Liturgica Catalana*, XIV, Institut d'Estudis Catalans, 2006, p. 21-60, p. 32-34.

[2610] L'inscription qui jouxte la figure de l'ange indique « ANGELVS DNI ».

[2611] Voir M. ANGHEBEN, « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du Nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », art. cit., p. 84 ; *Id.*, « La Vierge à L'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo », in *Codex aquilarensis*, 28, 2012, p. 29-74, en part. p. 43 ; V. DEBIAIS, « Des figures et des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions dans la peinture murale romane de Catalogne », in *Summa*, 6, 2015, p. 48-66, en part. p. 51-52.

Il est également intéressant de remarquer que plusieurs saints sont flanqués de motifs étoilés, de même pour les apôtres de la scène de la Vocation de l'arc préabsidal, étoiles auxquelles s'ajoutent d'autres éléments à connotation astrale et cosmique. Au centre de l'intrados de l'arc préabsidal, une croix accompagnée des *Arma Christi* est inscrite dans un *clipeus* cerné de sept cercles concentriques ornés de perles, de losanges et autres ornements signifiant un décor orfévré. Ce *clipeus* se superpose à un arc de cercle renfermant deux étoiles qui flanquent ainsi le *clipeus* à la Croix. Le Saint-Esprit situé dans un *clipeus* crucifère sur l'intrados de l'arc ouvrant sur le mur sud avec le Sagittaire est inscrit dans un panneau quadrangulaire cantonné de quatre étoiles blanches sur fond bleu. Les signes zodiacaux sont ainsi insérés dans un ensemble visant à figurer ce qui relève de la sphère céleste[2612]. Les soubassements des murs et arcs sont couverts de faux rideaux ou voiles peints afin de marquer une transition entre terrestre et céleste, réitérée par les signes zodiacaux ponctuant les arcs de passage[2613]. Ces voiles peints peuvent être vus comme un écho au Temple de Jérusalem, modèle de l'*e(E)cclesia*[2614]. Le Saint-Esprit est répété deux fois au sommet de l'intrados de l'arc absidal et de l'arc ouvrant sur le bas-côté sud, ceci dans le même ordre d'idées, à savoir une médiation entre terrestre et céleste. Les saints figurés sur les arcs, à savoir les saints Pasteur, Félix, Ambroise, Gervais et Protais, sont également présentés comme des intermédiaires et des piliers de l'*Ecclesia*. La présence de saint Ambroise ne nous paraît pas anodine du fait qu'il met en relation le baptême avec la Passion du Christ dans ses écrits. Il indique en effet que « Le baptême est à la fois mort et résurrection. La fontaine est comme un tombeau où l'homme descend pour satisfaire à la sentence portée contre le péché. Mais il est

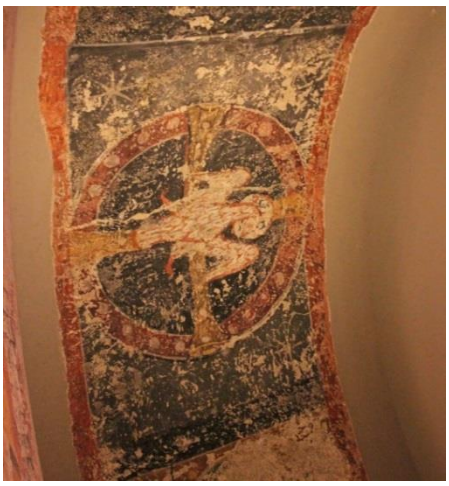


Figure 32 : Sorpe, Sant Pere, détail de l'intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté sud, le Saint-Esprit.

[2612] Notons que le flanc de l'arc absidal est décoré sur ses montants d'étoiles et d'entrelacs.

[2613] Pour comparaison, sur les voiles peints sur le soubassement de l'abside en Lombardie voir M. A. FORMENTI, *I velari dipinti in Lombardia (VIII-XIII), op. cit.* ; *Id.*, « I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », art. cit. Sur la question de la figuration du voile du Temple, voir notamment T. DALE, « Vers une iconologie de l'ornement dans la peinture murale romane : le sens allégorique des tentures feintes de la crypte de la basilique patriarcale d'Aquilée », in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, op. cit.*, p. 139-148 ; A. LIDOV, « The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy », in *Ikon*, 7, 2014, p. 97-108.

[2614] Sur le thème du Temple de Jérusalem associé à Marie, voir M. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », art. cit., en part. p. 173.

enseveli avec le Christ pour ressusciter avec Lui. Le baptême est donc, avant d'être vie, mort avec le Christ »[2615].

Si Carles Mancho pense que les signes du Zodiaque peints à Sorpe appartiennent à « un répertoire quelconque », il nous semble au contraire que les peintures des intrados des arcs ouvrant sur les bas-côtés doivent être reliées aux autres éléments picturaux, notamment parce que les voiles peints dans le soubassement et leur agencement similaire aux intrados des arcs absidiaux témoignent du soin apporté pour les intégrer à l'ensemble[2616]. Associés à des figures martyriales d'un côté et à un, voire deux archanges de l'autre côté ainsi qu'au Saint-Esprit, les signes zodiacaux mettent en relief la relation entre liturgie terrestre et liturgie céleste, celle du baptême comme celle de l'eucharistie. Les calices disposés entre le Cancer et le martyr sur l'intrados de l'arc au-dessus duquel est figuré la Crucifixion vont dans ce sens, de même que le Saint-Esprit figuré au-dessus du Sagittaire. L'association des signes zodiacaux avec deux figures martyriales importantes dans la liturgie hispanique en marge d'un cycle christologique permet d'articuler le temporal et le sanctoral[2617]. Parfois associés au baptême dans les textes et les images, les signes zodiacaux renvoient aussi à l'idée de renaissance au moment du baptême comme l'a mis en exergue S. Moralejo à propos de León en se référant à l'homélie de Zénon de Vérone à destination des néophytes[2618]. Ainsi, à plusieurs niveaux, la présence des signes zodiacaux participe à l'articulation du charnel au spirituel et du terrestre au céleste à Sant Pere de Sorpe. Ils sont les signes d'un *transitus*, d'une transformation que d'autres éléments signalent dans ce complexe ensemble pictural, tels que les voiles peints, les étoiles, l'Esprit-Saint, etc. Comme dans d'autres décors hispaniques, les signes du Zodiaque ont fait l'objet d'une certaine moralisation et d'une re-sémantisation qui expliqueraient l'originalité de leur iconographie comme moyen de se détacher du modèle antique[2619]. Dans le sillage de la démonstration de S. Moralejo à propos des signes du Zodiaque sculptés sur le portail de León, on peut en effet proposer quelques explications pour les signes zodiacaux de Sorpe par l'intermédiaire des commentaires théologiques transmis par divers auteurs. Chez Zénon de

[2615] Voir AMBROISE DE MILAN, *De sacramentis*, II, VII ; *Des sacrements. Des mystères*, B. BOTTE (éd.), Paris, Cerf, 1961, p. 35. Cité par R. FAVREAU, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim, Baptême et quaternité », in *CCM*, 150, 1995, p. 116-140, p. 125.
[2616] C. MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », art. cit., p. 558.
[2617] À propos de l'importance de ces saints dans la liturgie hispanique, cf. J. AINAUD DE LASARTE, *Art romànic guia*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art de Catalunya, 1973, p. 136 ; cité par L. ARAD, « Les pintures romaniques de Sorpe. Noves interpretacions », art. cit., p. 31.
[2618] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 168, n. 135.
[2619] Sur la moralisation du Zodiaque, voir M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit.

Vérone, les Gémeaux incarnent les deux Testaments[2620]. La figuration de ce signe à Sorpe par l'intermédiaire de deux sœurs siamoises par le bas du corps traduit visuellement la tradition commune aux deux Testaments. Leur féminisation peut être un effet de la personnification des deux piliers bibliques. Quant à leur attitude d'orantes, il s'agit d'un effet de resémantisation supplémentaire. Le Cancer est désigné dans le *De temporum ratione* de Bède comme le prophète Job, *quia cancriosus fuit*[2621]. Les souffrances de Job ont été pensées comme la préfiguration de la Passion dont l'épisode fondamental est figuré juste au-dessus sur le mur nord de la nef. En outre, Job fut mis en relation avec les épreuves que doit subir le fidèle de sorte que l'anthropomorphisation partielle du Cancer renverrait à Job, au Christ ainsi qu'au fidèle[2622]. Ses blessures explicitent ses souffrances tout en tissant un lien analogique avec le Christ. Ceci est renforcé par son association avec le martyr Pasteur. Ces figures liées à la souffrance et imbriquées sont placées dans une perspective liturgique et plus précisément eucharistique par la présence de deux calices au-dessus du Cancer, tandis que saint Pasteur tient lui-même un vase liturgique. La re-sémantisation du Sagittaire est plus difficile à appréhender. Situé face à un éléphant[2623], dont l'interprétation est tout aussi délicate, le Sagittaire, surmonté par un archange, peut être mis en relation avec le roi David, comme c'est le cas dans une glose du *De Temporum ratione*[2624]. Sa nature hybride a pu être vue comme un moyen de mettre en relief la double nature du Christ, tandis que son assimilation à David souligne la royauté du Christ. Celui-ci est d'ailleurs désigné comme REX par l'inscription située à côté de la Vierge à l'Enfant de l'arc préabsidal. S'il est difficile de retrouver les textes exacts qui ont nourri cette iconographie visant à re-sémantiser les signes zodiacaux, on ne peut nier que ces derniers sont insérés dans un jeu complexe d'échos entre figures et épisodes bibliques, entre Ancien et Nouveau Testament[2625]. L'image propose à elle-seule une réflexion dense et riche en effets de

[2620] Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 154, *Appendice*, p. 172.
[2621] PL, 90, col. 361. Ce passage correspondrait à la glose du texte de Bède par Byrhtferth de Ramsey (fin X^e^-début XI^e^ siècle). Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 169, n. 137. Sur l'iconographie de ce signe zodiacal et pour aller plus loin dans l'analyse de cette figure à Sorpe, voir *infra*, chap. 9, I, F., en part. p. 717.
[2622] Cf. F. THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales : les portails de Rouen, Lyon et Avignon (XIII^e^-XIV^e^ siècle)*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 180.
[2623] Cet animal ambivalent est difficile à interpréter. M. F. Cuadrado Lorenzo remarque que les éléphants sont figurés à plusieurs reprises avec les signes du Zodiaque. Cf. M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit., p. 444, n. 16.
[2624] Voir *infra*, chap. 9, I. K, p. 756.
[2625] Ces textes sont les fruits de reprises, commentaires et autres gloses présents notamment dans les écrits de Bède le Vénérable. La resémantisation des signes zodiacaux correspond au système de pensée médiéval, féru d'analogies et de typologie biblique. L'articulation entre Ancien et Nouveau Testament est sensible dans l'arbre vif et l'arbre mort (portant six petites branches parallèles en arc de cercle à sa base à la manière d'une ménorah). Au sujet de

résonance. Les signes zodiacaux cristallisent l'accent mis sur l'Incarnation rédemptrice et le baptême comme renaissance spirituelle dans un système de pensée fondée sur l'opposition clé entre charnel et spirituel. Cet ensemble pictural, réalisé en plusieurs étapes, témoignent de l'agencement de thèmes et figures de part et d'autre de la nef dont les arcs sont des éléments de polarisation en direction du chœur tout en signifiant un processus de *transitus*[2626].

III. A. 4. Reprises et continuations

D'autres occurrences des signes du Zodiaque peints sur des intrados d'arc pourraient être évoquées et témoignent de reprises et continuations de ce type de décor visant à marquer le seuil du sanctuaire[2627]. Plusieurs d'entre elles ont aujourd'hui disparu ou bien sont lacunaires et/ou très restaurées. Le cycle zodiacal qui ornait l'arc triomphal du chœur de la prieurale Saint-Loup-de-Naud est aujourd'hui perdu à l'instar des autres peintures du chœur de cet édifice dont il ne subsiste que des relevés[2628]. Les signes zodiacaux étaient disposés dans des compartiments quadrangulaires tracés sur l'arc doubleau et étaient accompagnés de leurs noms. Cet arc zodiacal introduisait le décor pictural de la conque absidale polarisé par une scène de *Maiestas Domini*, flanquée du collège apostolique[2629]. Les Fleuves du Paradis étaient également figurés en-dessous, surmontant les cintres des baies aveugles du soubassement de l'abside. Le centre de la voûte couvrant le chœur était marqué de l'Agneau dans un *clipeus*, tandis que sur la retombée gauche de la voûte était figurée l'entrée des Élus au Paradis. Sans détailler davantage l'iconographie du décor mural du chœur de cette église, on peut souligner que cet ensemble centré sur le Christ en majesté, entouré du Tétramorphe et tenant vraisemblablement un livre avec l'inscription suivante SALUS POPULI EGO SUM A Ω, est à situer dans une perspective eschatologique. L'arc zodiacal délimitait le chœur où prenait place une évocation du Paradis et de la Cité céleste dont l'*ecclesia/Ecclesia* est le chemin. Les Fleuves du Paradis participaient à l'analogie entre le sanctuaire et le Paradis, tandis que les signes du Zodiaque faisaient la transition entre le chœur et la nef, entre la terre et les cieux. Situé dans le sillage des arcs zodiacaux peints à Saint-Savin et à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, l'arc zodiacal perdu de

ces arbres, voir H. TOUBERT, « Une fresque de Sant Pere de Sorpe et le thème iconographique de l'*arbor bona ecclesia*, *arbor mala synagogua* », art. cit.

2626 Sur l'agencement des thèmes dans le lieu ecclésial, voir les observations effectuées à propos des décors des chapiteaux par M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne…, op. cit.* ; 2003 ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*.

2627 Voir *supra*, p. 582 et suiv. pour le détail des occurrences.

2628 Relevé des peintures murales par Charles-Joseph Lameire conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Saint-Cyr).

2629 Voir les relevés dans L. ROBLOT-DELONDRE, « Saint-Loup-de-Naud », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 21-1, 1913, p. 111-144.

Saint-Loup-de-Naud témoigne d'une transmission de cette iconographie en corrélation avec un support particulier par sa localisation, l'arc triomphal, mais de manière excentrée par rapport à l'ouest de la France[2630].

L'arc triomphal zodiacal de Saint-Loup-de-Naud ainsi que l'ensemble du décor mural dans lequel il était inséré peuvent être mis en relation avec l'essor des cycles des Occupations peints sur l'intrados d'arc triomphaux dans des églises situées en périphérie de la Loire, autour de Bourges, Angers et Laval[2631]. De fait, les arcs triomphaux ornés des signes zodiacaux ont laissé de plus en plus place à des arcs ornés des scènes des Occupations des mois en bordure de la Loire. Le décor de Saint-Loup-de-Naud peut notamment être comparé à celui de l'église Saint-Pierre de Chemillé qui est aujourd'hui également disparu[2632]. Dans ce décor daté de la seconde moitié du XII^e^ siècle, l'arc triomphal était peint des Occupations des mois et ouvrait sur le sanctuaire dont la voûte était occupée par l'*Agnus Dei* cantonné des Fleuves du Paradis. Les Vieillards de l'Apocalypse entouraient la voûte, sous les arcades peintes sur les retombées de la voûte, tandis que la conque absidale était vraisemblablement occupée par un Christ en gloire. On retrouve ainsi des thèmes et une disposition similaire, disposition qui était déjà d'ailleurs sensible à Notre-Dame de Pritz. Si le contexte iconographique des cycles zodiacaux peints sur des intrados d'arc était davantage lié à l'Apocalypse, on glisse progressivement vers le thème de la *Maiestas Domini* avec les cycles des Occupations des mois peints sur ce type de support et qui lui sont associés.

La chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon a révélé en 2013 les vestiges de décors peints à la fin du XII^e^ siècle ou au début du XIII^e^ siècle[2633]. Cachées sous un décor postérieur, ces peintures sont très lacunaires. Sur la portion nord de l'arc triomphal, on peut seulement distinguer la présence vraisemblable du signe des Poissons surmontant le signe du Cancer ou du Scorpion juste au-dessus de l'imposte de l'arc. La proximité de ces signes zodiacaux, quelle que soit l'identification du second signe, complique la compréhension de la disposition des signes zodiacaux sur cet arc, d'autant plus que le cycle est lacunaire. Néanmoins, de par leur présence sur ce type de support qu'est l'intrados de l'arc triomphal que l'on peut raccorder à

[2630] Les peintures du chœur ont en effet été comparées lors de leur redécouverte éphémère au XIX^e^ siècle à celles de Saint-Savin. Cf. *ibid*. À ce sujet, voir E. MÂLE, « La peinture murale en France », in A. MICHEL (dir.), *Histoire de l'art*, t. 1, Paris, Armand Colin, 1905. Quant aux autres décors muraux de l'ouest de la France, situés en particulier autour de la Loire, par rapport auxquels l'ensemble de Saint-Loup-de-Naud peut être situé, voir *supra*, chap. 2, II.

[2631] Sur la répartition géographique et chronologique des occurrences, voir *supra*, chap. 2, II.

[2632] Cf. C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé, op. cit*., p. 187-193.

[2633] Nous remercions Florence Cremer, restauratrice, de nous avoir fait part de cette découverte et de nous avoir transmis d'utiles photographies et informations.

une série d'occurrences de notre corpus, et d'autre part du fait de l'ancrage de ce thème iconographique dans les décors de l'abbaye de l'Île-Barbe, l'identification des signes du Zodiaque reste plausible. En effet, deux ensembles de plaques sculptées des signes du Zodiaque datant du XI^e^ siècle et provenant de l'Île-Barbe sont connus, auxquels s'ajoutent le groupe de plaques sculptées de la même époque provenant de l'église Sainte-Foy-lès-Lyon[2634] ainsi que les décors de pavement aujourd'hui perdus de Saint-Irénée de Lyon et de l'église abbatiale Saint-Martin-et-Saint-Loup qui dataient quant à eux du XII^e^ siècle. La voûte de la première travée du chœur précédée de l'arc en question garde les traces d'un cycle de scènes consacrées à l'Enfance du Christ, telles que le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte et son baptême. Si le décor originel de la conque absidale est perdu, il offrait selon toute logique une scène triomphale centrée sur le Christ et/ou la Vierge. De fait, la chapelle était le lieu d'un pèlerinage important en l'honneur de cette dernière[2635]. L'arc triomphal marqué des signes zodiacaux de cette chapelle s'inscrit dans tous les cas dans un processus de continuité avec les occurrences zodiacales antérieures.

Le cycle zodiacal peint sur l'intrados de l'arc triomphal du chœur de l'ancienne église St Mary the Virgin à Copford dans la région de l'Essex, témoigne du transfert de ce thème iconographique ainsi que de son utilisation pour marquer le seuil du sanctuaire dans la mouvance normande. Réalisé peu avant le milieu du XII^e^ siècle, ce cycle zodiacal a malheureusement été très restauré de même que l'ensemble des peintures murales du chœur. Les signes zodiacaux, repeints au XIX^e^ siècle, sont inscrits dans une succession de *clipei* peints sur l'intrados de l'arc triomphal. Les signes zodiacaux sont précédés du Soleil et de la Lune, situés chacun aux extrémités de l'arc[2636]. Cet arc zodiacal introduit la conque absidale occupée par le Christ en gloire dans une mandorle, porté par des anges au-dessus d'architectures évoquant la Jérusalem céleste. Les apôtres, debout sous des arcades, occupent quant à eux le registre médian de l'abside. Les arcs des baies ainsi que la face de l'arc triomphal sont ornés de rubans plissés de plusieurs couleurs, similaires à ceux de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers. Ces motifs participent à l'évocation de la Cité céleste de même que l'arc zodiacal qui marque

[2634] À propos de ces trois ensembles de plaques sculptées, voir *supra*, chap. 6, I. A.

[2635] Sur l'abbaye de l'Île-Barbe, voir notamment C. GAILLARD, « L'ancienne abbaye de l'Ile-Barbe (Rhône) à la lumière des nouvelles recherches archéologiques », in N. REVEYRON, O. PUEL, C. GAILLARD (dir.), *Architecture, décor, organisation de l'espace. Les enjeux de l'archéologie médiévale*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts à Jean-François Reynaud*, Lyon, Alpara-Mom, 2013 (DARA, 38), p. 143-152. Voir également *Id.*, *L'abbaye de l'Île-Barbe, V^e^-XIII^e^ siècles : archéologie et topographie d'une fondation monastique insulaire*, sous la dir. de N. Reveyron, université Lyon 2, soutenue en mars 2016.

[2636] Il est difficile de savoir s'ils étaient déjà présents sur le décor originel. Leur présence n'est de toute manière pas une surprise. Le Soleil et la Lune sont en effet présents fréquemment avec les signes zodiacaux dans les schémas des manuscrits encyclopédiques et ils sont par exemple figurés sur l'arc du *protiro* de la cathédrale de Plaisance, au centre d'un cycle zodiacal datant de la première moitié du XII^e^ siècle.

la transition vers le sanctuaire tout en entrant en résonance avec le Christ en gloire dans une mandorle, motif classique d'une conjonction entre terrestre et céleste. À Westmeston, les peintures murales du chœur de l'église dédiée à saint Martin ont malheureusement été détruites au XIX[e] siècle. Dans ce décor mural contemporain de celui de Copford, on retrouvait les signes du Zodiaque peints sur l'arc triomphal associés à un cycle christologique. Quoi qu'il en soit, ces deux occurrences situées outre-Manche témoigne de la reprise de cette iconographie pour orner le seuil du sanctuaire.

III. B. Ceindre l'autel : le mur hémicycle d'abside

III. B. 1. Point de jonction entre différentes temporalités

Seules deux occurrences du corpus concernant la figuration des signes du Zodiaque sur le mur hémicycle de l'abside sont connues – à San Vicente de Roda de Isábena ainsi qu'à Saint-Germier d'Ourjout –, auxquelles on peut ajouter le mur peint des Occupations des mois et des signes du Zodiaque derrière l'autel de l'église abbatiale de la Santa Trinità à Vallepietra. En contrepartie quatorze cycles des Occupations des mois ont été peints sur un tel support situé dans l'abside. Ces cycles calendaires, avec ou sans les signes du Zodiaque, semblent figurés dans la même perspective que les Occupations mensuelles et signes zodiacaux disposés en marge des calendriers liturgiques dans les manuscrits. Ils font le lien entre les différentes temporalités observées par J. Le Goff dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, à savoir le temporal, le sanctoral et le temps eschatologique[2637].

Dans la crypte de la cathédrale de Roda de Isábena, un ensemble peint est déployé dans l'abside et sur la voûte la précédant. Le décor absidal est tripartite. Le registre supérieur situé dans la conque est réservé à une *Maiestas Domini*. Cette scène avec le Christ en majesté entouré du Tétramorphe est séparé du deuxième registre, calendaire, par deux lignes d'ocre rouge et jaune qui sont répétées en dessous. Dans le troisième registre très effacé figuraient des hommes luttant contre des animaux et monstres. Le flanc de l'arc absidal qui sépare l'abside de la voûte est peint d'entrelacs végétalisés similaires à ceux que l'on voit encore à Notre-Dame de Pritz sur le flanc de l'arc zodiacal. Sur la voûte au-devant de l'abside, le Baptême du Christ répond à la pesée des âmes avec saint Michel tenant la balance, assisté d'un diable bicéphale. Le cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque de Roda de Isábena renforce la perspective eschatologique de ce décor polarisé par l'abside et la *Maiestas Domini*. Le Baptême du Christ est présenté comme un modèle à suivre pour obtenir le salut dont la Pesée des âmes placée en

[2637] J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…, op. cit.*, en part. p. 12.

regard est l'évocation. Les épreuves et luttes que le fidèle peut traverser étaient figurées dans le soubassement de l'abside, tandis que les Occupations des mois qui les surmontent montrent la voie vers le salut. Les scènes des Occupations des mois, associées partiellement aux signes du Zodiaque, mettent en relief l'articulation entre charnel et spirituel, entre terrestre et céleste dans la crypte de la cathédrale. De la même manière, le Baptême du Christ ainsi que la Pesée des âmes cristallisent cette opposition de part et d'autre de la voûte. Seuls les trois premiers signes zodiacaux ont été figurés en alternance avec les scènes mensuelles. Le cycle se développe horizontalement et en arc de cercle sans séparation entre les mois et signes. Le fait que les autres signes zodiacaux n'aient pas été figurés est en partie imputable à un manque de place. De plus, comme dans d'autres cas en Italie du nord, les signes zodiacaux ont été intégrés aux scènes mensuelles, le vase du Verseau étant sans porteur. Toujours est-il que l'évocation des premiers signes a semblé suffire. Ce cycle peint dans lequel les signes zodiacaux ne sont qu'une citation, est à situer dans un groupe de cycle des Occupations des mois peints en marge d'une *Maiestas Domini* dans l'abside[2638]. Ce cycle peint participe l'efficacité du « lieu rituel » et devait être particulièrement adapté lors de l'administration du baptême[2639].

De plus, comme nous l'avons déjà souligné, ces décors peints avec les Occupations des mois, voire avec les signes du Zodiaque sur le mur hémicycle de l'abside autour des Pyrénées peuvent être mis en relation avec les décors similaires peints en Italie du nord[2640]. En outre, le décor peint sur le mur ouest situé derrière l'autel à Santa Trinità de Vallepietra dans le Latium peut également être évoqué[2641]. La topographie particulière de ce sanctuaire situé dans une grotte et lieu de pèlerinage, implique une disposition originale du décor peint. Le cycle des Occupations des mois et des signes zodiacaux, aujourd'hui lacunaire se développait dans le registre inférieur[2642]. Le cycle commençait par le mois de janvier situé juste en dessous de la scène principale, point de départ du cycle pictural déployé horizontalement sur la droite et sous lequel le cycle calendaire continuait, surmonté d'un registre intermédiaire. Cette scène

[2638] À savoir les cycles peints à Saint-Angoustrine, Saint-Julien de l'Estavar, Navasa, San Pelayo de Perazancas.
[2639] Sur la notion de « lieu rituel », cf. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.,* chap. 1, *Le lieu rituel et son décor*. Pour l'étude de l'agencement des décors peints dans le lieu rituel de l'autre côté des Pyrénées, voir N. PIANO, *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e s.),* thèse soutenue en juin 2010, sous la dir. de S. Romano, É. Palazzo, université de Poitiers [En ligne], http://theses.univ-poitiers.fr/notice/view/11142
[2640] Voir *supra*, chap. 2, II. Ce sont les décors peints avec seulement les Occupations des mois à Postalesio, San Colombano ; Jerago, San Giacomo ; Gornate superiore, San Michele.
[2641] Sur ce décor lié aux réalisations du Latium et par rapport aux sanctuaires rupestres, cf. S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale, Lazio e campana settentrionale (secoli VI-XIII),* Rome, ÉFR, 2006, en part. p. 125-128.
[2642] Ce cycle calendaire peut être rapproché de la scène mensuelle peinte sur un registre inférieur de l'ensemble pictural de l'église Santa Maria Immacolata de Ceri. Voir S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale, Lazio e campana settentrionale (secoli VI-XIII), op. cit.*, p. 127.

principale est celle de la Trinité mise en exergue par l'inscription située en dessous et indiquant *In tribus his Dominum personis credimus*. Il s'agit d'une des rares occurrences de la Trinité dans l'art monumental avant 1200[2643]. Elle est encadrée d'un arc outrepassé peint, donnant forme à une lunette et créant ainsi un effet de profondeur. Un cycle sur l'Enfance du Christ se développe à la suite en commençant par l'Annonciation, chaque épisode étant séparé par des colonnes peintes. Une frise ornementale surmonte ce cycle et participe à la structuration de l'espace. Le cycle associant les signes zodiacaux aux Occupations des mois selon une frise vraisemblablement continue était un élément de liaison entre la théophanie située sous l'arc et les scènes narratives christologiques correspondant au temporal. Telles les processions du pèlerinage effectué vers le Monte Autore où se niche le sanctuaire, les scènes mensuelles ponctuées des signes zodiacaux dessinaient un *iter* dont le début et la fin sont l'image synthétique de la vision trinitaire. Cette dernière est une Trinité « triandrique » qui condense les différentes temporalités du décor et du lieu dans une perspective eschatologique[2644].

III. B. 2. Ourjout

Parmi les cycles peints dans la zone du soubassement de l'abside, l'exemple des peintures murales du chœur de la petite église Saint-Germier d'Ourjout (Les-Bordes-sur-Lèz) est singulier même s'il se rattache à une ambiance pyrénéenne. Les peintures de cet édifice situé dans la région de l'Ariège ont été découvertes en 2012 à l'occasion de la restauration du maître-autel[2645]. Les lacunes du décor ainsi que l'originalité de l'iconographie des signes du Zodiaque figurés suscitent maintes interrogations. Les peintures murales qui nous intéressent plus particulièrement dateraient du XII^e siècle et se développent sur le mur de l'hémicycle de l'abside dont le décor de la conque est malheureusement perdu. Cet ensemble est organisé selon deux principaux registres encadrés par deux frises de méandres formés par des rubans de

---

[2643] Sur cette question, voir A. M. D'ACHILLE, « Gli affreschi del Santuario della SS. Trinità sul Monte Autore presso Vallepietra », in *Atti e Memorie della Società tiburtina di storia e arte*, 53, 1980, p. 41-63 ; F. BOESPFLUG, Y. ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) » in *CCM*, 147, Juillet-septembre 1994, p. 181-240.

[2644] Cf. F. BOESPFLUG, Y. ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie… », art. cit., en part. p. 188-191. Cette Trinité est en effet rendue par trois personnages masculins similaires, présentés de manière frontale et dans des attitudes identiques.

[2645] À propos de cette découverte, voir http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Midi-Pyrenees/Actualites/Actualite-a-la-une/Decouverte-de-peintures-murales-romanes-en-Ariege Cette découverte a mis au jour un ensemble très coloré dont la restauration et l'étude sont en cours par une équipe mandatée par la DRAC Midi-Pyrénées et composée notamment d'Anne et Jean-Louis Rebière, architectes-restaurateurs des Monuments Historiques et de Virginie Czerniak, historienne de l'art (Université de Toulouse). Nous en profitons pour les remercier de nous avoir fait part de leur découverte et de leurs observations. Les premiers résultats de leur étude ont été présentés lors des Journées romanes de Cuxa en 2015. Voir E. GARLAND, J.-L. REBIÈRE, « L'église Saint-Pierre d'Ourjout (Les Bordes-sur-Lez, Ariège) et son décor peint inédit », in *CSMC*, 47, *La peinture murale à l'époque romane*, 2016, p. 129-146.

Figure 33 : Ourjout, Saint-Germier, abside.

plusieurs couleurs dont les rythmes chromatiques sont variés autant à l'intérieur de chaque frise que l'une par rapport à l'autre[2646]. Dans le registre supérieur, les apôtres sont figurés en pied sous des arcades. En dessous, le second registre est rythmé d'une succession de *clipei* encerclant des signes du Zodiaque. Cinq apôtres et cinq médaillons sont conservés. La composition est malheureusement lacunaire du fait des modifications ultérieures dont l'ajout d'ouvertures. Enfin, le soubassement du mur hémicycle était peint de rideaux ou de voiles suspendus à la bande rouge peinte en-dessous de la frise de méandres. Le traitement de l'ensemble de ces peintures murales rappelle les réalisations du Maître de Tahull[2647] et se rapproche des peintures murales pyrénéennes de manière plus générale[2648]. Du fait de la présence des signes du Zodiaque ainsi que de quelques similitudes iconographiques dans les scènes peintes au-devant de l'abside, on peut également penser aux peintures de Sant Pere de Sorpe[2649]. D'autre part, un certain nombre d'églises situées au sud des Pyrénées présentent un cortège d'apôtres absidal similaire. Les murs de la travée droite du chœur ont révélé la présence de scènes peintes appartenant à un cycle christologique. Une Annonciation, similaire à celle de San Pere de Sorpe, a pu être mise au jour sur le mur nord, tandis que les vestiges d'une Crucifixion précédée de la scène relative au baiser de Judas ont été retrouvés sur le mur sud[2650].

[2646] La frise supérieure marque la transition avec le cul-de-four.

[2647] Pour les ornements végétalisés des médaillons des signes zodiacaux, on notera les similitudes avec ceux de l'abside de Santa Maria de Tahull.

[2648] Pour ce qui est de la datation, nous pencherions pour le milieu du XII^e^ siècle après les ensembles picturaux de Tahull et Sorpe. La datation devrait être affinée par l'étude approfondie de ces peintures par V. Czerniak, E. Garland ainsi que par N. Piano qui prépare la publication de sa thèse en incluant ce nouvel exemple à son corpus, cf. *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e^ s.), op. cit.* Nous avons eu le plaisir d'échanger avec N. Piano sur ces questions de datation et nous en profitons pour l'en remercier.

[2649] Sur les signes zodiacaux de Sorpe, voir *supra*, dans ce chapitre, III. B. 2.

[2650] Nous remercions Virginie Czerniak de nous avoir fait part de ces découvertes.

Les apôtres figurés sont de gauche à droite Barthélémy suivi d'un apôtre disparu, puis de Paul[2651], Pierre, André, Jacques et enfin d'une autre figure disparue. Ils sont identifiables grâce à leurs attributs ainsi qu'à leurs noms inscrits dans le bandeau à fond rouge parallèle aux autres bandeaux colorés superposés qui servent de fond[2652]. Saint Paul peut être identifié à la droite de saint Pierre par le volumen qu'il présente. Les apôtres se tiennent frontalement sous des arcades soutenues par des colonnes ornées à droite de rubans colorés s'enroulant autour de celles-ci et d'anneaux ou stries horizontales à gauche[2653]. Ces colonnes reposent sur de petits monticules semi-circulaires à motifs végétalisés. La partie supérieure de ces arcades est occupée par une multitude de petites arcatures répétées soigneusement sur quatre ou cinq registres dans les écoinçons. Ces arcatures, tout en répétant le motif des grandes arcades à la manière d'une mise en abyme, donnent un effet de profondeur et de hauteur. Les arcades des apôtres reprennent quant à elles un motif relativement courant, hérité notamment des sarcophages paléochrétiens présentant le cortège apostolique sous des arcades similaires[2654]. Les couleurs sont soigneusement réparties dans l'ensemble de la composition et surtout au niveau des figures apostoliques dont les vêtements jouent sur les superpositions et les rehauts colorés des plis. Cette répartition dynamique des couleurs a pour effet de donner une impression de rythme et de mouvement qui guide le regard au fil du cycle. Ainsi, ce cortège absidal se situe entre une variété dynamique et une stabilité frontale propre aux figures apostoliques fondatrices de l'*Ecclesia*. Les colonnes et les nimbes sont bordées de motifs perlés de couleur blanche à l'instar des gemmes qui ornent les vêtements apostoliques de sorte que ces ornements d'orfèvrerie figurés renforcent la glorification du cortège apostolique.

Les signes du Zodiaque ont quant à eux été figurés dans le registre inférieur dans des *clipei* à bordure végétalisée. Ils n'ont pas été disposés de manière régulière sous chaque apôtre comme on pourrait s'y attendre[2655]. De plus, la compréhension de l'ordre des signes zodiacaux est délicate. Cinq figures zodiacales subsistent et il reste le bord d'un sixième *clipeus* ainsi que le fragment de sa légende. Le signe figuré dans le premier *clipeus* situé à gauche est

[2651] Pour cette figure, nous suivons l'interprétation de V. Czerniak dans son rapport déposé à la DRAC Midi-Pyrénées sur les peintures murales d'Ourjout d'après les observations effectuées en 2014. Voir V. CZERNIAK, « Les peintures murales de Saint-Germier d'Ourjout », in *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXXIV, 2014, p. 200-203.

[2652] Cette superposition de bandeaux de différentes couleurs se retrouve fréquemment dans les décors muraux en particulier autour des Pyrénées ainsi que l'ouest de la France.

[2653] D'après V. Czerniak, il s'agirait de signifier les tambours formant les colonnes.

[2654] Pour l'association des apôtres avec les arcades, voir *supra*, chap. 4, en part. p. 347, 351341.

[2655] Les apôtres ont en effet été mis en relation avec les mois et les signes zodiacaux dans les textes théologiques ainsi que dans l'iconographie, voir *supra*, *ibid*. Sur cette question, voir notamment J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit.

problématique et nous reviendrons sur les hypothèses autour de son identification[2656]. Deux autres *clipei* suivaient mais il ne reste qu'une faible portion de l'un d'eux. Vient ensuite le Lion, puis le Scorpion, puis à droite de l'ouverture centrale, le Cancer et la Balance. Ces quatre identifications sont confirmées par les légendes en latin caractérisées par des déformations régionales. De fait, l'inscription accompagnant la Balance est originale car elle énonce *SIGNVM PESIS*, désignant ainsi le signe par son attribut éponyme[2657]. On peut aussi remarquer que les inscriptions qui légendent les figures sont disposées de la gauche vers la droite mais que la fin de l'inscription se lit la plupart du temps de bas en haut, occupant ainsi l'espace restant. Il pourrait y avoir eu une confusion entre le Scorpion et le Cancer, puisque le premier a été figuré à côté du Lion. Dans tous les cas, les signes zodiacaux peints à Ourjout relèvent davantage d'un effet de citation plutôt que d'un cycle zodiacal à proprement parler. La Balance est en effet située à quatre signes d'intervalle du Lion dont elle est normalement séparée de deux signes. Le Lion est tourné vers la gauche, la tête en arrière, tandis que le Scorpion, le Cancer et la Balance sont orientés vers la droite. On peut néanmoins envisager l'hypothèse d'un manque de maîtrise du thème iconographique et d'une reprise désordonnée[2658]. L'iconographie du Scorpion, dont la partie antérieure est celle d'un félin et la partie postérieure est serpentiforme va également dans ce sens. Il en va de même pour la figure du premier médaillon de gauche, sous saint Barthélémy. Nous proposons l'hypothèse d'une combinaison entre l'iconographie mensuelle du *Martius Cornator* – correspondant à mars comme son nom l'indique – avec celle du signe du Bélier auquel il est associé[2659]. Il s'agirait pour la figure de ce *clipeus* ouvrant le cycle, d'évoquer le Vent du Printemps par le biais du *Martius Cornator*. L'iconographie du *Martius Cornator* et sa signification sont loin d'être constantes et il nous faut rappeler que les exemples espagnols arborent une certaine liberté quant au traitement du thème du Zodiaque, ainsi qu'une volonté d'appropriation et d'adaptation du thème, ce qui irait dans le sens de cette hypothèse[2660]. La légende pourrait indiquer *Signum Vento* (?), correspondant aux lettres

[2656] Voir *infra*, dans cette section et chap. 9, I. C. 2., p. 695.
[2657] Le terme *pesis* semble être d'influence catalane.
[2658] Ceci va dans le sens d'une datation plutôt située au cœur du XII^e^ siècle et non pas au début de celui-ci car le phénomène de reprise qui semble décelable nécessite qu'il y ait un modèle.
[2659] Nous donnerons les détails des indices visuels menant à cette hypothèse dans le chap. 9. Sur *Martius Cornator* et son iconographie, voir en particulier L. PRESSOUYRE, « Marcius cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », art. cit.
[2660] C'est le cas par exemple des signes zodiacaux isolés peints dans l'église Sant Pere de Sorpe dont le signe des Gémeaux est incarné par deux figures féminines siamoises. Voir *supra,* dans ce chapitre, III. A. 3. Voir aussi *supra*, chap. 6, I. C. 2. à propos des métopes de Santa Maria del Camino à Carrión de los Condes et à San Claudio de Olivares de Zamora. Sur la moralisation du Zodiaque en Espagne, voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977 ; M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit.

subsistantes. Certes, sans autre exemple connu, une telle dénomination est difficile à affirmer mais cette appellation serait cohérente avec celle donnée à la Balance, *Signum Pesis*, pour laquelle c'est l'attribut du signe qui donne son nom à la figure[2661]. Ces inscriptions dont nous avons souligné les particularités régionales ainsi que cette iconographie iraient dans le sens d'un phénomène d'appropriation du thème, semble-t-il mal maîtrisé au vu des interversions probables de certains signes, tels que le Cancer et le Scorpion, à moins que la re-sémantisation des signes zodiacaux ait été jugée plus importante que la figuration du cycle zodiacal.

Dans le registre supérieur du mur hémicycle, les deux principaux apôtres sont l'un à côté de l'autre, Paul arborant un *volumen* qui permet d'ailleurs de l'identifier et Pierre tenant ses clés. Situés dans la portion centrale du mur hémicycle de l'abside, les deux apôtres portant leurs attributs classiques renvoient à une formule iconographique paléochrétienne, la *Traditio Legis*[2662]. Cette formule vise à mettre en exergue les fondements de l'*Ecclesia* ainsi qu'à souligner une idée de continuité et de succession apostolique[2663]. Saint Pierre est d'ailleurs vêtu en prêtre – contrairement aux autres apôtres –, il bénit de la main droite et il est situé juste derrière l'autel et dans l'axe de l'officiant[2664]. Cette formule visuelle paléochrétienne est ainsi réactualisée dans une perspective ecclésiologique. Associé au cortège apostolique placé sous des arcades à la manière des sarcophages paléochrétiens, les signes du Zodiaque entrent en résonance avec les rythmes de la liturgie sur ce mur hémicycle cernant l'autel. Formule de l'ordre divin, les signes zodiacaux associés aux figures apostoliques glorifient la structure ecclésiale, ses fondements et sa continuité depuis les origines. Situés au niveau du deuxième registre, ils marquent un processus de *transitus* entre terrestre et céleste au cœur du *locus* ecclésial, en arrière de l'autel. Les rideaux peints sur le soubassement du mur hémicycle redoublent cette idée[2665]. La frise de *clipei* zodiacaux vient en quelque sorte circonscrire le

[2661] De fait, la légende de la Balance à Ourjout est toute aussi originale dans notre corpus.

[2662] Sur la tradition iconographique du thème de la *Traditio Legis*, voir récemment R. COUZIN, *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*, Oxford, Archaeopress, 2015. Pour une approche davantage critique et historiographique, voir M. BØGH RASMUSSEN, « Traditio Legis ? », in *CA*, 47, 1999, p. 5-37.

[2663] Sur les réminiscences de ce thème iconographique au XII^e^ siècle, voir les exemples de *Traditio Legis* peintes à Berzé-la-Ville et à San Silvestro de Tivoli. Au sujet de ces ensembles picturaux et les implications ecclésiologiques de ce thème iconographique au XII^e^ siècle, voir É. PALAZZO, « L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne », *CSCM*, 19, 1988, p. 169-186 ; D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique… », art. cit.

[2664] La main levée de Pierre en train d'effectuer un geste de bénédiction répond à la main levée et voilée de Paul, tenant le *volumen*.

[2665] On retrouve d'ailleurs souvent ces voiles ou rideaux peints sur les murs hémicycles d'abside mais aussi sur les soubassements des autres supports et murs de l'édifice, comme par exemple à Sante Pere de Sorpe où les signes zodiacaux peints sur des intrados d'arc surmontent également un rideau peint. Sur ces voiles peints en Italie, voir voir M. A. FORMENTI, *I velari dipinti in Lombardia (VIII-XIII), op. cit.* ; *Id.*, « I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », art. cit.

chœur d'un écrin de médaillons semblables à des sceaux sacralisant le *locus* et soulignant des relations spatiales et temporelles complexes[2666].

Dans le même ordre d'idées, les frises superposées d'arcatures couronnant les arcades du cortège apostolique ainsi que l'emprunt visuel d'ornements orfévrés – gemmes, lignes perlées ou filigranées – évoquent la Jérusalem céleste et permettent des échos entre l'Église terrestre et l'Église céleste, l'*ecclesia* et l'*Ecclesia*[2667]. Les signes zodiacaux en soulignent la mise en ordre et les liaisons. Le rapport entre les signes zodiacaux et la Jérusalem céleste est un leitmotiv présent dès le XI^e^ siècle dans les occurrences monumentales et au début du XII^e^ siècle même s'il tend ensuite à s'estomper[2668]. Au vu de l'iconographie de la partie inférieure de l'abside, on peut supposer qu'un Christ trônait dans la conque absidale, entouré peut être du Tétramorphe et achevant d'ouvrir le chœur et l'édifice tout entier vers les cieux[2669]. Les scènes appartenant à un cycle christologique peintes sur les murs de la travée droite du chœur complètent cet ensemble pictural qui synthétise différentes temporalités, celle du temporal, celle de l'Église des origines et de l'Église présente, celle de l'eschatologie, les signes zodiacaux étant en quelque sorte les adjuvants de ces temporalités (re)liées. L'Annonciation répond à la Crucifixion de part et d'autre de la travée droite du chœur. L'accent est mis sur le lien entre Incarnation et rédemption mais aussi entre charnel et spirituel, ceci à proximité de l'autel où se déroule la cérémonie eucharistique. La figure tenant la Balance, pointant du doigt le sol et arborant l'instrument de la pesée des Âmes lors du Jugement Dernier, venait peut-être ainsi insister sur la préparation terrestre du salut[2670]. Située derrière l'autel, la Balance pouvait ainsi renforcer la médiation entre terrestre et céleste effectuée sur l'autel. De manière générale, la continuité spirituelle entre le Christ, ses apôtres et l'institution ecclésiale terrestre devait être mise en scène. Cet ensemble pictural structuré par des figures et des éléments ornementaux ordonnés participe à la polarisation de l'édifice autour de l'autel. Cette polarisation est soulignée par l'enceinte zodiacale, lien visuel entre l'*ecclesia* et la Cité céleste, peinte sur le mur hémicycle par les *clipei* zodiacaux, les arcatures et signes orfévrés que nous avons relevés. De plus, les signes zodiacaux, ainsi que le Soleil et la Lune surmontant la Crucifixion, sont des éléments synthétiques d'ordre cosmologique d'autant plus efficaces. Entre figures et signes se

[2666] Sur ce qui caractérise le *locus* et les rapports entre images et lieu ecclésial, voir J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.* ; *Id.*, *L'iconographie médiévale, op. cit.,* chap. 1, *Le lieu rituel et son décor* ; D. MÉHU, « Locus, transitus, peregrinatio…. », art. cit., en part. p. 289.
[2667] Sur l'imbrication entre *ecclesia* et *Ecclesia*, cf. D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.*
[2668] Ceci nous paraît aller dans le sens d'une datation au plus tard à la fin du deuxième tiers du XII^e^ siècle.
[2669] De fait, l'association des occurrences peintes des signes du Zodiaque et des Occupations des mois sur le soubassement du mur hémicycle de l'abside avec une *Maiestas Domini* est relativement fréquente. Voir *supra*, chap. 5, I. B. 3 pour plus de détails.
[2670] Sur ce signe zodiacal et sa re-sémantisation à Ourjout, voir *infra*, chap. 9, I. I., en part. p. 742.

faisant écho dans une composition aux lignes et aux couleurs rythmiques et dynamiques, les peintures murales d'Ourjout tissent un dialogue entre ciel et terre, *transitus* essentiel auquel les signes zodiacaux participent.

III. C. De l'arc à la voûte

III. C. 1. Marquer la voûte des signes célestes, articuler ciel et terre, microcosme et macrocosme

Si les signes zodiacaux ont été insérés dans le décor ecclésial monumental sur des arcs dès la fin du XI^e^ siècle, ils ne semblent avoir été insérés que tardivement sur des voûtes. Seules quatre occurrences datant du XIII^e^ siècle sont caractérisées par la présence du Zodiaque sur la voûte d'un espace ecclésial. Ces occurrences annoncent d'ailleurs l'essor de la présence de ce thème iconographique sur les voûtes et plafonds de différents édifices, en particulier dans un contexte civique au XIV^e^ siècle en Italie[2671]. Il s'agit des cycles zodiacaux peints à la cathédrale d'Anagni, dans l'*Aula Gotica* du monastère des Santi Quattro Coronati à Rome, dans la chapelle San Pellegrino de Bominaco ainsi que dans l'église Sankt-Peter-und-Paul de Wormbach. Dans les deux premiers cas, le cycle zodiacal est disposé en cercle. À Bominaco, le cycle zodiacal, associé au cycle des Occupations des mois, est réparti horizontalement à la retombée des deux côtés de la voûte, le tout sous une succession d'arcades trilobées. À Wormbach, la proposition est originale, puisque les signes zodiacaux ont été répartis dans les voûtains des voûtes couvrant les trois travées de la nef de l'édifice en question. Seul le cycle de Bominaco associe les signes du Zodiaque aux Occupations des mois. Dans le Latium ainsi que dans les Abruzzes, plusieurs cycles peints des Occupations des mois sont connus et témoignent d'une diffusion de l'iconographie calendaire en Italie centrale[2672].

À Anagni, les signes zodiacaux peints sur la voûte de l'angle occidental de la crypte sont insérés dans un ensemble complexe articulant microcosme et macrocosme[2673]. Cette voûte ouvre le vaste cycle pictural de la crypte à l'entrée d'un des escalier nord[2674]. L'ensemble pictural dans lequel on a distingué trois ateliers fut réalisé entre 1231 et 1255. Les douze signes

---

[2671] Voir *supra*, chap. 2, II. E. 3.

[2672] À Rome : Santa Maria del Priorato sull'Aventino, peintures murales disparues ; San Saba, peintures murales lacunaires ; abbaye Tre Fontane, peintures murales disparues. On peut également leur ajouter le cycle peint à Santa Maria ad Cryptas à Fossa.

[2673] Sur les décors peints de la crypte d'Anagni, parmi la vaste bibliographie, on peut renvoyer en particulier à L. PRESSOUYRE, « Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 78, 1966, p. 551-593 ; G. GIAMMARIA (dir.), *Un universo di simboli : gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Rome, Viella, 2001 ; L. CAPPELLETTI, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 2002

[2674] Voir le plan schématique dans G. GIAMMARIA (dir.), *Un universo di simboli…, op. cit.,* p. VIII.

sont inscrits dans les compartiments rayonnants des cercles concentriques peints sur la voûte. Les Vents prennent place au niveau des écoinçons, tandis que les intrados des arcs sur lesquels la voûte retombe sont peints de scènes marines visant à montrer les confins de cette vision cosmique. Les fonds des panneaux trapézoïdaux des signes zodiacaux sont constellés d'étoiles qui rappellent les enluminures illustrant les listes de constellations. Le cœur de cette composition concentrique était sans doute occupé par une figure centrale aujourd'hui perdue. En-dessous, Abraham enseigne à quatre astronomes antiques. Le décor pictural de la voûte suivante est aussi composé de cercles concentriques qui relient les quatre Âges de la vie, les éléments, les saisons et les tempéraments selon le principe de la syzygie[2675]. L'ensemble de la crypte articule les thèmes cosmologiques, la tradition hagiographique ainsi que la tradition biblique, vétéro et néotestamentaire, des arcs aux voûtes jusqu'aux trois absides, en un grand nombre de figures et scènes que nous ne pouvons détailler ici. Le tout est polarisé par le Christ de l'Apocalypse et l'Agneau adoré par les Vieillards selon une perspective eschatologique. Le cycle zodiacal peint au sein d'une composition reprenant les dispositifs visuels des schémas présents dans les manuscrits encyclopédiques ainsi que sur les pavements, est une sorte de moteur analogique dans cet ensemble pictural complexe. Les autres voûtes sont également structurées de manière similaire. Ce décor est nourri d'une pensée néoplatonicienne sensible chez Honorius Augustodunensis, Hildegarde de Bingen et bien d'autres. La localisation du cycle zodiacal auprès d'une entrée, sur une voûte et au seuil d'un cycle pictural liant le sanctoral et le temporal selon une perspective eschatologique témoigne une fois de plus, mais de manière exacerbée, de son caractère transitoire. Le cycle cristallise les correspondances entre micro et macrocosme mises en avant sur la voûte suivante, mais aussi la médiation entre dieu et les hommes par les intermédiaires que sont les saints et l'*Ecclesia*. Il n'est pas anodin que le cycle zodiacal soit situé au seuil de ce parcours visuel synthétique. Il serait possible de reconnaître une certaine transposition du thème de la *Porta coeli* auquel le cycle zodiacal fut lié dès la fin du XI^e^ siècle et surtout au XII^e^ siècle dans la décoration monumentale ecclésiale comme nous avons pu le voir précédemment.

Le troisième atelier d'Anagni fut également actif à l'*Aula gotica* du complexe des Santi Quattro Coronati de Rome. Il s'agit vraisemblablement de la salle de justice de ce complexe au statut particulier[2676]. Les parois et voûtes sur croisée d'ogives ont été peintes d'un cycle pictural

[2675] Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit*., p.142 : « Tirée de diagrammes trouvés dans des manuscrits de Boèce, de Bède et d'autres philosophes, la syzygie affirme l'accord fondamental entre les éléments, les saisons, les humeurs et les âges de l'humanité ».

[2676] Voir A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata*, *op. cit*., en part. p. 21-22.

à dimension ecclésiologique étudiées récemment par Andreiana Draghi après leur redécouverte. C'est la voûte de la travée sud qui porte une composition concentrique lacunaire avec les signes du Zodiaque. Associés à ces derniers, on trouve des thèmes cosmologiques similaires à ceux de la voûte d'Anagni et propres à la pensée encyclopédique héritée de l'Antiquité. Des scènes marines mais aussi des constellations accompagnent le cycle zodiacal. Dans les écoinçons de la voûte, les Saisons sont encadrées des douze Vents dans une composition savante et ordonnée. En sus, les Saisons prennent les traits des quatre Âges de la vie. Les signes zodiacaux dont il ne reste que quelques vestiges, étaient disposés en frise continue sur le fond constellé du deuxième cercle concentrique de la voûte[2677]. Les thèmes de la voûte sont associés à un cycle des Occupations des mois surmonté des Arts Libéraux sur les parois de cette travée. Le cycle mensuel se lit dans le même sens que celui des signes zodiacaux, les rythmes terrestres étant ainsi mis en relation avec les rythmes cosmiques qui les surmontent et les dépassent. Dans la travée nord, les Vertus ainsi que Salomon, comme modèle de sagesse, mais aussi le Soleil et la Lune sur leurs chars ainsi que des saints, apôtres et personnages vétérotestamentaires complètent cet ensemble imbriquant plusieurs temporalités. Il apparait que le cycle mensuel est une sorte de parcours spirituel vers la Sagesse figurée avec Salomon et dans le même ordre d'idées un parcours vers le salut, ce qui est lourd de sens dans une salle de justice[2678]. Le décor donne une vision harmonieuse de l'*Ecclesia* qui est personnifiée de manière symbolique par les Vertus qui prennent place aux côtés de Salomon. L'ensemble met en valeur les notions de sagesse et de justice qui entrent en résonance avec l'ordre cosmique que reflètent notamment les signes du Zodiaque. D'autre part, la Jérusalem céleste est évoquée par les corniches peintes formant un faux entablement orné de gemmes, le tout formant le registre intermédiaire ou médian des parois. Cet entablement est rythmé de ressauts formant des avancées sur lesquelles se tiennent des oiseaux. Ces frises qui créent une sorte de trompe-l'œil sur fond bleu tendent à unifier le décor et séparent les mois et Vertus du registre supérieur où sont représentés les Arts Libéraux ou bien encore le Soleil et la Lune. Selon A. Draghi, ce registre ornemental a en quelque sorte un rôle anagogique et permet à l'homme de s'élever vers les choses célestes et spirituelles[2679]. Figures, ornements et inscriptions sont autant d'éléments composant un discours visuel qui vise à souligner la prééminence de l'ordre divin et par extension de

[2677] Les étoiles qui constellent ce cercle sont similaires à celles qui sont peintes sur la voûte de la chapelle San Pellegrino de Bominaco.
[2678] Cf. A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata, op. cit.*, en part. p. 38-40.
[2679] Cf. *ibid.*, p. 40 et suiv.

l'*Ecclesia*[2680]. A. Draghi a en effet montré que cet ensemble pictural offre une mise en image de l'Église militante juxtaposée à celle d'une Église triomphante donnée à voir dans la chapelle San Silvestro située en dessous[2681]. De plus, en arrière-plan de cette imagerie à dimension ecclésiologique, c'est le rôle joué par la famille des Conti à Rome et autour de Rome qui est mis en avant[2682]. Ainsi, le cercle zodiacal s'inscrit dans un ensemble articulant différentes temporalités afin de mettre en avant une certaine harmonie ecclésiale dans une perspective judiciaire et publique et à l'échelle urbaine.

III. C. 2. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois à San Pellegrino de Bominaco

Les peintures de la chapelle-oratoire San Pellegrino de Bominaco sont issues de la même ambiance que celles d'Anagni et de l'Aula Gotica des Santi Quattro Coronati de Rome et furent réalisées aux alentours de 1263 comme en témoigne l'une des inscriptions. Ce petit édifice est formé d'une nef unique à quatre travées, couverte d'une voûte en berceau brisé.

Figure 34 : Bominaco, San Pellegrino, côté nord, le calendrier surmonté de Moïse, Job, Jonas et Isaïe.

L'agencement des scènes couvrant les parois et voûtes de ce petit édifice a été analysé par J. Baschet. Ce dernier a cherché à prendre en compte les interactions entre les images et le lieu dans lequel elles sont disposées, voire « nouées »[2683]. Les signes zodiacaux sont associés aux Occupations des mois dans un calendrier liturgique peint en deux parties, de chaque côté de la nef au niveau de la troisième travée, après les *plutei* qui divisent l'espace et de part et d'autre de l'autel. Ce calendrier est formé de deux séries de douze arcades trilobées et il commence avec le mois de janvier associé au Verseau[2684]. Les arcades font alterner la scène mensuelle

[2680] *Ibid.*, p. 34.
[2681] *Ibid.*, p. 38.
[2682] Voir *infra*, chap. 8, I. C. 3. a., p. 674 et suiv.
[2683] Cf. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.*, en part. p. 5-6, p. 193. Pour la bibliographie portant sur ce décor, voir en premier lieu cet ouvrage. Voir également V. BRANCONE, « Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco (AQ) », art. cit.
[2684] Sur ce calendrier, voir J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.*, p. 81 et suiv., *Annexe II*.

surmontée dans la lunette trilobée de l'indication de la phase lunaire correspondante, avec le sanctoral surmonté du signe zodiacal correspondant au mois en question, de sorte que chaque mois est concerné par deux arcades. La présence du sanctoral en association avec les scènes mensuelles et les signes zodiacaux dans la décoration monumentale est propre à l'Italie et plus particulièrement à l'Italie centrale[2685]. Le contenu du sanctoral inscrit la chapelle de Bominaco non pas dans la sphère locale mais dans la sphère romaine ainsi que dans la mouvance bénédictine des abbayes de Farfa et du Mont-Cassin[2686]. La disposition de ce calendrier est, quoi qu'il en soit, la transposition de la mise en page d'un calendrier liturgique manuscrit[2687]. L'espace construit est ici structuré de la même manière que l'espace écrit du manuscrit, de sorte que le lieu ecclésial entre en résonance avec le livre, support de la liturgie.

L'ensemble pictural est organisé autour de trois principaux cycles narratifs tels que l'Enfance du Christ, la Passion et la Vie de San Pellegrino, organisés en registres superposés et « segmentés » travée par travée[2688]. À ces trois cycles s'ajoutent la figuration du Paradis – dont la Pesée des Âmes – et de l'Enfer disposés de part et d'autre de la première travée, mais aussi de nombreuses figures de l'Ancien Testament ainsi que des saints. Comme l'a montré J. Baschet, l'agencement des scènes répond à une dynamique circulaire qui circonscrit ainsi le lieu ecclésial. L'accent est mis sur l'Incarnation du Christ et cette valorisation passe par une traduction visuelle de l'idée d'un *transitus* entre humain et divin au moyen de couleurs – le bleu et le rouge[2689] – et de l'agencement des scènes[2690]. Cet ensemble pictural réparti dans l'espace ecclésial juxtapose ainsi plusieurs temporalités entre lesquelles le calendrier se positionne comme un élément de liaison et de transition. De fait, temporal et sanctoral sont associés au sein de ce calendrier de même qu'autour de lui, tel un pivot visuel et temporel. Encadrant l'autel, le calendrier participe à la polarisation de l'ensemble autour du sanctuaire. La mise en arc du calendrier pour le structurer à la manière des calendriers manuscrits apparaît comme une modalité mémorielle qui accompagne la réactualisation des grandes fêtes du temporal par le biais de la liturgie ainsi encadrée[2691]. De plus, les arcs sont employés pour entourer les figures vétérotestamentaires témoignant de l'Incarnation, peintes juste au-dessus du calendrier et tenant

[2685] C'est le cas par exemple pour les cycles calendaires de Santa Maria del Priorato sull'Aventino ainsi pour celui de l'abbaye Tre Fontane à Rome.
[2686] Cf. *ibid*., p. 81.
[2687] Sur les calendriers liturgiques dans les manuscrits, voir *supra*, chap. 4, II. A. 3.
[2688] Cf. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit*., p. 125.
[2689] Notamment pour la scène de l'Annonciation, voir *ibid.*, p. 26.
[2690] Voir *loc. cit*.
[2691] Sur le rôle mémoriel des arcs, voir M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge, op. cit*., en part. p. 336 ; O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVI^e^ siècle, op. cit*., p. 121-122. Voir aussi *supra*, chap. 4, II. A. 2. en part. p. 341 et suiv.

chacune un phylactère, support écrit de leur témoignage. De même que nous avons pu observer le rôle des signes zodiacaux à l'intérieur des calendriers liturgiques dans les manuscrits, de la lunette des arcs servant à structurer le folio aux marges, le Zodiaque se présente à Bominaco comme des signes liés à la *memoria* au cœur du *locus* ecclésial[2692].

D'autre part, la perspective eschatologique induite par les Occupations des mois est renforcée par la figuration de l'Enfer et du Paradis au niveau de l'entrée et en dessous de la Passion. La notion de rédemption est mise en valeur par la liaison entre ces scènes qui sont au cœur de dynamiques axiale, polarisante et verticale[2693]. Le décor peint de ce lieu met en images la médiation entre humain et divin. De l'Annonciation au Jugement Dernier, ces peintures murales sont organisées autour d'une dialectique entre terrestre et céleste. Dans cet ensemble pictural narratif, le cycle calendaire s'inscrit comme un pivot permettant de « convertir dans le temps cyclique de l'année liturgique les deux axes temporels de l'histoire universelle (de la Création au Jugement Dernier) et de la vie du Christ (de la Nativité à la Parousie) »[2694]. Le calendrier liturgique figuré permet de faire concorder son contenu cyclique avec « les temps orientés de l'histoire chrétienne et de la vie du Christ »[2695]. Les scènes mensuelles sont réunies et mises en ordre sous les signes zodiacaux et les phases de la lune qui expriment l'ordre divin. Microcosme et macrocosme sont ainsi mis en réseau, à l'image des scènes et figures de l'ensemble peint. La voûte est quant à elle constellée de divers motifs rayonnants, à connotation astrale ainsi que de frises formées de rubans pliés dont nous avons déjà souligné la récurrence dans la décoration ornementale ecclésiale. Horizontalement et de manière axiale, l'espace ecclésial est également marqué d'une transition matérielle par la présence d'un chancel avec deux *plutei* sculptés notamment d'un griffon plongeant sa tête dans un calice[2696]. Le calendrier sous arcades, portant signes zodiacaux et Occupations des mois, cristallise les articulations sensibles dans ce lieu. Comme l'a démontré J. Baschet, l'ensemble peint dans cet édifice produit un *transitus* de « l'*ecclesia materialis* à l'*ecclesia spiritualis* », ce à quoi les mois et signes renvoient[2697].

[2692] Voir *supra*, chap. 4, II. A. 2. en part. p. 341 et suiv.
[2693] Sur ces dynamiques, voir *supra*, introduction de ce chapitre, voir aussi chap. 6. Voir également P. PIVA (dir.), *Les voies de l'espace liturgique*, *op. cit.* ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*.
[2694] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 302. L'auteur prend alors pour exemple les correspondances établies par Guillaume Durand dans son *Rational des divins offices*.
[2695] *Loc. cit.*
[2696] Cf. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit*., p. 167.
[2697] *Ibid*., p. 191.

III. C. 3. Un axe céleste sur la voûte de Wormbach

Dans l'église dédiée aux saints Pierre et Paul de Wormbach, les signes zodiacaux ont été peints sur les voûtes en croisées d'ogives de la nef vers le milieu du XIII[e] siècle[2698]. Comme nous l'avons indiqué plus haut, ils ont été répartis dans les voûtains des voûtes couvrant les trois travées de la nef. L'ensemble pictural est composé d'ocres d'intensités différentes, jaune et rouge, et de fonds blancs. Les nervures des voûtains ont été soulignées de frises ornementales rouges renforçant l'agencement et l'ordonnancement des figures zodiacales au fil de la nef. Le fond des voûtains est quant à lui constellé de quelques étoiles. Les arcs doubleaux intermédiaires entre chaque travée sont marqués d'une croix inscrite dans un *clipeus* plus petit que ceux du Zodiaque. De plus, les signes zodiacaux sont regroupés quatre par quatre et dans le sens horaire autour d'un *clipeus* central. Le cycle est réparti de manière axiale depuis le chœur en direction de l'entrée, du Capricorne jusqu'au Sagittaire. Dans la première travée située avant le chœur, Sol et Luna sont en buste dans deux médaillons inscrits au sein d'un *clipeus* plus conséquent à fond constellé. Ils sont encadrés des signes du Capricorne, du Verseau, des Poissons et du Bélier, chaque médaillon étant relié à celui du centre par deux lignes parallèles. Au niveau de la deuxième travée, le Taureau, les Gémeaux, le Cancer et le Lion entoure un *clipeus* dans lequel est figuré un homme nimbé, avec un geste d'enseignement, portant une chasuble et tenant un livre. Au-dessus de la troisième travée, un personnage ecclésiastique semble-t-il tient une lance d'une main et un fil relié à la Balance de l'autre. La Balance est disposée dans l'un voûtain, entourée de la Vierge, du Scorpion et du Sagittaire. Autour des *clipei* zodiacaux, des inscriptions en caractères de tailles inégales sont peintes même si elles sont aujourd'hui lacunaires. Il s'agit des vers du *De signis duodecim mensium*, transmis notamment par Bède le Vénérable[2699]. Ces vers mettent en relation signes et mois tout au long de l'année. La

Figure 35 : Wormbach, Sankt-Peter-und-Paul, voûte, première travée, le Soleil et la Lune entourés des signes du Capricorne, du Verseau, des Poissons et du Bélier.

[2698] Sur ces peintures, voir M. EISENHAUER, *Apokalyptik als politische Idee - Die Konzeption der mittelalterlichen Kirchenfresken in Wormbach und Berghausen*, Würzburg, Ergon Verlag, 2016.

[2699] BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium.* PL, 90, col. 358. Sur ce poème, voir *supra*, chap. 4, p. 324. Il est également inscrit autour des *clipei* zodiacaux et mensuels du pavement de la crypte de San Savino de Piacenza, voir *supra*, dans ce chapitre, II. C. 2.

présence de ces vers ainsi que celle de Sol et Luna dans la première travée mais aussi la composition géométrique des voûtains, en particulier lorsque des lignes parallèles relient les *clipei* des deux luminaires aux *clipei* zodiacaux sont autant d'indices visuels témoignant de l'influence d'enluminures issues de manuscrits à contenu encyclopédique. De plus, la structure géométrique du cycle associant *clipei* et lignes rappelle le décor de la broderie de Saint-Cunibert de Cologne réalisée dans la seconde moitié du XI^e^ siècle[2700]. La composition picturale de Wormbach peut aussi être comparée à l'organisation des pavements par l'emploi de médaillons et d'une structure géométrique pour agencer le cycle. Ce cycle zodiacal peint sur les voûtes constellées de la nef souligne l'axialité de celle-ci. Il précède les peintures de l'abside, aujourd'hui cachées derrière un autel baroque. Une *Maiestas Domini* similaire à celle de l'église de Saint-Cyriakus de Berghausen, située à proximité, prend place dans l'abside et polarise le cycle zodiacal[2701]. L'ordre cosmique se trouve ainsi mis en relation avec l'ordre ecclésial. La figuration des Gémeaux sous les traits du couple originel ainsi que l'insistance sur la Balance souligne le rôle des signes zodiacaux dans l'esquisse de l'*iter* menant au salut dans cet édifice.

Le recours aux signes du Zodiaque pour mettre en image l'idée de *transitus* qui parcourt l'espace ecclésial que nous avons pu distinguer dès la fin du XI^e^ siècle et tout au long du XII^e^ siècle est exacerbé au XIII^e^ siècle et ces quelques exemples de voûtes peintes en témoignent. Dans le même ordre d'idées, leur présence sur des vitraux cristallise ce processus de *transitus* sensible dans l'architecture et le décor du lieu ecclésial.

IV. Peindre la lumière des signes du ciel : le Zodiaque et le vitrail

IV. A. De la terre vers le ciel

IV. A. 1. Orner le chœur

Un dernier type de décor concerné par l'iconographie zodiacale est celui du vitrail. Médium particulier, alliant architecture et couleurs, le vitrail permet de « peindre la lumière »[2702]. Le vitrail ne concerne que quelques occurrences de notre corpus. Seules quatre cas de vitraux portant les signes zodiacaux nous sont connus même s'il faut avoir conscience des destructions possibles. À ces quatre cas s'en ajoutent deux autres qui ne sont concernés que par la figuration des Occupations des mois sans leur pendant zodiacal, à Saint-Étienne de Brie-

[2700] Sur cette broderie, voir *supra*, chap. 4, III. A. 2, p. 367 et suiv.
[2701] Voir M. EISENHAUER, *Apokalyptik als politische Idee - Die Konzeption der mittelalterlichen Kirchenfresken in Wormbach und Berghausen, op. cit*.
[2702] Cf. F. PERROT, « Le rôle de l'ornement dans le vitrail roman », in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen âge, op. cit.*, p. 158-159.

Comte-Robert et à Saint-Yved de Braine. Quant aux quatre premiers, il s'agit des vitraux de Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Chartres, de Notre-Dame de Lausanne et de Saint-Gervais-et-Saint-Protais de Soissons. Comme nous avons déjà pu le souligner, la présence des signes zodiacaux sur des vitraux est caractérisée par une dynamique géographique septentrionale polarisée par l'Île-de-France et la Picardie[2703]. De fait, la rose de la Création de Lausanne est due à l'atelier de Pierre d'Arras, maître-verrier originaire de Picardie. L'ensemble des occurrences concernées datent du XIII^e^ siècle.

La majorité de ces vitraux sont localisés dans le chœur ou à proximité de celui-ci. En effet, trois d'entre eux sont localisés dans le chœur, deux sont situés au niveau du transept et un dernier concerne le revers de la façade. Dans quatre cas, il s'agit de roses et dans deux cas, il s'agit de verrières ornant des baies. Cependant, le vitrail de Saint-Gervais-et-Saint-Protais de Soissons est le fruit de réemplois et de modifications ultérieures[2704]. Il est d'ailleurs difficile de statuer avec certitude sur l'emplacement, la composition et l'iconographie de ce vitrail qui prend aujourd'hui la forme d'une verrière mais dont certains éléments peuvent être des réemplois d'une rose telle que celle de Saint-Yved de Braine[2705]. Quoi qu'il en soit, le fait que plusieurs roses soient concernées témoignent de l'intérêt porté aux thèmes iconographiques des Occupations des mois et du Zodiaque pour orner l'un des éléments les plus conséquents du décor ecclésial, alliant architecture et images de verre.

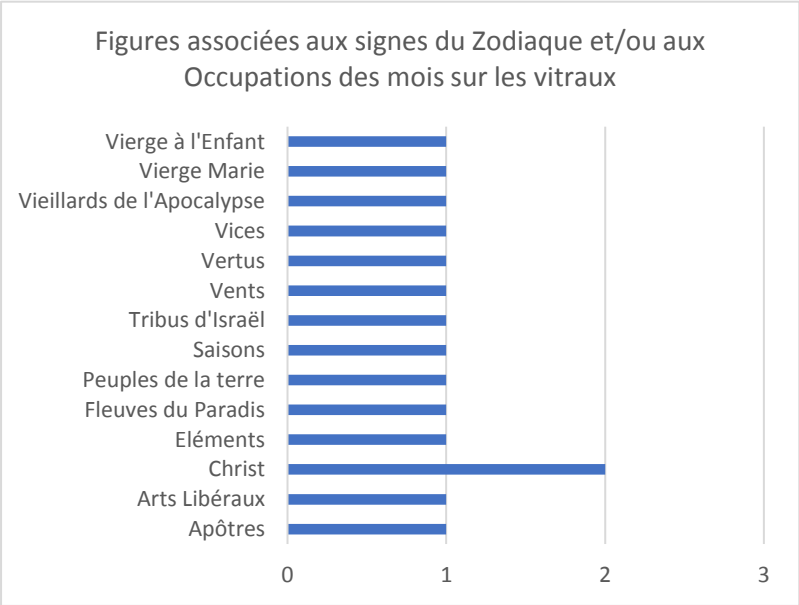
La lumière joue un rôle fondamental dans l'art du vitrail. La coloration de la lumière passant à travers le verre du vitrail était perçue au Moyen Âge comme « un signe de l'Incarnation » comme le souligne H. L. Kessler[2706]. L'essor grandissant du vitrail au XII^e^, puis au XIII^e^ siècle s'inscrit dans un certain attrait pour une pensée anagogique des ornements de l'*ecclesia*, à laquelle Hugues de Saint-Victor (1096 ? -1141) ainsi que l'abbé Suger (1081-1151) ont donné un nouvel élan[2707]. Le processus de *transitus* à l'œuvre dans l'espace ecclésial et son décor est exacerbé dans le principe d'anagogie selon lequel le matériel permet de passer à l'immatériel, principe nourri des écrits du pseudo-Denys l'Aréopagite (V^e^-VI^e^ siècle) et de Jean Scot Erigène (800/815-876). Utilisant la lumière comme principal effet et acteur, le vitrail est un moteur anagogique par excellence. De plus, la lumière est assimilable au Christ dont la figure

[2703] Pour une vue d'ensemble du corpus, voir *supra*, chap. 2, II.
[2704] Soissons, Saint-Gervais-et-Saint-Protais, chevet, baie haute n°103 dite verrière des Patriarches.
[2705] Sur les vitraux de Soissons, voir notamment J. ANCIEN, *Vitraux de la cathédrale de Soissons*, Neuilly-Saint-Front, imprimerie Lévêque, 1980, rééd. 2006, p. 86-99 ; D. SANDRON, *Picardie gothique. Autour de Laon et Soissons. Les édifices religieux*, Paris, Picard, 2001, p. 110-119, 380-392.
[2706] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit*., p. 182. Sur le rôle de la lumière dans la pensée et l'art du Moyen Âge, voir notamment *Ibid.*, chap. 8, *Voir*, en part. p. 180-183.
[2707] Sur la notion d'anagogie, voir notamment SUGER, *Oeuvres, De Administratione*, II, 4, I, F. GASPARI (éd. et trad.), *op. cit*., voir notamment p. XXXIII.

arbore bien souvent les mots suivants « *Ego sum lux mundi* ». L'une des phrases de Suger qu'il fit graver sur la *Porta aurea* de Saint-Denis illustre bien la relation entre la lumière et le principe anagogique ainsi que le rôle des ornements ecclésiaux : « L'esprit engourdi s'élève vers le vrai à travers les choses matérielles / Et, plongé d'abord dans l'abîme, à la vue de la lumière [d'ici-bas], il ressurgit »[2708]. D'autre part, H. L. Kessler souligne combien le vitrail se présente comme un entre-deux, entre l'église et la Jérusalem céleste, comme un vecteur entre la terre et le firmament[2709].

IV. A. 2. Dimension cosmologique et relations avec les mosaïques de pavement

Comme l'a proposé X. Barral i Altet à propos de la rose de la Création de la cathédrale de Lausanne, les vitraux empruntent aux décors de pavement certaines modalités de composition[2710]. Les médaillons ont été privilégiés pour ordonner signes zodiacaux et/ou scènes mensuelle sur les vitraux en question. Des médaillons quadrilobés ont été utilisés dans trois cas. La disposition des cycles est rigoureuse et fait appel à des jeux de symétrie. Si des compositions synthétiques à dimension cosmologique ont été projetées sur le sol du pavement de l'édifice ecclésial, les vitraux ont également été concernés, surtout dans le cas des roses. Les thèmes iconographiques qui ont été associés aux signes du Zodiaque et aux Occupations des mois sur les vitraux confirment la dimension cosmologique et synthétique de ces compositions. En effet, les Vents, les Saisons, les Peuples de la Terre, les Fleuves du Paradis ainsi que les Éléments ont été associés aux signes du Zodiaque et/ou aux Occupations des mois sur au moins un vitrail du corpus. Dans le même ordre d'idées, liés à la notion d'harmonie, on remarque la présence des Arts Libéraux ainsi que des Vertus opposées aux Vices. Le Christ, la



Graphique 25

[2708] SUGER, *Oeuvres, De Administratione*, II, 4, I, *op. cit.*, p. 116-117.
[2709] Voir H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, en part. p. 180.
[2710] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor de pavement au Moyen Âge…,* 2010, p. 154.

Vierge à l'Enfant ainsi que Dieu en tant que Créateur polarisent les compositions. Les apôtres ainsi que les Tribus d'Israël, liés au nombre douze, sont présents dans deux cas différents. Même si le nombre d'occurrences connues sur des vitraux est restreint, on peut néanmoins observer que les signes zodiacaux et/ou les Occupations des mois sont inscrits dans des ensembles visant à mettre en images une synthèse cosmologique et à évoquer l'harmonie dans le lieu ecclésial.

IV. B. De la Création à l'Apocalypse : les vitraux des cathédrales de Paris, Chartres et Lausanne

Les trois occurrences que nous allons observer permettent d'appréhender les modalités d'insertion des signes zodiacaux sur les vitraux de l'édifice ecclésial. Le cas du vitrail de Soissons a été laissé de côté du fait qu'il résulte de réemplois, tandis que les vitraux de Braine et Brie-Comte-Robert ne comptent que les Occupations des mois sans les signes zodiacaux. La rose de Notre-Dame de Paris semble être la première occurrence du Zodiaque sur un vitrail, puis viennent la verrière de Notre-Dame de Chartres ainsi que la rose de Notre-Dame de Lausanne. Les deux premiers cas répondent à des cycles zodiacaux sculptés dans le même édifice de sorte qu'il s'agit d'un thème iconographique relativement privilégié dans ces deux édifices. La présence de deux, voire plusieurs cycles zodiacaux sur différents supports et dans différents espaces de l'édifice implique une dynamique de résonance visant à souligner l'harmonie ecclésiale. Dans les trois cas, la situation iconographique est différente et nous tenterons de cerner les nuances et articulations idéologiques mises en valeur par la présence des signes du Zodiaque.

IV. B. 1. La rose de Notre-Dame de Paris : au cœur de l'Incarnation

Comme nous venons de le souligner, les signes du Zodiaque de la rose occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Paris sont précédés ou sont contemporains des signes zodiacaux et Occupations des mois sculptées aux alentours de 1200 sur les piédroits du portail de la Vierge[2711]. Dans les deux cas, la Vierge est la figure qui polarise le cycle zodiacal et mensuel. La rose ouvrant le revers de la façade occidentale de la cathédrale de Paris est organisée en trois principaux cercles concentriques à contenu figuratif, les cercles intermédiaires étant ornementaux et jouant essentiellement sur le bleu et le rouge. Le *clipeus* central renferme la

[2711] À propos du portail de la Vierge, voir supra, chap. 6. Sur les vitraux de Notre-Dame de Paris dont il ne reste que peu d'éléments, voir M. AUBERT, L. GRODECKI, J. LAFOND, *Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques / CNRS avec le concours de l'UNESCO., 1959 (*Corpus vitraerum Medii Aevi*, vol. I).

Vierge à l'Enfant, ce dernier tenant un globe et sa mère arborant un sceptre végétalisé. La Mère et l'Enfant sont entourés de six petites étoiles rouges sur fond bleu et sont assis sur un trône architecturé et orfévré dont les accoudoirs sont végétalisés. Ce *clipeus* central est bordé de douze petites arcades ou arcs de cercles, puis d'un cercle de douze autres arcades cernées de rouge sous lesquelles se déploient des motifs répétés formés par deux branches de rinceaux. Dans la portion inférieure du cercle extérieur, puis sur celle du deuxième cercle, les Occupations des mois et les signes du Zodiaque sont mis en correspondance de manière rayonnante. Les premières sont placées dans des médaillons quadrilobés, tandis que les seconds sont disposés dans des *clipei*. C'est l'armature du vitrail qui souligne ce réseau de correspondance entre signes zodiacaux et scènes mensuelles, de manière similaire aux compartiments rayonnants des mosaïques de pavements antiques et médiévales ainsi que sur les schémas circulaires des enluminures. Dans la portion inférieure du premier et du deuxième cercle, les Vertus, couronnées et armées d'une lance et d'un bouclier, sont mises en correspondance selon la même disposition que les mois et les signes avec les Vices suggérés quant à eux par de petites scènes. Les douze Tribus d'Israël prennent place dans le troisième cercle formé de nouveau par des quadrilobes. La composition de ce vitrail est ordonnée autour du nombre douze, les vingt-quatre médaillons quadrilobés du cercle extérieur comportant les douze scènes mensuelles, puis douze Vertus.

De même que sur le portail de la Vierge, le rôle de cette dernière dans l'Incarnation est mis en valeur[2712]. L'articulation entre Ancien et Nouveau Testament mise en avant sur le portail est réitérée par la présence des douze Tribus d'Israël sur le vitrail, en correspondance avec les douze signes zodiacaux et les douze mois. De plus, la rose nord présente quant à elle des figures de l'Ancien Testament. Au centre de la rose occidentale, la Vierge tient un sceptre terminé par un fleuron de sorte que la *virga* est associée à la *Virgo.* Le thème de la généalogie du Christ est ainsi mis doublement en exergue par la *virga* relative à la prophétie d'Isaïe et par la présence des Tribus d'Israël[2713]. Parenté charnelle et parenté spirituelle sont ainsi articulées visuellement[2714]. Les Occupations des mois liées à la terre et donc à la chair sont mises en correspondance avec les signes du Zodiaque liés au ciel et à l'esprit de sorte qu'ils répondent

[2712] Voir *supra*, chap. 6, II. C. 1. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont figurés sur les piédroits de ce portail sculpté peu après 1200.
[2713] La *virga* renvoie au thème de l'Arbre de Jessé, fondé sur la prophétie d'Isaïe. A. Guerreau-Jalabert a bien montré la signification de ce thème et son rapport avec la parenté charnelle et spirituelle. Voir A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit. ; *Id.*, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit.
[2714] Voir *Id.*, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit.

en écho à ce schème essentiel de la pensée médiévale chrétienne[2715]. Dans le même ordre d'idées, les Vertus combattent les Vices. C'est également le rôle rédempteur du Christ qui est mis ainsi en valeur, par la Psychomachie ainsi que par les Occupations des mois et leur pendant céleste. L'Enfant porte ainsi un globe, signe de la domination divine sur la Création synthétisée par les scènes mensuelles et les signes zodiacaux, mais également signe de la dimension universelle du salut dont il est le vecteur. Marie, couronnée, portant l'Enfant, est aussi la personnification de l'*Ecclesia* et elle est le pivot de cette composition. Elle domine les Vertus qui lui répondent en écho, vêtues de manière similaire et couronnées[2716]. Autour du *clipeus* central, les arcs couvrant des rinceaux et formant une couronne ou une enceinte traduisent visuellement le rôle de la Vierge-*Ecclesia* comme fondement de l'Église terrestre et reflet de l'Église céleste[2717]. Dans les litanies de la Vierge ainsi que dans la tradition textuelle, celle-ci est désignée comme *Fœderis arca* ainsi que comme *Janua caeli*, appellations qui nous semblent traduites visuellement dans cette rose[2718]. De plus, le thème de la *Porta coeli*, sensible sur les portails étudiés dans le chapitre précédent, est comme transposé dans une dynamique verticale et transitive sur le vitrail placé au revers de la façade occidentale, dans la lumière ecclésiale mise en couleurs. L'iconographie de certains signes zodiacaux, en particulier celui de la Vierge, met en valeur le rôle de Marie. Le signe de la Vierge est en effet incarné par une jeune femme vêtue d'une robe jaune doré, cueillant une fleur rouge telle une rose à laquelle la Vierge Marie est souvent comparée[2719]. La Balance, portée par une jeune femme, souligne quant à elle le rôle de l'Enfant dans la rédemption et le salut.

[2715] Cf. *ibid.* ; voir aussi *Id*., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit.

[2716] D. Russo souligne que la Vierge « s'impose à la tête des Vertus » dans la *Vision* de Robert de Mozac décrivant la crypte de la cathédrale de Clermont-Ferrand, ce qui est le cas dans ce lieu comme dans d'autres images mais aussi comme dans les textes. Cf. D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 235. Rappelons que ce décor connu seulement par ce texte est concerné à la fois par une évocation de la Jérusalem céleste et par la figuration des signes zodiacaux. Voir *supra*, chap. 6, I. B., p. 459 et suiv. Sur ce texte, voir M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », art. cit.

[2717] Sur cette idée sensible dans les figurations de la Vierge tant d'un point de vue iconographique que par le biais de son insertion dynamique dans l'économie du décor ecclésial, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., en part. p. 240, 256. L'auteur indique à propos de la figuration de la Vierge sur la clôture du chœur des églises aux XI^e^ et XII^e^ siècles que Marie est « l'*Ecclesia-Christi*, celle qui donne corps à la Jérusalem terrestre et qui réfléchit la Cité céleste, parce qu'elle est illuminée de l'intérieur pour avoir porté en elle le Christ Dieu » (p. 240).

[2718] Les étoiles rouges qui encadrent la Vierge répondent écho à son auréole à fond rouge et pourraient faire référence à *Stella Maris* désignant également la Vierge, notamment dans les litanies qui lui sont consacrées ainsi que dans l'hymne du même nom. La Vierge est parfois qualifiée de *Janua caeli* dans l'épigraphie dans le sillage d'une tradition textuelle résumée par R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », art. cit., p. 277-279. Sur les appellations de la Vierge, voir notamment D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 285. Voir également H. BARRÉ, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, Paris, éd. Lethielleux, 1963.

[2719] Elle est comparée à une rose notamment par saint Bernard, cf. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Autre sermon sur la Vierge Marie*, 10. Sur la rose et la Vierge, voir notamment B. BECK, « Jardin monastique, jardin mystique.

IV. B. 2. La verrière du Zodiaque dans le déambulatoire de Notre-Dame de Chartres

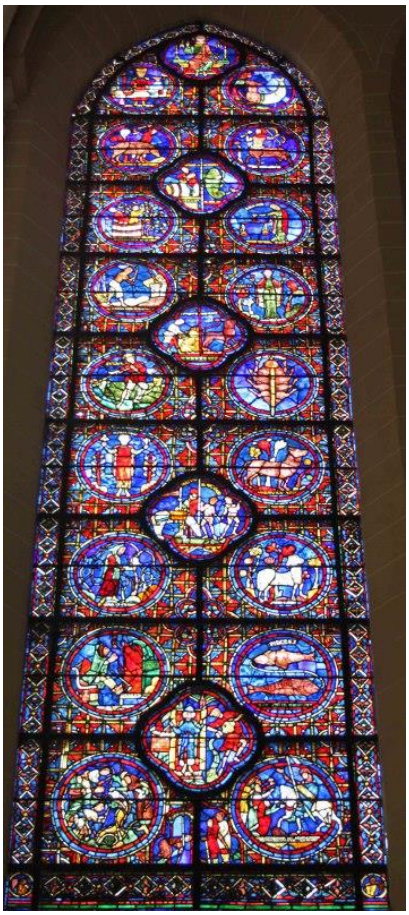


Figure 36 : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque.

La cathédrale chartraine réunit à elle seule quatre occurrences des signes du Zodiaque et des Occupations des mois datant des XII[e] et XIII[e] siècles[2720]. Aux trois cycles sculptés sur la façade occidentale, ainsi que sur la façade septentrionale s'ajoute une quatrième occurrence, à savoir l'une des verrières du chœur[2721]. Il s'agit plus précisément de l'une des deux verrières de la baie numéro 28 située dans le déambulatoire sud et désignée comme le vitrail du comte Thibault ou comme la verrière du Zodiaque, réalisée vers 1217-1220. La verrière qui lui est associée au niveau de cette baie est consacrée à la Vie de la Vierge[2722]. Sur la verrière qui nous intéresse, les signes zodiacaux et les scènes mensuelles ont été disposés dans dix-huit médaillons circulaires répartis latéralement autour de quatre médaillons quadrilobés placés dans l'axe, le tout étant dominé par un dernier médaillon quadrilobé au sein duquel le Christ est figuré. Les deux médaillons inférieurs renferment des scènes supplémentaires[2723]. Dans le médaillon de gauche, des hommes sont figurés en train de travailler la vigne devant un moine, tandis que dans le médaillon de droite, un chevalier est salué par un groupe de personnages. Ce chevalier est identifié par l'inscription sous-jacente comme le comte Thibault VI de Chartres, dit le Jeune, et il porte un écu azur à bande d'argent, armes du comté de Champagne[2724]. Entre ces deux médaillons, à la base de la verrière, un arc polylobé rouge est tracé. Sous cet arc, trois personnages sont représentés dont un moine sonnant les cloches par le biais d'une corde

Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 327, 2000. p. 377-394, en part. p. 387-389.

[2720] Il s'agit des voussures du portail latéral nord de la façade occidentale ; colonnettes des ébrasements de la façade occidentale ; voussures du portail latéral ouest de la façade septentrionale ; vitrail, baie n°28, verrière 28a, vitrail du comte Thibault.

[2721] On peut également signaler la présence d'une horloge astronomique portant les signes du Zodiaque et datant de 1528 dans le déambulatoire. D'autre part, un ange portant un cadran solaire datant du XII[e] siècle est sculpté au niveau de l'angle sud-ouest de la cathédrale.

[2722] Verrière 28b.

[2723] Ces scènes sont également figurées de manière similaire dans les angles inférieurs de la verrière de la Vie de la Vierge.

[2724] Cf. C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1993 (Corpus Vitrearum, 2), p. 107.

parallèle à l'axe de la verrière. L'inscription en-dessous du médaillon au cavalier ainsi que la scène de travail de la vigne ont conduit à voir dans ces scènes la mémoire da la donation d'une vigne par le comte Thibault[2725]. L'évocation du travail et de la valeur de la vigne n'est pas anodine et est à mettre en relation avec l'eucharistie tout comme sur le vitrail de saint Lubin[2726].

Le fond de la verrière sur lequel les médaillons sont disposés est caractérisé par un maillage ornemental complexe, formé de carrés sur la pointe rouges et bleus sur lesquels se superpose un quadrillage jaune doré dont les croisements sont marqués d'un carré vert[2727]. Ces éléments sont rehaussés de détails peints en grisaille, de rinceaux d'acanthe pour les premiers et d'ornements orfévrés perlés pour le second. Les médaillons sont cernés de trois fins cercles blanc, bleu et rouge et leur fond est bleu. Le cycle calendaire commence par le mois de janvier associé au Verseau, tous deux figurés dans le premier médaillon quadrilobé en partant du bas. Le cycle a ainsi une dynamique ascendante. Les mois et signes de mai-Gémeaux, juin-Lion et octobre-Scorpion sont également figurés dans les médaillons quadrilobés axiaux, tandis que les autres signes et mois les entourent[2728]. Cette composition permet de repérer et regrouper les signes et mois par saison. Cependant, selon le rythme suivi, le mois d'avril aurait dû figurer au centre avec le Taureau. Or c'est le cavalier du mois de Mai qui a été privilégié, accompagné des Gémeaux. Cet écart peut être interprété comme le signe d'une insistance sur la figure du chevalier incarnant l'ordre féodal. D'autre part, les quadrilobes axiaux sont divisés en deux, l'Occupation à gauche, le signe zodiacal à droite comme sur l'ensemble du vitrail selon une

[2725] Voir notamment C. DEREMBLE, « Saint Lubin, mutation d'un thème du temps carolingien au vitrail de Chartres », in *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e^-XIII^e^ siècle)*, Actes du colloque de Rome [27-29 octobre 1988], Rome, ÉFR, 1991, p. 295-316, p. 312-313, n. 78. Le vitrail de saint Lubin situé dans le transept de la cathédrale serait lié au même type d'évènement.

[2726] Sur ce vitrail, voir *loc. cit*. Le rôle de la vigne dans ce vitrail et cette donation n'est sans doute pas aussi simple qu'il n'y paraît et pourrait être symptomatique d'une situation sociale et d'une perception idéologique beaucoup plus complexe. Sur le problème de l'interprétation de *vinea* dans les textes médiévaux, voir A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain…, op. cit.,* p. 195-207 ; *Id.*, « *Vinea* », in M. GOULLET ET M. PARISSE (éd.), *Les historiens et le latin médiéval*, actes du colloque [Paris, Sorbonne, septembre 1999], Paris, PUPS, 2001, p. 67-73. L'analyse de l'échange évoqué dans ce vitrail pourrait être approfondie vis-à-vis de sa transcription visuelle et de sa commémoration ainsi que par rapport aux inscriptions qui accompagnent ce vitrail. Sur les échanges dans les textes et les termes employés, voir notamment E. MAGNANI, « L'échange dans la documentation diplomatique bourguignonne : autour du vocabulaire des transferts », in I. FEES, P. DEPREUX (éd.), *Tauschgeschäft und Tauschurkunde vom 8. bis zum 12. Jh. / L'acte d'échange, du VIII^e^ au XII^e^ siècle*, Vienne, Böhlau-Verlag, 2013, p. 403-426.

[2727] Sur les « réseaux géométriques » sous-jacents dans les ornements et dispositions des vitraux chartrains, voir C. MANHES-DEREMBLE, « Le vitrail : l'image dans la cathédrale », in J. BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit*., p. 97-108, p. 105-106.

[2728] Le signe zodiacal associé à chaque mois correspond à celui qui débute au 20-21 du mois en question, autrement dit au moment du solstice ou de l'équinoxe pour les changements de saison. Ce choix nous semble indiquer une volonté de précision astronomique et un intérêt pour les rythmes saisonniers. Cependant, il y a une erreur dans l'association du Lion avec le mois de juin, qui aurait dû être associé à juillet.

dualité droite-gauche qui pourrait être porteuse de sens[2729]. Cette dualité est résolue par le médaillon supérieur axial. Au sommet de la composition, le Christ est figuré entouré de l'Alpha et de l'Oméga et domine efficacement ce cycle calendaire. Assis sur un autel, tenant le Livre et effectuant un geste de bénédiction, le Christ est à mettre en lien avec la liturgie et surtout avec le rituel de l'eucharistie, sur lequel la figuration du travail de la vigne dans l'un des médaillons situés à la base de la verrière ainsi que dans les scènes de septembre et octobre insiste. La division des quadrilobes axiaux est rendue visible par un trait vertical blanc ou rouge ainsi que par la tour de la porte de Janus tricéphale[2730]. Cette ligne verticale renforce l'axialité et la dynamique ascendante de la composition. Elle peut être mise en relation avec la corde tirée par le moine de la scène inférieure axiale, de sorte que la liturgie est mise en relation avec la temporalité terrestre et la temporalité céleste, comme point de conjonction de ces temporalités. L'*Ecclesia* s'affiche ainsi comme le pivot reliant ciel et terre dans une dualité droite/gauche ainsi que dans une dynamique verticale dirigée vers Dieu[2731]. La présence de l'Alpha et de l'Oméga signifie la domination divine sur la Création tout en renvoyant à une perspective eschatologique qui dépasse toute notion de temporalité. Les noms des mois et des signes sont inscrits dans chaque médaillon et participent à une mise en ordre visuelle du temps et de la Création. Les motifs formés par des arcs de cercles et des arcs en ogive qui sont insérés entre chaque médaillon quadrilobé sur le vitrail du Zodiaque sont similaires aux motifs géométriques servant de cadre aux scènes axiales de la verrière consacrée à la Vie de la Vierge située à côté. Comme s'il s'agissait d'articuler différentes échelles et différentes temporalités, la trame ornementale des vitraux imbrique

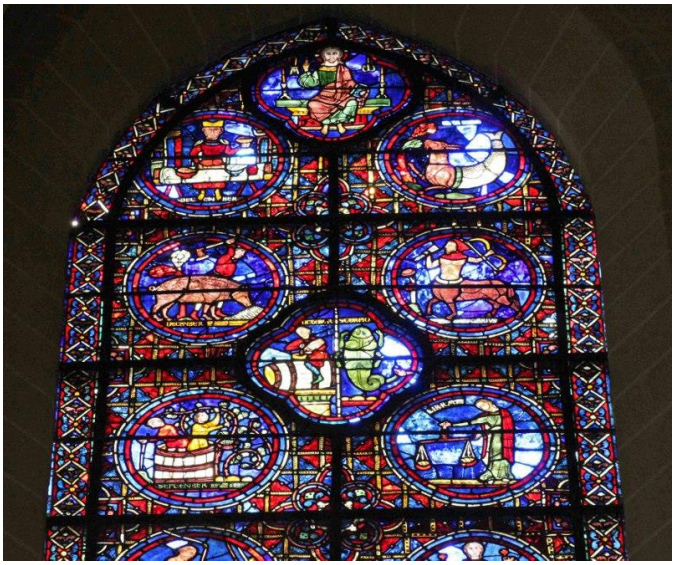


Figure 37 : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail, de bas en haut : septembre / la Balance, octobre / le Scorpion, novembre / le Sagittaire, décembre / le Capricorne, le Christ.

[2729] J. Baschet a observé une dualité droite-gauche dans les fresques de la chapelle San Pellegrino de Bominaco. Voir J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.*, p. 190.

[2730] Ce Janus tricéphale pourrait évoquer la Trinité. Il se tient devant la porte d'une cité suggérée par des éléments architecturés qui n'est pas sans rappeler la figuration de la Jérusalem céleste.

[2731] Sur le rôle des cloches dans l'interaction entre temps social et temps liturgique, voir É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge, op. cit.*, p.107-109. Voir aussi le rapport entre cloches et rythmes dans J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 312-319.

microcosme et macrocosme ainsi que différentes temporalités, celle de l'histoire biblique et celle la vie terrestre, le tout relié par les signes zodiacaux.

De manière générale, même si les vitraux de la cathédrale ne présentent pas une unité chronologique, on peut souligner que la verrière du Zodiaque, associée à la verrière de la Vie de la Vierge, s'insère dans un ensemble mettant en valeur l'Incarnation, tandis que l'évocation de la Jérusalem céleste est un leitmotiv sensible de manière globale dans la décoration monumentale de la cathédrale chartraine[2732]. La verrière de la Vie de la Vierge est centrée sur l'Annonciation, cœur et pivot de la narration, source de l'Incarnation. Les scènes des angles inférieurs de cette verrière sont similaires à celles des médaillons inférieurs du vitrail du Zodiaque, de sorte qu'elles font la liaison entre les deux verrières[2733]. L'Arbre de Jessé et la Passion du Christ encadrent d'ailleurs l'Enfance du Christ au revers de la façade occidentale. On peut souligner que les scènes relatives au temporal, christologiques et mariales, sont mises en relation avec les scènes hagiographiques, relatives au sanctoral[2734]. Les apôtres figurés sur la verrière axiale du chœur mettent en scène les fondements de l'*Ecclesia*. Il ressort des études menées sur les vitraux chartrains, en particulier des travaux de C. Manhes-Deremble, qu'une dynamique axiale entre les verrières du pôle occidental et la verrière axiale du chœur est sensible en sus d'une dualité complémentaire sud/nord, Vierge et Christ[2735]. D'une certaine manière, le vitrail donnant à voir le calendrier associant Occupations des mois et signes du Zodiaque et surmonté du Christ, cristallise l'articulation entre différentes temporalités dans une perspective eschatologique. Si on a pu déceler des correspondances dans d'autres types de décors concernés par les signes du Zodiaque, le vitrail permet des réseaux d'analogies

---

[2732] Sur cette idée, voir A. PRACHE, *Notre-Dame de Chartres : image de la Jérusalem céleste*, *op. cit*. Pour un aperçu de l'ensemble des vitraux et un schéma de leur organisation iconographique, voir C. LAUTIER, « Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Reliques et images », in *BM*, 161-1, 2003, p. 3-96, fig. 6. Pour une analyse plus poussée de cet ensemble de vitraux, voir notamment *Id*., « Chartres », in *Corpus Vitrearum France, série complémentaire, Recensement des vitraux anciens de la France 2, Les vitraux du centre et des pays de la Loire*, Paris, CNRS, 1981, p. 25-45 ; C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, *op. cit*. Voir aussi de manière synthétique *Id*., « Le vitrail médiéval, un document pour l'historien », in *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 3, 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 22 décembre 2016. URL : http://ccrh.revues.org/2929

[2733] L'emplacement de ce type de scène liée à la société environnante et présente dans le registre inférieur indique une hiérarchisation et une dynamique ascendante. On retrouve le même type de scène à la base de la verrière consacrée à Noé dans la nef (baie 47).

[2734] C. Deremble-Manhes souligne que « les rapports de contiguïté, les regroupements partiels, font, de proche en proche, parler le livre-cathédrale à la manière d'un recueil de sermons ». Voir C. DEREMBLE-MANHES, « Le vitrail médiéval, un document pour l'historien », art. cit., §17.

[2735] Voir *Id*. *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, *op. cit* ; *Id*., « Le vitrail : l'image dans la cathédrale », art. cit. Voir aussi la synthèse des études autour des vitraux de Chartres ainsi que la discussion des arguments proposés à propos de leur iconographie par B. KURMANN-SCHWARZ, « Récits, programme, commanditaires, concepteurs, donateurs : publications récentes sur l'iconographie des vitraux de la cathédrale de Chartres », in *BM*, 154-1, 1996, p. 55-71.

complexes dans l'espace ecclésial, du fait de sa structure interne liée au découpage de la ferronnerie et du fait de sa disposition dans l'espace global ecclésial[2736].

IV. B. 3. La rose dite de la Création de Lausanne

La rose dite de la Création qui orne le bras sud du transept de la cathédrale Notre-Dame de Lausanne fut réalisée entre 1205 et 1232. Elle est vraisemblablement le fruit de l'activité du maître-verrier Pierre d'Arras et elle fit l'objet de restaurations au XIX[e] siècle qui gênent notamment la compréhension du panneau central[2737]. Cette rose est formée par une structure architecturale percée de baies de formes carrées, circulaires et quadrilobées, agencées de manière à s'imbriquer et à créer un motif extensif, qui se démultiplie. À l'intérieur de ces cadres géométriques, soixante-neuf médaillons circulaires huit demi-médaillons, quatre fleurons ainsi que vingt-quatre quarts de cercles forment cette rose en vitrail. Ces éléments sont disposés de manière géométrique dans la structure architecturale. Parmi les soixante-neuf médaillons circulaires, quarante-cinq sont de grands médaillons, vingt-quatre sont plus petits et sont répartis trois par trois sur le pourtour interne de la rose et parmi ces derniers, huit sont figuratifs et les autres ornementaux. Le schéma de disposition en croix ou en quadrilobe est répété dans l'agencement des baies composant la rose en question. D'un point de vue iconographique, les thèmes ont également été disposés de manière symétrique dans cinq principaux registres concentriques. Le contenu du carré central a été remanié lors des restaurations du XIX[e] siècle. La Création prend aujourd'hui place

Figure 38 : Lausanne, cathédrale, rose du bras sud du transept.

[2736] Voir les remarques de C. MANHES-DEREMBLE, « Le vitrail : l'image dans la cathédrale », art. cit., en part. *p. 107.*

[2737] À propos de Pierre d'Arras et de cette rose, voir notamment J. BEER, « Les vitraux du Moyen Âge de la cathédrale », in J.-C. BIAUDET *et al.*, *La cathédrale de Lausanne*, Berne, Société de l'histoire de l'art en Suisse, 1975, p. 245-255 ; A. M. HILTON, « La rose de la cathédrale de Lausanne », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 46, 3, 1989, p. 251-269 ; CH. AMSLER, D. CHUARD, J.-P. DRESCO *et al.*, *La Rose de Lausanne, Histoire et conservation récente*, Lausanne, Payot, 1999.

au cœur de la rose mais à l'origine, un personnage central – tel que la personnification de l'Année ou le Christ – devait être entouré de quatre médaillons en croix figurant Sol et Luna – qui ont été déplacés – ainsi que *Dies* et *Nox*[2738]. Au niveau des angles de ce quadrilobe ainsi formé, quatre fleurons à décor végétalisé complètent ce carré central placé sur la pointe et donnent l'impression d'un mouvement centrifuge et rayonnant. Dans les quatre arcs de cercles accolés à ce panneau central et formant ainsi un quadrilobe, les Saisons sont entourées des scènes des Occupations des trois mois qui leur correspondent. De la même manière, de petits panneaux en éventail s'insèrent entre les médaillons comme des écoinçons et renforcent l'impression de rayonnement. Dans les quatre arcs de cercle outrepassés accolés aux angles du quadrilobe des Saisons et des mois, les quatre Éléments personnifiés par des figures féminines sont entourés chacun de trois signes zodiacaux ainsi que de Sol, Luna[2739] et de personnifications de deux sciences divinatoires telles qu'Aéromancie et Pyromancie[2740]. Ces quatre figures concernent les médaillons situés le plus au bord de la rose et dans les quatre principaux axes. Le tout se superpose à un carré dont les angles sont occupés par les Fleuves du Paradis figurés dans des médaillons ainsi que par les Peuples de la Terre dans huit demi-médaillons. Enfin, huit Vents incarnés par de petits têtes en train de souffler sont disposés parmi les groupes de trois petits médaillons répartis sur le bord interne de la rose, autour de la composition. Les autres petits médaillons sont quant à eux ornés de quadrilobes végétalisés.

Cette rose forme une *imago mundi* que l'on peut situer dans le sillage des décors de pavement à dimension cosmologique que nous avons pu aborder plus haut ainsi que dans le sillage des schémas de même nature présents au sein des manuscrits[2741]. Les thèmes iconographiques ainsi que le recours à l'imbrication de formes géométriques et des jeux de

[2738] Sur le panneau central et la question de son iconographie donnant lieu à plusieurs hypothèses dans l'historiographie, pour une synthèse voir F. FOREL, « Le carré central de la Rose de la cathédrale de Lausanne : à propos de l'étude d'Alice Mary Hilton », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 3, 1990, p. 235-243. Le médaillon figurant *Nox*, la Nuit, est conservé même s'il est désigné depuis les restaurations du XIX^e^ siècle comme *Terra*. Voir *Ibid*., p. 236. Quant à la question de la figure du médaillon central, la question reste problématique. F. Forel indique que la figure d'*Annus* n'est pas adaptée pour une réalisation du XIII^e^ siècle. Nous serions encline à le suivre pour situer le Christ au centre de cette image de la Création. Sol et Luna, chacun sur son char, devaient fonctionner par paire et se répondre de manière axiale.

[2739] Sol et Luna sont figurés sur leurs chars.

[2740] Les médaillons de Sol et Luna qui étaient initialement placés dans le panneau central devaient être occupés par les personnifications de deux autres sciences divinatoires, Géomancie et Hydromancie.

[2741] Sur le thème iconographique de l'*imago mundi*, voir notamment dans un esprit de synthèse et de comparaison X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 124-136, « Géographie et cosmologie ». Voir aussi C. FRUGONI, « La figurazione basso medievale dell'Imago mundi », art. cit. ; D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^) », art. cit. ; P. GAUTIER DALCHÉ, « Représentations géographiques savantes, constructions et pratiques de l'espace », art. cit. Différents termes sont utilisés pour désigner ces différents types d'images relevant d'une synthèse géographique et cosmologique, cf. P. GAUTIER DALCHÉ, « Les sens de *mappa (mundi)* : IV^e^–XIV^e^ siècle », in *Bulletin Du Cange : Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 62, 2004, p. 187–202.

symétrie, vont dans ce sens. Malgré les problèmes suscités par les restaurations pour envisager l'iconographie du panneau central de la rose, il n'en reste pas moins que les signes du Zodiaque sont insérés dans une synthèse cosmologique telle qu'on a pu en rencontrer sur d'autres supports – pavements, enluminures, broderies – auparavant. Cette rose donne à voir une image harmonieuse, ordonnée par la géométrie. *Circumdata varietate,* cette image est à la fois celle de la Création mais aussi celle du Paradis auquel l'*ecclesia* donne accès et dont elle est l'annonce[2742]. La présence des Fleuves du Paradis, cantonnant les angles du panneau carré sur lequel se superposent les deux quadrilobes centraux souligne cette idée. De même que les Fleuves du Paradis peuvent être figurés dans les quatre angles d'une composition peinte ou mosaïquée[2743] dans l'église afin d'assimiler ses angles à ceux du monde comme le met en avant Honorius Augustodunensis, les Fleuves sont ici figurés en écho avec d'autres quaternités, vectrices d'harmonie et à dimension totalisante, telles que les Saisons et les Éléments[2744]. Les Peuples de la Terre sont choisis pour leur caractère lointain et leur situation extrême dans le même ordre d'idées. La juxtaposition de plusieurs cadres géométriques agit de la même manière que des cercles concentriques dans un schéma qui donnerait à voir les interactions entre microcosme et macrocosme ou plus simplement des correspondances. Les rythmes terrestres, ceux des Saisons et des Occupations des mois, se trouvent ainsi imbriqués et reliés aux rythmes célestes, ceux imprimés par les signes du Zodiaque associés aux Éléments. Les Vents disposés tout autour renforcent la dynamique centrifuge de la composition ainsi que sa dimension universelle tout en signifiant le rayonnement universel de l'ordre divin présent dans la Création en même temps que le rayonnement universel de l'*Ecclesia*. Située dans l'un des bras du transept de la cathédrale, cette rose donne l'impression de dilater l'espace ecclésial en résonance avec l'idée que la croix – signifiée par les bras du transept et répétée par le motif du quadrilobe – est l'axe du monde[2745]. L'idée de rayonnement de l'*ecclesia/Ecclesia*, tant d'un point de vue

[2742] L'expression « *circumdata varietate* » est employée par X. Barral i Altet pour désigner la mosaïque de pavement de Die ainsi que la rose de Lausanne. Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 135.

[2743] Plusieurs occurrences sont présentes sur des pavements en mosaïque ainsi que sur des décors peints sur des voûtes. Sur la présence des Fleuves aux quatre angles d'une composition, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 130-131. L'auteur cite les exemples de la mosaïque de Die, de la voûte de San Pietro al Monte à Civate. On peut leur ajouter d'autres pavements étudiés par l'auteur tel que celui du chœur de la cathédrale d'Aoste (2ème moitié du XIIe siècle), ou bien encore la broderie de la Création de Gérone (vers 1100) ainsi que l'un des panneaux de la mosaïque du chœur de Saint-Rémi de Reims (1ère moitié du XIIe siècle) que nous avons évoquée plus haut dans ce chapitre.

[2744] Honorius indique « aux quatre angles de l'église sont les quatre parties du monde », HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, PL 112, col. 1023C ; cité par B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde … », art. cit., p. 149, n. 36.

[2745] Sur la dimension cosmique de la croix dans la tradition textuelle, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit*. Voir aussi M. LURKER, « Der Kreis als Imago Mundi. Abwandlungen des Kreismotivs in der christlichen Kunst », in *Das Münster*, XXV, 1972, p. 297-306. Selon Raban Maur, « [la]

idéologique et doctrinale que du point de vue de la sacralité du *locus* se trouve ainsi mise en image.

De la porte au cœur du sanctuaire et aux abords de celui-ci, les signes du Zodiaque ponctuent les différents seuils qui marquent l'espace ecclésial. Les mouvements qui caractérisent les compositions dans lesquelles sont insérés les douze signes, sont similaires à ceux qui habitent l'*ecclesia* répondant à « […] la triple dynamique spatiale du *locus* : la relation verticale avec le ciel, la relation horizontale avec la société environnante, le rayonnement circulaire »[2746]. De même que l'élaboration du plan de Saint-Gall, par exemple, témoigne bien d'une conception idéalisée d'un lieu traversé par des dynamiques liées à la liturgie et polarisé notamment par le cloître et l'(les) autel(s), nous avons pu observer que la localisation et la disposition des signes du Zodiaque, thème iconographique relevant de conceptions spatiales et temporelles complexes, sont porteuses de sens[2747]. Dans le décor ecclésial, l'articulation entre les Occupations des mois, thème terrestre, et les signes du Zodiaque, thème céleste, synthétise et accompagne visuellement le *transitus* permis par le *locus* ecclésial du charnel vers le spirituel[2748].

Les signes sculptés ou peints dans l'édifice ecclésial sur des frises, plaques, piliers et arcs balisent le lieu ecclésial. Ils marquent des seuils réitérés dans l'*iter* qui traverse l'édifice ecclésial tout en signifiant un *transitus*, une ouverture verticale vers les cieux. Ponctuant le lieu ecclésial, les signes zodiacaux opèrent des liaisons entre les différentes zones de celui-ci mais aussi entre différentes temporalités des cycles picturaux environnants. Ils peuvent ainsi contribuer à des articulations entre le Péché originel et son rachat, souligner la valeur rédemptrice de l'Incarnation, etc. Les signes du Zodiaque, associés ou non à leur pendant terrestre, constituent bien souvent des éléments de liaison d'un point de vue temporel et spatial. Apposés sur le sol de l'édifice ecclésial, les signes du ciel renforcent l'articulation entre terre et ciel, entre humain et divin et traduisent ainsi la dynamique de *transitus* qui caractérise le *locus* ecclésial. De fait, les décors de pavements ornés des signes zodiacaux, voire des scènes mensuelles traduisent une conjonction entre une dynamique horizontale liée à la sphère terrestre

croix réalise l'unité du cosmos, rétablit la communication, jadis rompue par le péché, entre le ciel et la terre », cité par D. LECOQ, « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ Siècle) », art. cit., p. 21. Sur la croix et le Zodiaque, voir *supra*, chap. 4, en part. p. 379.

[2746] D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », art. cit., p. 287.

[2747] Voir aussi, quant à l'organisation spatiale de l'édifice ecclésial et son rapport au cosmos, l'approche proposée par Arnaud Montoux vis-à-vis de Cluny. Cf. A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, *op. cit.*

[2748] Pour cette idée, voir D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…», art. cit., en part. p. 291.

et une dynamique verticale liée au ciel. Les signes zodiacaux contribuent à la polarisation du *locus* ecclésial. Les compositions synthétiques dans lesquelles ils sont inscrits imbriquent le lieu ecclésial et le cosmos dans un système analogique propre à la pensée chrétienne médiévale. Les signes célestes marquant le sol du chœur tendent à souligner la sacralité rayonnante du sanctuaire. Atteignant les vitraux, les signes du Zodiaque renforcent la dimension transitive de ce type de décor tout en participant à des compositions cosmologiques synthétiques qui font écho à celles que l'on trouve sur les pavements.

À l'intérieur de l'édifice ecclésial, on retrouve la réitération de différents seuils, en particulier au niveau du chœur, et par là même la projection de la *Porta coeli* sur différents supports et via différents médiums. Ce thème de la *Porta coeli* est récurrent dans la figuration des signes du Zodiaque, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'édifice ecclésial. Situés en périphérie de thèmes plus larges, les signes du Zodiaque ont un rôle à jouer dans la mise en valeur de certaines notions qui varient selon les contextes iconographiques en question[2749]. Accompagnés ou non de leur pendant terrestre, ils cristallisent la conjonction entre ciel et terre permise au sein du *locus* ecclésial. La figuration du Zodiaque autour et à l'intérieur du *locus*, associé ou non aux Occupations des mois, reflète la « relation spatiale » la plus fréquente, à savoir celle de « l'opposition du *ciel* et du *monde* »[2750]. La présence des signes zodiacaux participe bien souvent à la mise en valeur de l'Incarnation tendue vers la rédemption dans une dialectique charnel/spirituel qu'ils sont à mêmes d'accompagner visuellement. Du sol à la voûte en passant par les arcs, les signes zodiacaux rendent visible l'articulation entre la terre et le ciel, entre l'église terrestre et son modèle céleste[2751].

[2749] Nous reviendrons au cours du chapitre 10 sur l'association des signes du Zodiaque avec de grands thèmes de l'histoire chrétienne.
[2750] Cf. A. GUERREAU, « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XI^e^) », art. cit., en part. p. 378-379.
[2751] Voir *infra*, chap. 10.

Partie III : DU ZODIAQUE ET DES HOMMES

Chapitre 8 : ENJEUX D'UNE FORMULE ICONOGRAPHIQUE

Après avoir envisagé les articulations possibles entre son insertion dans un contexte iconographique et sa localisation au sein du lieu ecclésial, il s'agit plus précisément d'aborder les enjeux de la figuration du Zodiaque. Dans cette troisième partie, nous envisagerons le Zodiaque dans son rapport à la société et aux hommes sans perdre de vue les lieux et les images auxquels les signes zodiacaux sont liés. Nous prendrons en compte pour commencer le Zodiaque comme une formule iconographique souvent associée à celle des Occupations des mois avant de nous attacher à l'iconographie des signes zodiacaux en eux-mêmes. Un dernier chapitre synthétique viendra croiser les différentes approches que nous aurons effectuées tout au long de ces chapitres.

Le Zodiaque se présente comme une formule iconographique répétée en des lieux et sur des supports spécifiques, ce qui dénote une certaine efficacité modulée selon les lieux et les moments. Cycle visuel, cycle temporel, synthèse de « l'ordre cosmique de la Création », le cercle zodiacal est une formule par différents aspects[2752]. Comme on a pu le souligner, il s'est progressivement affirmé comme une « image-signe » de l'ordre divin[2753]. Les enjeux de la figuration du Zodiaque, associé ou non aux Occupations des mois, se cristallisent d'ailleurs autour de la notion d'ordre inhérente à la formule. Les articulations et tensions entre les signes du Zodiaque et les Occupations des mois peuvent se révéler éclairantes pour aborder les enjeux de ces formules iconographiques dans la décoration monumentale ecclésiale, comme nous pourrons le constater dans la première partie de ce chapitre. Le Zodiaque et les scènes des Occupations des mois paraissent répondre au « binôme » *mundus/caelum* analysé d'un point de vue linguistique et sémantique par A. Guerreau notamment pour montrer la manière dont les relations entre les hommes et Dieu sont pensées mais aussi comment la terre et le ciel se comprennent l'un en fonction de l'autre[2754]. L'ordre que le cycle zodiacal met en images est source d'harmonie, une harmonie revendiquée dont nous analyserons les moyens et les enjeux au cours de la deuxième partie de ce chapitre.

[2752] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 278.
[2753] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit*., vol. I. 1, p. 158. À ce sujet, voir *supra*, chap. 4, I., n. 1484.
[2754] A. GUERREAU, « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XI[e]) », art. cit., en part. p. 378-379.

I. Articulations et tensions entre les Occupations des Mois et le Zodiaque

I. A. Enjeux d'un système de relations mis en images

I. A. 1. Les images d'un « ordre socio-cosmique »[2755]

Ces deux thèmes iconographiques hérités de l'Antiquité que sont le Zodiaque et les Occupations des mois ont été fréquemment associés dans l'iconographie médiévale et sur différents supports, des enluminures de manuscrit à la décoration monumentale. Que les scènes des Occupations des mois soient associées ou non aux signes du Zodiaque, cette iconographie relève du thème du Calendrier, voire de ce qu'on a parfois désigné comme « un Zodiaque » au XIX^e^ siècle et au cours des siècles précédents[2756]. Ces appellations de « Calendrier » et de « Zodiaque » – cette expression étant utilisée aussi bien pour désigner des cycles figurant les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois – illustrent la relation étroite entretenue entre ces deux thèmes iconographiques mais témoignent aussi dans l'historiographie de problèmes d'appréhension. Selon J. Le Goff, les calendriers associant les signes zodiacaux et les Occupations des mois ont la caractéristique de réunir deux ensembles de natures différentes, les premiers davantage liés au ciel et à l'Antiquité et les secondes liées à la terre et se référant à un calendrier davantage ancré dans la « réalité », « afin de réunir le passé antique et le présent chrétien, la spéculation et le travail »[2757].

L'insertion des signes du Zodiaque dans la décoration monumentale ecclésiale au XI^e^ siècle semble avoir précédé de peu l'insertion des Occupations des mois, lesquelles ont pris le pas sur les premiers au cours du XII^e^ siècle au point d'être plus fréquemment figurées sans leur pendant céleste[2758]. Comme nous avons pu l'observer, le cœur du corpus monumental ecclésial correspond à la première moitié du XII^e^ siècle, tous types d'occurrences confondues. Ce sont soixante-dix-neuf occurrences au total qui sont datées de cette période, soit 33 % du corpus monumental. Ces occurrences concernent de manière équilibrée les trois types d'exemples du

[2755] Nous empruntons cette expression à A. GUERREAU-JALABERT, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit., p. 472.
[2756] Sur les questions historiographiques autour de ces appellations, voir *supra*, chap. 1, I.
[2757] J. LE GOFF, *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, *op. cit.*, p. 28 : « [...] il calendario del Medioevo manifestavano il desiderio degli uomoni del tempo di riunire una raffigurazione colta (lo zodiaco) e una rappresentazione "popolare" (il lavori dei mesi), un insieme di segni astratti (anche si i personnagi e gli animalo dello zodiaco erano "realistici") e un sistema figurativo sempre più "realistico" ; un calendario ereditato da un'antichità, cui si voleva restare legati, e un calendario sostanzialmente "nuovo", un calendario legato al cielo e un altro legato alla terra, una raffigurazione del tempo per mezzo di simboli e une immagine del tempo misurata attraverso l'uomo. Così si manifesta nei calendari illustrati del Medioevo una delle tendenze profonde della cultura e della mentalità medievali : unire il passato antico e il presente cristiano, il simbolico e il realistico, la speculazione e il lavoro ».
[2758] Voir *supra*, chap. 2, III. notamment.

corpus, associant ou non les signes du Zodiaque et les Occupations des mois avec une légère infériorité du nombre d'occurrences pour lesquelles seules les scènes mensuelles sont figurées, infériorité qui confirme la légère prééminence initiale des signes zodiacaux sur les mois et le rôle des premiers dans l'essor iconographique des seconds[2759].

Thèmes iconographiques	Thèmes associés	Occupations des mois	Signes du Zodiaque
Nombre d'occurrences	88	99	52

Tableau 21 : Répartition des occurrences monumentales entre les trois types d'iconographie.

D'autre part, pour ce qui est de l'articulation entre signes zodiacaux et scènes mensuelles, on peut rappeler qu'ils sont associés dans quatre-vingt-huit cas. L'essor des cycles combinant les deux thèmes qui caractérise la première partie du XII^e^ siècle est suivi d'un glissement en faveur des occurrences où les Occupations mensuelles sont seules. Le moment où ces deux thèmes iconographiques se développe est également le moment où ils ont été le plus associés[2760]. Leur association apparaît en quelque sorte comme un moteur pour leur développement iconographique. La tension entre ces deux thèmes iconographiques se ressent de surcroît dans leur localisation. Pour ce qui est des occurrences datées de la première partie du XII^e^ siècle, la majorité des exemples sont situés à l'extérieur. Parmi les occurrences figurant les deux thèmes, la majorité – soit dix-huit exemples – sont situés au niveau du portail, dont neuf cas sur des voussures et trois cas sur des piédroits[2761]. Ces supports relèvent de la mise en valeur du seuil comme nous avons pu l'observer. On ne remarque pas un tel contraste pour ce qui est de la figuration des signes zodiacaux séparés des scènes mensuelles pour la même période, puisque pour ces occurrences la situation entre intérieur et extérieur est moins nuancée[2762]. Cependant, au cours de la seconde moitié du XII^e^ siècle, lorsque la figuration des Occupations des mois sans leur pendant céleste prend son essor, celle-ci va davantage se concentrer à l'intérieur de l'édifice ecclésial, selon une tendance qui se confirme au siècle suivant.

La tension entre les Occupations des mois et les signes du Zodiaque se trouve ainsi cristallisée chronologiquement dans la première moitié du XII^e^ siècle comme pivot dans l'essor de ces deux thèmes iconographiques, et topographiquement dans l'articulation entre extérieur

[2759] Pour cette période, on dénombre ainsi 27 occurrences avec les signes du Zodiaque seuls, 23 avec les scènes des Occupations des mois seules et 29 avec les deux thèmes associés. Pour plus de détails, voir *supra*, chap. 2.
[2760] Voir *supra*, chap. 2, III. Au cours de la première moitié du XII^e^ siècle, les signes du Zodiaque ont été associés aux Occupations des mois à 32 reprises soit 36,8 % de ce type d'occurrence.
[2761] On compte également une occurrence sur une architrave, une autre sur des ébrasements, une sur un linteau, une sur des modillons et métopes et deux dernières dont les supports originaux sont problématiques.
[2762] Pour la première partie du XII^e^ siècle, on recense ainsi pour les occurrences avec les signes du Zodiaque seuls treize cas à l'extérieur et quatorze à l'intérieur tandis que celles avec les Occupations des mois sont au nombre de neuf à l'extérieur et de quatorze à l'intérieur.

et intérieur. C'est leur capacité à orner le seuil de l'édifice ecclésial par la combinaison de deux versants spatiaux et temporels complémentaires qui constitue le cœur de leur évolution iconographique et de leur association. Dans le même ordre d'idées, on peut ajouter que les deux thèmes associés ont été principalement figurés sur des voussures, sur des seuils mis en arcs[2763]. Ce processus de mise en arc des Occupations des mois et des signes du Zodiaque est sensible dès le haut Moyen Âge et se poursuit aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. La mise en arc de ces signes et figures relève autant d'un principe visuel que d'un ancrage architectural permettant de ceindre le seuil, lieu de passage et de transition. Ceindre le seuil des scènes de l'année et des signes du ciel tend à préparer le fidèle au cheminement spirituel vers lequel ouvre la porte de l'*ecclesia.* Celle-ci se trouve entourée des signes zodiacaux, gemmes célestes protégeant l'enceinte de la Jérusalem céleste à laquelle l'*e(E)cclesia* renvoie[2764]. De cette manière, les voussures sculptées des Occupations des mois en alternance avec les signes du Zodiaque figurent en même temps que l'outil et la voie à suivre la direction et le but à atteindre au seuil du lieu ecclésial.

Signes zodiacaux et scènes mensuelles apparaissent comme des empreintes des rythmes sur la sphère terrestre, dans l'espace, celui de la société autant que celui du lieu ecclésial[2765]. En effet, les cycles du Zodiaque et des Occupations des mois peuvent se penser en termes de relations spatiales et temporelles[2766]. Ce système de relations est notamment sensible dans ce que nous avons pu observer des dynamiques inhérentes à la localisation des cycles zodiacaux dans le lieu ecclésial et à leur insertion dans un contexte iconographique jouant sur des effets d'échos entre différentes temporalités. Ce système complexe est fondé sur la pensée analogique médiévale. Celle-ci est construite, comme l'a montré A. Guerreau-Jalabert, sur une « matrice d'analogie générale » qu'est le binôme clé *caro/spiritus*, sensible dès les débuts du christianisme[2767]. Cette tension entre charnel et spirituel est applicable à celle qui relie et dynamise l'association entre les Occupations des mois et les signes du Zodiaque, lesquels articulent terrestre et céleste. La présence sous-jacente de ce schème analogique dans l'association iconographique des scènes mensuelles avec les signes zodiacaux rend compte de

[2763] Voir *supra*, chap. 5, I. B. 3. et chap. 6, II. B.
[2764] On peut rappeler la présence du cercle zodiacal en guise d'enceinte céleste autour de la figuration de la Cité céleste sur le psautier d'Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 32, fol. 36, vers 820-835), voir *supra*, chap. 4, II. B. 2., p. 355 et suiv.
[2765] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 361-362. L'auteur souligne que les rythmes « s'ancrent dans le temps » mais qu'ils « s'inscrivent aussi et simultanément dans l'espace », « ou plutôt dans des lieux ». Il parle également du « cadre que les rythmes, tous les rythmes, contribuent à façonner et à dynamiser ».
[2766] Pour ce qui est de ces relations, cf. A. GUERREAU, « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », art. cit., p. 168, trad., *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval*, art. cit., p. 2. Voir *supra*, chap. 1, III. B., p. 137 et suiv.
[2767] A. GUERREAU-JALABERT, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit., p. 457.

nuances et d'implications sociales et idéologiques plus complexes qu'elles n'y paraissent lorsqu'on désigne ces images comme de « simples » calendriers.

L'articulation des signes du Zodiaque avec les Occupations des mois renvoie à la définition même de l'*Ecclesia* que l'édifice ecclésial synthétise. Comme l'a souligné J. Baschet, l'*E(e)cclesia* « reste prise dans la tension entre ses vicissitudes terrestres (*Ecclesia peregrinans*) et la perfection de sa réalisation céleste (*Ecclesia triumphans*) »[2768]. Dans le même ordre d'idées, l'*Ecclesia* se comprend à plusieurs échelles, locale et universelle et elle « intègre la vision du monde social au sein d'un ordre cosmique »[2769]. Ceci rejoint l'idée d'A. Guerreau-Jalabert qui indique que le schème analogique *caro/spiritus* induit un « ordre socio-cosmique » et qu'il est la base de l'articulation entre microcosme et macrocosme[2770]. C'est dans cette perspective que les Occupations des mois, renvoyant à la sphère terrestre, à des dynamiques locales et comme scènes marquées par les changements saisonniers, sont mises en relation avec les signes du Zodiaque, renvoyant à la sphère céleste, à une dynamique universelle comme signes de l'ordre divin de la Création. Par contraste, les scènes mensuelles sont les images de l'ordre social, terrestre et temporel, ainsi enchâssé dans l'ordre cosmique, céleste et spirituel. Comme nous avons pu l'observer pour plusieurs exemples monumentaux, le cycle zodiacal est un élément liminaire entre les hommes et dieu, entre la terre et le ciel. Les compositions souvent circulaires ou au moins semi-circulaires qui caractérisent les décors étudiés au sein de notre corpus, soulignent le rôle des signes zodiacaux, voire de leur pendant mensuel dans une iconographie synthétique et synthétisante, ordonnée et ordonnatrice. Si les scènes des mois renvoient davantage à l'*Ecclesia peregrinans*, les signes du Zodiaque en font une *Ecclesia triumphans*. Les premières forment les étapes du chemin menant ou ramenant vers les seconds.

Les rythmes induits par les Occupations des mois du calendrier laissent transparaître le processus d'« encellulement » défini par Robert Fossier, précisé par la notion d' « *inecclesiamento* » proposée par Michel Lauwers[2771]. Les scènes mensuelles sont essentiellement relatives aux travaux de la terre et signifient un lien au sol[2772] essentiel dans la pensée féodale[2773]. Contrôler les rythmes sociaux est un moyen de domination et les

[2768] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, p. 73.
[2769] *Loc. cit.*
[2770] A. GUERREAU-JALABERT, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit., p. 472.
[2771] Sur ces notions historiographiques, voir *supra*, chap. 1.
[2772] Sur l'idée d'un lien des hommes au sol, cf. A. GUERREAU, *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 179-184.
[2773] A. SCOBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, *op. cit.* ; P. ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, *op. cit.*, en part. p. 76-77 ; A. GUERREAU, *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XIX^e siècle ?, op. cit.* ; J. BASCHET, *La Civilisation Féodale, : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier, 2004, 2^e éd., en part. Partie 2, chap. I et II ; M. LAUWERS, « De l'incastellamento à

Occupations des mois inscrites dans le lieu ecclésial du portail au chœur témoignent d'un tel processus[2774]. La réforme dite grégorienne ne fut pas sans impact sur le développement de la figuration des Occupations des mois, voire des signes du Zodiaque. La pensée propre à la réforme de l'Église peut être envisagée comme une articulation du local et du global, comme un système imbriqué de références spatiales et temporelles qui ont pu influer sur l'essor de la figuration des signes zodiacaux et des scènes mensuelles[2775]. De fait, on a pu apercevoir dans le deuxième chapitre que la répartition géographique des cycles des signes du Zodiaque et des Occupations des mois, associés ou non, laisse transparaître des tensions et des enjeux de domination entre différentes instances d'une domination locale[2776]. Dans le même ordre d'idées, les corrélations entre les prélèvements divers, le calendrier de production agricole et le calendrier liturgique manifestent une légitimation de « l'exploitation du labeur paysan par les maîtres de la terre » au « nom de la sacralité du temps chrétien », processus qui s'accentue au cours du XIII[e] siècle[2777]. Les scènes des Occupations des mois – essentiellement liées au travail agricole avec quelques références à la vie seigneuriale en particulier en mai – inscrites dans le lieu ecclésial et associées aux signes du Zodiaque, traduisent ainsi l'imbrication des rythmes sociaux dans le temps de l'Église – la liturgie – et l'ordre de la Création – dont les signes du Zodiaque sont la « formule »[2778].

---

l'inecclesiamento. Monachisme et logiques spatiales du féodalisme », art. cit. Pour approfondir l'approche sociale des calendriers, voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983 ; G. COMET, *Le paysan et son outil, essai d'histoire technique des céréales (France VIII[e]-XV[e] siècle), op. cit.* ; M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…, op. cit.*

[2774] Cf. J. LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 151 : « Les mesures – dans le temps et dans l'espace – sont un instrument de domination sociale d'une exceptionnelle importance. Qui en est maître renforce singulièrement un pouvoir sur la société ». Sur les rythmes sociaux transmis par les calendriers dans les manuscrits liturgiques, voir J.-C. SCHMITT, « Comment concevoir une histoire des rythmes sociaux ? », in J.-PH. GENET (dir.), *La légitimité implicite, op. cit*., vol. 2, p. 7-22 ; voir plus récemment et plus largement *Id., Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.*

[2775] Pour repenser la réforme dite grégorienne, voir D. RUSSO, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI[e]-XII[e] siècles) », art. cit. Voir aussi *Id.*, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », art. cit. Sur les rapports entre la pensée de la réforme et les thèmes cosmologiques dans les manuscrits ainsi que dans la décoration monumentale ecclésiale, voir les hypothèses proposées par B. FRANZÉ, « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde … », art. cit.

[2776] Voir *supra*, chap. 2. Voir aussi les remarques de P. Mane quant à la répartition des occurrences entre France et Italie, entre campagne et espace urbain, cf. P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, en part. p. 21-22.

[2777] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 559. Sur l'idée d'une figuration de la production des richesses par les paysans par le thème des Occupations des mois et la question des redevances, voir G. COMET, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », art. cit., en part. p. 16. L'auteur insiste sur le fait que les calendriers montrent essentiellement la production du grain, du vin et du bétail, les deux premiers étant essentiels dans la culture et le rite chrétiens, cf. *ibid*., p. 14.

[2778] Dans le même ordre d'idées, on peut renvoyer à la réflexion sur la valeur rédemptrice du travail mise en images par l'association entre les scènes des Occupations des mois et un cycle de la Genèse chez M. A. CASTIÑEIRAS, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara) », art. cit. Quant à la question du travail, on renverra en particulier à R. FOSSIER, *Le travail au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 2000, en part. « Le travail », p. 11-140.

Comme nous l'avons mis en exergue, les occurrences de la première moitié du XII^e^ siècle sont un pivot dans le développement et l'articulation entre ces deux thèmes iconographiques. Cœur de notre corpus, ces occurrences sont prises entre la dynamique globale du processus de réforme de l'Église et les articulations du système féodal basées sur des principes de polarisation et de hiérarchisation inscrits plutôt à une échelle locale[2779]. L'association des Occupations terrestres avec les signes célestes est une manière de signifier une *concordia* entre microcosme et macrocosme, nourrie par la pensée analogique médiévale avide de correspondances[2780]. L'évolution de l'iconographie dite du Calendrier et plus précisément des Occupations des mois entre Antiquité et Moyen Âge réside en grande partie dans le passage entre des personnifications des mois passives et des scènes caractéristiques des activités de chaque mois. L'importance des gestes et de la figuration d'une activité en train de se dérouler, en particulier d'un travail agricole pour la majorité des scènes mensuelles, témoignent de l'intérêt porté à ce qui relève d'un mouvement. Le tout est inscrit dans le cycle annuel assujetti à une perspective eschatologique. D'une certaine manière, c'est la figuration des rythmes traduits par les mouvements des activités mensuelles qui caractérise les calendriers médiévaux. Comme l'a souligné J.-C. Schmitt, ces rythmes sont ceux du corps de l'homme qui doit se plier aux changements saisonniers, à l'ordre cosmique mais ils reflètent également des rythmes sociaux[2781]. Ainsi, les Occupations des mois sont une mise en images d'un système ordonné dans lequel les rythmes sont les vecteurs d'un système analogique et imbriqué[2782]. Les signes du Zodiaque viennent quant à eux souligner l'harmonie de l'ordre divin de la Création dans laquelle l'homme cherche à s'intégrer.

[2779] Cf. D. RUSSO, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e^-XII^e^ siècles) », art. cit. Voir aussi A. SCOLBELTZINE, *L'art féodal et son enjeu social*, *op. cit*.

[2780] Issus des schémas diagrammatiques des manuscrits, ces deux thèmes iconographiques transposent dans l'espace ecclésial la pensée analogique présente chez Isidore de Séville, et reprise, approfondie, exacerbée par maints auteurs. Sur ces questions et l'application de ces réseaux de correspondances chez Lambert de Saint-Omer et Hildegarde de Bingen, voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 222-233.

[2781] Voir *ibid*., en part. p. 249 : « Marcher, danser, écrire, lire, parler, chanter, travailler de ses mains donnent au corps et à chacun de ses membres un mouvement incessant et ordonné ; pareillement, le souffle, le sang, les humeurs qui s'épanchent et dont les médecins sourcilleux surveillent le bon usage confirment que l'homme n'est qu'un rouage de la grande mécanique de l'univers, régie par les équilibres du sec et de l'humide, du chaud et du froid. L'alternance du jour et de la nuit mais aussi les phases de la lune influencent les rythmes de la vie ; les vents, les étoiles, le soleil qui tourne autour de la terre et réchauffe à partir du printemps les plantes et les être animés ont tous leur rôle à jouer ». On peut ajouter que dans l'iconographie des Occupations des mois, les vêtements, les activités figurées et certains gestes comme celui de l'homme se réchauffant auprès du feu pour les mois hivernaux, sont autant de manières de figurer les changements cosmiques auxquels l'homme doit se plier et s'adapter. Les gestes répétés dans chaque activité sont autant de rythmes liés au travail. Voir *ibid*., p. 194-195.

[2782] Le rapport au travail – en particulier manuel – ainsi que sa justification évoluent au cours du XIII^e^ siècle. Considéré comme un moyen d'élévation vers Dieu, il s'impose de plus en plus – par l'influence de l'Eglise – comme un vecteur d'encadrement et d'organisation de la société. Les notions d'effort lié au « labeur » et de profit structurent l'évolution du travail au cours du XIII^e^ puis du XIV^e^ siècle. Sur ces questions, voir R. FOSSIER, *Le travail au Moyen Âge*, *op. cit.*, en part. p. 13-51.

I. A. 2. Les enjeux d'une impression des rythmes du calendrier dans le lieu ecclésial

Un certain nombre d'exemples du corpus peuvent expliciter les idées que nous venons de soulever. Les cycles peints autour de la Loire et plus précisément autour de Laval, s'inscrivent dans un réseau de relations entre différents acteurs dominants locaux, seigneuriaux et monastiques. La chapelle Notre-Dame de Pritz offre un exemple clé des enjeux sous-jacents à la figuration des Occupations des mois et des signes du Zodiaque. Le fait que le double cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois peint sur les intrados de l'arc triomphal et de l'arc doubleau du sanctuaire au XII^e^ siècle ait été en partie repeint au cours du premier quart du XIII^e^ siècle est révélateur[2783]. En effet, le cycle des Occupations des mois de l'intrados de l'arc triomphal fut repeint d'un nouveau cycle mensuel, venant se superposer en sens inverse. Ces travaux coïncident avec l'instruction d'un inventaire par les moines du prieuré relatif à leurs droits et leurs revenus, récapitulant et renforçant leur position à l'échelle locale[2784]. Le prieuré cherche ainsi à s'imposer à l'échelle locale par cette emprise sur les rythmes et à légitimer son rôle dans « le tissu paroissial et seigneurial de Laval », lieu de conflits que Sébastien Legros a mis en valeur[2785]. Le fait que le cycle mensuel ait été repeint dans le sens inverse comme une rupture dans l'ordre des rythmes pourrait être lu comme un moyen de « relancer le mouvement » et de mettre en valeur le rythme selon le principe de « claudication » que Jean-Claude Schmitt a proposé[2786]. Le cycle zodiacal n'a quant à lui pas été retouché car il devait constituer une constante liée à l'harmonie divine.

Dans le même ordre d'idées, la figuration des cycles zodiacaux, en association bien souvent avec les Occupations des mois, peut intervenir dans des lieux cherchant à revendiquer une certaine autonomie. C'est le cas par exemple de la Madeleine de Vézelay dont le grand portail situé dans l'avant-nef est couronné des signes du Zodiaque en alternance avec les

---

[2783] Sur le décor peint de Notre-Dame de Pritz, voir J. TARALON, « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », art. cit. ; C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, *op. cit*., p. 63, p. 274-282. Voir aussi *supra*, chap. 2, III. B., p. 220 et suiv. ; chap. 7, III. A. 2., p. 590 et suiv.

[2784] Sur ce contexte, voir S. LEGROS, *Prieurés bénédictins, aristocraties et seigneuries : une géopolitique du Bas-Maine féodal et grégorien (fin X^e^-début XIII^e^ siècle)*, *op. cit*., notamment p. 482 à propos de cet inventaire, voir également p. 472-477.

[2785] Cf. *ibid.*, p. 482.

[2786] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 510 : « Les brèves inversions de l'enchaînement des médaillons ne mettent pas celui-ci [le rythme] en péril. Ils introduisent dans le rythme une « claudication » qui en relance aussitôt après le mouvement ». L'auteur évoque ici l'exemple des enluminures du *Psautier de Blanche de Castille* (Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, premier quart du XIII^e^ siècle) qui présentent sous forme de médaillons enchaînés deux à deux les principaux moments de l'*historia*, de l'Ancien au Nouveau Testament, de la chute des anges à l'Apocalypse. Dans son épilogue, J.-C. Schmitt souligne la complexité de la question des rythmes et indique que « le rythme n'est jamais pure répétition, simple régularité ; le décalage, la différence, la " claudication " sont indispensables à sa dynamique, à son renouvellement comme à son rôle dans le fonctionnement de la société » (p. 685).

Occupations des mois. Les conflits de l'abbaye à l'échelle locale s'ajoutent à l'indépendance de cette institution pour présenter le cycle mensuel et zodiacal comme la traduction visuelle de ses positions ecclésiologiques et idéologiques sur le portail. En effet, celui-ci fut sculpté entre 1120 et 1130 après les troubles agitant l'abbaye et un incendie au début du XII[e] siècle[2787]. M. Angheben a souligné combien et de quelles manières, le portail de l'avant-nef « exalte la fondation et l'actualité de l'Église-Jérusalem céleste » en imbriquant la tradition des Actes des apôtres ainsi que celle de l'Apocalypse[2788]. Au-delà du rôle joué par le cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque en périphérie des images synthétiques du tympan et du linteau figurant les Peuples de la Terre, une telle iconographie peut être vue comme un vecteur visuel d'ordonnancement et de stabilité renvoyant à l'Église présente[2789].

Figure 39 : Tournus, Saint-Philibert, mosaïque de pavement du déambulatoire. Détail : le mois de juin.

Un autre exemple situé en Bourgogne témoigne des enjeux de la figuration de ces thèmes iconographiques. Il s'agit de l'abbaye Saint-Philibert de Tournus dont on peut dater le pavement du déambulatoire des alentours de 1200. La datation de ce décor a été dans un premier temps été située par rapport à l'apogée de l'abbaye au cours de la première moitié du XII[e] siècle[2790]. Or, cette période d'apogée fut suivie d'une période de crise au cours de la seconde moitié du XII[e] siècle, elle-même suivie d'une phase de renouveau au début du XIII[e] siècle. La réalisation du pavement du déambulatoire se situe vraisemblablement au croisement de ces deux périodes, aux prémices d'un nouvel élan. Par leur traitement antiquisant, les signes zodiacaux et les scènes mensuelles peuvent être lus comme une mise en image de l'espérance en une sorte de « retour de l'âge d'or » de l'abbaye. L'instabilité financière, politique et sociale de l'abbaye au cours de la seconde moitié du XII[e] siècle s'inscrit dans des conflits locaux avec les habitants

[2787] Sur l'abbaye de Vézelay, son histoire et la réalisation de la basilique et en particulier du portail de l'avant-nef qui nous intéresse, voir F. SALET, J. ADHÉMAR, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948 ; É. PALAZZO, « L'iconographie des portails de Vézelay : nouvelles données d'interprétation », in *Écrire-Voir*, 1984, 4, p. 22-31 ; M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit ; P. DIEMER, D. DIEMER, « Le grand portail de Vézelay », art. cit.

[2788] M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit., p. 239.

[2789] Cf. *ibid*., p. 239-240.

[2790] Sur l'abbaye Saint-Philibert de Tournus et le contexte de réalisation de ce pavement, cf. B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI[e]-XIV[e] siècles et prémices…*, *op. cit.*, en part. p. 256-259, 261-262 ; J. HENRIET, *Saint-Philibert de Tournus. L'abbatiale du XI[e] siècle*, *op. cit.* Sur ce pavement, voir *supra*, chap. 7, II. C. 3., p. 574 et suiv.

des alentours. Ces conflits sont résolus notamment par des jeux d'alliance à une échelle plus globale avec la papauté et la royauté[2791]. La figuration des Occupations des mois en association avec les signes du Zodiaque est la traduction visuelle de la volonté de relier échelle locale et échelle globale. En lien avec les aléas sociaux et économiques connus par l'abbaye, un tel pavement à l'iconographie synthétique formant un écrin rayonnant autour du sanctuaire a pu être un moyen de revendiquer une certaine indépendance et légitimité de l'abbaye[2792]. La réalisation de ce décor peut être observée en regard de l'emprise à la fois spirituelle et seigneuriale sur les hommes que l'abbaye cherche à confirmer au début du XIII^e^ siècle. En 1202, l'affranchissement de la coutume de mainmorte jusqu'alors en usage par l'abbaye ne libère pas pour autant les Tournusiens de leurs obligations envers celle-ci[2793]. Cet affranchissement est institué dans un traité qui confirme, voire met en place un système de redevances liant l'abbaye – à la fois comme autorité ecclésiastique et seigneuriale – et les habitants. L'association entre les signes du Zodiaque et les Occupations des mois peut ainsi se lire comme l'empreinte d'un processus de légitimation des prélèvements liés notamment aux travaux agricoles et à une emprise sur les terres[2794]. Le traité de 1202 signé après maintes revendications de la part des habitants se présente plutôt comme un instrument de légitimation pour asseoir et confirmer la domination de l'abbaye à plusieurs niveaux et en particulier comme « maître de la terre »[2795]. Les rythmes ancrés dans le sol transcrits par les scènes des Occupations des mois se trouvent ainsi mis en résonance avec les signes du Zodiaque, comme « images-signes » de l'ordre divin. Cette alternance traduit un processus de légitimation du système de prélèvement par l'abbaye au « nom de la sacralité du temps chrétien », autrement dit de l'ordre divin[2796].

[2791] Cf. B. SAINT-JEAN VITUS, *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e^-XIV^e^ siècles et prémices…, op. cit*., p. 458-459.

[2792] Au cours de la première moitié du XII^e^ siècle correspondant à son apogée, l'abbaye a cherché à s'inscrire dans le système féodal local, ceci à différents niveaux, notamment par leur ancrage dans le paysage monumental urbain comme l'a montré B. Saint-Jean Vitus. Cf. *ibid*., en part. p. 460-462.

[2793] *Ibid*., p. 100 ; p. 321. En contrepoint de l'affranchissement de la mainmorte, le cens est institué en 1202, cf. p. 325.

[2794] Cf. *ibid*., p. 322-325. L'auteur analyse les moyens mis en place pour instaurer l'autorité de l'abbaye et détaille les prélèvements effectués.

[2795] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 559.

[2796] Voir *ibid*., p. 556-563. J.-C. Schmitt a en effet souligné que les « rythmes de la terre » étaient primordiaux dans la société médiévale. Au cours des XI^e^-XIII^e^ siècles, la production agricole connut un certain nombre de transformations qui furent accompagnées de « mutations des modes de prélèvement » des redevances[2796]. J.-C. Schmitt met en valeur le fait que les corrélations entre les prélèvements divers, le calendrier de production agricole et le calendrier liturgique soutiennent une légitimation de « l'exploitation du labeur paysan par les maîtres de la terre » au « nom de la sacralité du temps chrétien » (p. 559). Sur la question du calendrier des prélèvements, voir M. BOURIN, P. MARTINEZ SOPENA (dir.), *Pour une anthropologie du prélèvement seigneurial dans les campagnes médiévales (XI^e^-XIV^e^ siècles) : réalités et représentations paysannes*, actes du colloque [Medina del Campo, 31 mai-3 juin 2000], Paris, PUPS, 2004 ; *Id.* (dir.), *Pour une anthropologie du prélèvement seigneurial dans les*

Dans la cathédrale d'Otrante, les médaillons du cycle du calendrier, tels les fruits de l'arbre des temps qui se dresse sur le sol mosaïqué, associent Occupations des Mois et signes du Zodiaque[2797]. Ils imprègnent le pavement et la vie du fidèle de leurs rythmes, reliant ainsi le

Figure 40 : Otrante, cathédrale, pavement de la nef, détail du cycle des Occupations des mois et du Zodiaque. Au premier plan, les mois d'octobre et novembre avec la Balance et le Scorpion.

lieu ecclésial à différentes temporalités mises en images sur ce pavement. Disposés juste au-devant du chœur, ces *clipei* sont la traduction graphique des rythmes et de l'ordre dont ils sont les vecteurs. La répétition du *clipeus* souligne en effet la rythmicité du thème iconographique associant signes zodiacaux et scènes mensuelles. Ils succèdent à un entremêlement de figures et autres rinceaux se développant de part et d'autre du tronc de l'arbre axial dont la cime s'avère être l'Arbre de la connaissance du Bien et du Mal dans la scène du Péché originel figurée au seuil de chœur, comme un nœud essentiel dans cet ensemble mosaïqué. Cette scène cruciale est placée à cet endroit précis comme un basculement et un point de transition entre différentes temporalités. Les scènes mensuelles sont conjointes aux signes du Zodiaque figurés selon des proportions inférieures dans des *clipei* qui renforcent la tension entre la cyclicité du calendrier et l'axialité de la temporalité linéaire et orientée de « l'histoire chrétienne » que dessine l'arbre

campagnes médiévales (XI^e^-XIV^e^ siècles). Les mots, les temps, les lieux, Paris, PUPS, 2007. Cité par J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 557, n. 2.

[2797] Sur le pavement de la cathédrale d'Otrante, voir *supra*, chap. 7, II. B. 3., p. 560 et suiv. Voir notamment le schéma de la composition du pavement.

du pavement d'Otrante[2798]. L'enchaînement rythmique des *clipei* est conjoint à la ligne verticale tracée au cœur de la nef. Cette ligne verticale contraste avec les figures tortueuses qui habitent les flancs du tronc de l'arbre en question[2799].

À Bominaco, le cycle calendaire joue un rôle similaire. L'ensemble peint dans la chapelle-oratoire San Pellegrino associe les scènes de la vie du Christ à une perspective eschatologique relative à une histoire universelle chrétienne, le passage de l'une à l'autre de ces temporalités étant la rédemption dont l'instrument est la Passion figurée au-dessus du Paradis et de l'Enfer, eux-mêmes figurés autour de l'entrée[2800]. Les scènes des Occupations des mois et les signes du Zodiaque ont été peints sous des arcades et scandent un calendrier liturgique transposé sur la partie haute des murs encadrant l'autel. Les rythmes liturgiques ainsi mis en arcs sont insérés au cœur de séquences christologiques à perspective linéaire mais agencées selon une dynamique circulaire dans ce lieu d'après les analyses de J. Baschet. La présence des signes zodiacaux, des Occupations des mois ainsi que des phases de la lune vise à souligner les jeux de correspondance et de résonance établis entre plusieurs temporalités. De fait, aux deux cycles christologiques que sont l'Enfance et la Passion s'ajoute un cycle hagiographique relatif à saint Pérégrin, en sus du Paradis et de l'Enfer renvoyant au Jugement dernier. La mise en arc du calendrier liturgique, scandé par les scènes mensuelles et les signes zodiacaux traduit une mise en ordre visuelle du(des) temps inscrit(s) dans le lieu ecclésial, au « chœur » du *locus*. Or le contexte de réalisation est caractérisé par des difficultés sur un plan ecclésiastique et politique[2801]. Le calendrier et en particulier le sanctoral qu'il renferme sont les vecteurs d'une affirmation d'autonomie à l'échelle locale du monastère de Bominaco. Les Occupations mensuelles renvoient à une échelle locale et terrestre et leur insertion dans le calendrier liturgique est un moyen de traduire une domination ecclésiastique. Les signes zodiacaux, renvoyant à l'ordre divin, accentuent la prépondérance de cette domination par un système d'enchâssement dans l'ordre cosmique[2802].

[2798] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 302. L'historien souligne que « les temps orientés de l'histoire chrétienne et de la vie du Christ » doivent être mis en relation avec « le rythme cyclique de la liturgie », rythme cyclique que le calendrier formé par les Occupations des mois et les signes du Zodiaque, souvent présents en marge des calendriers placés dans les manuscrits liturgiques, évoque et accompagne. Sur la présence des signes zodiacaux et scènes mensuelles dans ces calendriers manuscrits, voir *supra*, chap. 4, II. A. 3., p. 344 et suiv.

[2799] La ligne axiale contrastant avec les méandres des figures alentours pourrait être envisagée d'un point de vue anthropologique. Cf. T. IMGOLD, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013 ; trad. fr. *Lines, a brief history*, S. RENAUT (trad.), Londres, Routledge, 2007.

[2800] Sur les dynamiques propres à l'ensemble pictural déployé en ce lieu, voir J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit*. ; voir aussi *supra*, chap. 7, II. B. 3., p. 560 et suiv.

[2801] Cf. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit*., en part. p. 81-85.

[2802] Sur l'enchâssement de différentes temporalités dans l'ordre global du cosmos, de la Création, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 485.

Les piédroits des portails latéraux de la façade occidentale de Saint-Denis, sculptés sous l'abbatiat de Suger (1122-1151), illustrent bien la complémentarité des Occupations des mois et des signes du Zodiaque[2803]. Disposés de manière symétrique et selon un mouvement centripète en fonction du portail central, les signes zodiacaux et les scènes mensuelles renforcent la dynamique transitive de la façade. Contrairement à la plupart des cycles sculptés, les deux cycles sont séparés pour mieux soutenir visuellement une tension polarisée par le Christ du Jugement Dernier qui trônait au portail central. La cyclicité du thème du calendrier rencontre la temporalité linéaire chrétienne polarisée par le Jugement Dernier, tandis que les signes du Zodiaque renvoient à la fois à l'harmonie initiale de la Création ainsi qu'à l'éternité. De plus, signes et mois synthétisent la pensée anagogique chère à Suger en tant que référence au ciel et à la terre.

À Chartres, la composition du vitrail dit du Zodiaque ornant le déambulatoire de la cathédrale est caractérisée par une certaine dualité entre scènes mensuelles et signes zodiacaux[2804]. L'axialité et le mouvement ascendant de ce vitrail résolvent cette dualité par la présence du médaillon supérieur et axial dans lequel le Christ est figuré trônant sur un autel, entouré de l'alpha et de l'oméga. Les signes zodiacaux, images de l'ordre de la Création rencontrent les scènes terrestres, images du temps cyclique de l'année polarisées par la perspective eschatologique à laquelle le Christ entouré des signes du début et de la fin fait référence. La figuration du Christ assis sur un autel renvoie aux rythmes de la liturgie que ces scènes et signes calendaires ponctuent et repèrent. L'axialité de cette verrière est accentuée notamment par la corde tirée par un moine dans la scène inférieure centrale pour sonner les cloches. La ligne dessinée par cette corde est prolongée dans l'axe du vitrail par la division des quadrilobes centraux et relie ainsi le registre inférieur au registre supérieur. Or la sonnerie des cloches a une valeur à la fois sociale et spirituelle comme Guillaume Durand l'a mis en

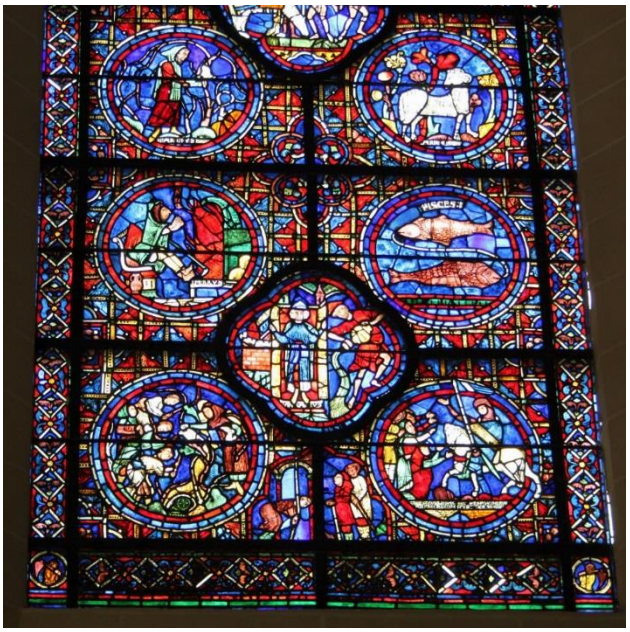


Figure 41 : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail de la partie basse.

[2803] Saint-Denis, façade occidentale, piédroits des deux portails latéraux, vers 1140, voir *supra*, chap. 6, p. 496 ; voir aussi infra, chap. 10, p. 816.
[2804] Verrière 28b, déambulatoire sud, 1217-1220.

avant[2805]. Sorte d'instrument de ralliement à l'*Ecclesia*, la cloche marque et impose les rythmes de cette dernière et organise le quotidien des femmes et des hommes à l'échelle des heures tout comme elle peut signaler différents types d'évènements[2806]. Comme l'indique l'évêque de Mende, « on bénit et on sonne la cloche afin, que par les sons retentissants qu'elle rend, les fidèles soient animés tous ensemble à rechercher les biens éternels et les récompenses célestes, et que le dévouement de la foi croisse en eux »[2807]. La cloche imprime de manière sensible des variations dans le quotidien et dans les rythmes des Occupations des mois. Ses sonneries donnent corps à un « paysage sonore » qui imbrique le temps – celui de la liturgie et de l'Église – dans l'espace – social et terrestre[2808]. En sus, le son des cloches s'élève vers les cieux, comme c'est le cas sur ce vitrail. L'aspect sensoriel de la liturgie se trouve ainsi traduit, d'autant plus que le Christ est assis sur un autel et domine toute la composition. L'axe du vitrail, correspondant à la ligne tracée par la corde tirée par le moine est le point de jonction entre la terre – les Occupations des mois – et le ciel – les signes du Zodiaque. La liturgie à laquelle renvoie la cloche ainsi sonnée ainsi que le Christ trônant sur l'autel comme évocation de l'eucharistie, est présentée comme un processus efficace de mise en ordre dont les médaillons et quadrilobes évoquant la croix sont la traduction graphique[2809]. Les scènes terrestres rencontrent les signes célestes, comme traduction visuelle du passage entre matériel et spirituel dans la liturgie.

Cette articulation entre matériel et spirituel sensible à travers ces deux thèmes iconographiques est fondée sur les rapports entre ciel et terre. Ces rapports peuvent être envisagés quant à la relation des Occupations des mois avec les signes du Zodiaque mais aussi pour analyser leur localisation dans la décoration de l'édifice ecclésial.

[2805] Sur cette question, voir É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 107-109.
[2806] Voir *ibid.* ; J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 312 et suiv.
[2807] GUILLAUME DURAND, *Rational des divins offices,* A. DAVRIL, T. THIBODEAU (éd.), *op. cit*., p. 52, cité par É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge, op. cit.*, p. 350.
[2808] Sur le « paysage sonore » médiéval, voir notamment J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000.
[2809] Sur le rôle des sens dans la liturgie et le passage entre matériel et immatériel, voir É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit.*, *Introduction*, en part. p. 26-27, voir aussi p. 132. L'auteur souligne combien les objets liturgiques et les images déployées dans l'espace ecclésial participent à l'efficacité de la liturgie, « à sa fonction théologique profonde agissant pour le retour à l'harmonie initiale et à l'ordre universel voulus par le Créateur » (p. 26).

I. B. Le ciel descend-t-il sur la terre ?

I. B. 1. Enjeux d'une dialectique entre ciel et terre

Les travaux de J. Le Goff ont montré que les rapports entre le ciel et la terre ont évolué au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècle. L'historien a proposé de voir dans les années 1170-1250 « la descente des valeurs du ciel sur la terre »[2810]. Ce tournant correspond à l'essor de la figuration des scènes des Occupations des mois dans la décoration ecclésiale, prenant le pas sur la figuration des signes du Zodiaque auxquels elles ne seront d'ailleurs pas associées systématiquement. La tension efficace qui lie et relie les Occupations des mois et les signes du Zodiaque n'est pas sans évoquer les modalités du don dans la société médiévale chrétienne avant le XIII^e^ siècle, comme transformation des *temporalia* en *caelestia*[2811]. Les voussures de l'ouest de la France associant fréquemment les Occupations des mois, les signes du Zodiaque, la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles et/ou la Psychomachie, illustrent d'ailleurs la tension entre les actions terrestres et leur perspective eschatologique[2812]. L'essor de la figuration des Occupations des mois sans leur pendant céleste est l'impression en filigrane de mutations sociales et idéologiques sensibles dès le XII^e^ siècle et s'affirmant au cœur du XIII^e^ siècle. Si certaines observations de M. Jullian concernant la disposition des Occupations des mois et des signes du Zodiaque sur les portails ne nous paraissent pas assez fondées, l'idée approfondie par l'auteur selon laquelle la localisation topographique des scènes mensuelles et des signes zodiacaux est signe de changements nous paraît pertinente[2813]. Tout au long du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, ces deux thèmes iconographiques entament une sorte de « descente »,

---

[2810] J. LE GOFF, « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII^e^ au XIII^e^ siècle », in *Id.*, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le roi*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1263-1282. Cette idée prend source dans les travaux de J. DELUMEAU, *La peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles : une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978 ; *Id.*, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident, XIII^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1983.

[2811] Voir E. MAGNANI, « Le don au moyen âge. Pratique sociale et représentations, perspectives de recherche », *Revue du MAUSS*, I, 2002, 19, p. 309-322, [En ligne] URL : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2002-1-page-309.htm, §21. L'auteur montre l'articulation entre biens terrestres et récompenses célestes à travers le don, selon un processus de transformation comparable à celui de l'eucharistie. Sur la comparaison entre les pratiques du don et de l'eucharistie, voir *Id.*, « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e^-XI^e^ siècle) : le paradigme eucharistique », in *BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 12 janvier 2017. URL : http://cem.revues.org/9932

[2812] Sur ces voussures, voir notamment *supra*, chap. 6, II. B. 1., p. 474 et suiv. ; *infra*, chap. 10, II. A., p. 814.

[2813] Cf. M. JULLIAN, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit., en part. p. 42-46. À propos de la façade occidentale de Saint-Denis, l'auteur nous semble opposer de manière trop abrupte le passage entre l'arc de la voussure et la verticalité des piédroits tout en expliquant la répartition des mois et signes selon le seul principe de la symétrie alors que la dynamique polarisante du portail central permet de nuancer l'application de ce principe. La séparation des deux cycles, mensuel et zodiacal, répartis sur les deux portails nous semble porteuse de sens mais elle présentée par M. Jullian comme une déperdition de leur signification et comme une rupture dans leur interrelation (p. 42). Voir *supra*, chap. 6, p. 496, quant à l'analyse de la façade de Saint-Denis ; voir aussi infra, chap. 10, p. 816. Pour discuter les apports des travaux de M. Jullian, voir *supra*, chap. 1, II. A. 1. c., p. 87.

correspondant à une « descente des valeurs du ciel sur la terre », dynamique non exclusive et qui ne semble concerner les signes du Zodiaque que lorsqu'ils sont associés aux Occupations des mois[2814]. L'attrait premier pour les signes du Zodiaque fut tempéré par un attrait de plus en plus affirmé pour les Occupations des mois, pour leur valeur terrestre. Cela ne signifie pas pour autant que les signes du Zodiaque furent délaissés mais leur rapport à la terre, à l'homme fut renforcé dans les décors des XIV^e^ et XV^e^ siècles pour lesquels le cycle zodiacal se présenta comme un outil dans une sorte de « mythologie politique »[2815] renaissante cherchant des « signes qualifiants » dans le ciel pour s'imposer sur terre[2816]. Comme l'indique J. Le Goff, « l'astronomie et l'astrologie font descendre sur terre le pouvoir des astres »[2817]. Descendus sur terre, les signes du Zodiaque purent s'ouvrir au monde terrestre – et laïc – et se déployer en dehors de l'espace ecclésial.

I. B. 2. Changements d'orientation spatiale : entre descente et élargissement

Comme l'a montré notre analyse des supports des occurrences étudiées, il ressort que les signes du Zodiaque figurés sans leurs pendants mensuels ont été plus propices à des adaptations et variations, en comparaison des deux autres types d'occurrences plus enclines à respecter une formule liée à un support et à un emplacement[2818]. De manière générale, la localisation des signes du Zodiaque figurés seuls concerne plutôt des zones hautes hormis les pavements qui ne relèvent pas des mêmes problématiques ainsi que quelques occurrences particulières comme par exemple la *Porta dello Zodiaco*. En effet, à la Sacra di San Michele, les signes zodiacaux ornent l'un des piédroits de la Porte dite du Zodiaque[2819]. La topographie de ce décor prenant place autour d'un seuil et au terme de l'ascension du mont Pirchiriano sur lequel le monastère est juché implique une valeur exacerbée des piédroits. Ces derniers sont sculptés d'un cycle des signes du Zodiaque en regard d'un ensemble de constellations figurées et légendées. La disposition des figures – jouant sur une dualité entre dynamiques ascendante

[2814] Cf. J. LE GOFF, « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII^e^ au XIII^e^ siècle », art. cit., p. 1266. M. Jullian reprend cette expression pour appréhender l'évolution du thème iconographique du calendrier, cf. M. JULLIAN, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit., p. 45.
[2815] Cf. M. TOMASI, « "Programmes" encyclopédiques dans la sculpture monumentale à Florence et Venise au milieu du XIV^e^ siècle : possibilités de l'analyse », art. cit.
[2816] Cette idée de « signes qualifiants » est présente dans l'Antiquité en ce qui concerne le Zodiaque et l'astrologie, cf. N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », in M. FARTZOFF, E. SMADJA, E. GENY (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, *op. cit.*, p. 27-51, p. 50. Voir aussi *supra*, chap. 3, en part. II.
[2817] L'auteur signale néanmoins que « le primat du haut sur le bas analysé par Carlo Ginzburg ne disparaît pas pour autant ». Cf. J. LE GOFF, « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII^e^ au XIII^e^ siècle », art. cit., p. 1281-1282.
[2818] Voir *supra*, chap. 5, I.
[2819] Voir *supra*, chap. 6, II. C. 1.

et descendante – conjointe au contenu des inscriptions témoignent d'une mise en valeur du passage et du processus de *transitus*. Le décor de cette porte agit à plusieurs niveaux par ses figures ainsi que par ses inscriptions. En cela, la *Porta dello Zodiaco* relève d'une certaine interactivité avec le spectateur, avec celui qui passe, celui qui monte ou descend[2820]. Deux autres cas de piédroits sont seulement sculptés de citations isolées du Zodiaque, de sorte qu'ils ne répondent pas aux mêmes problématiques liées à un thème cyclique[2821]. Au-delà de la figuration des signes du Zodiaque sur des pavements comme projection du ciel sur la terre en quelque sorte, les signes zodiacaux représentés sans leur pendant mensuel ont été majoritairement figurés sur des métopes ou plaques sculptées disposées en hauteur ainsi que sur des intrados d'arc et des voussures.

En revanche, la localisation des occurrences associant les deux thèmes iconographiques ainsi que la localisation de celles ne figurant que les Occupations des mois sont caractérisées par des supports particuliers. Leur localisation révèle des dynamiques signifiantes entre inférieur et supérieur, entre extérieur et intérieur. Ces supports et dynamiques sont signes de changements dans l'orientation spatiale de ces thèmes[2822]. Les occurrences associant signes et mois ont été plus fréquemment figurées sur des voussures, localisation qui concerne 36,4 % de ce sous-ensemble[2823]. Ils ont également été figurés ensemble sur des pavements dans 19,3 % des cas. Les voussures ont la particularité de ceindre le seuil et de renforcer la dialectique entre intérieur et extérieur et entre terre et ciel. De manière similaire, les pavements induisent un jeu entre le sol et la voûte, entre l'église terrestre et son modèle céleste[2824]. La combinaison des signes zodiacaux et des scènes mensuelles est ainsi particulièrement efficace sur ces supports. Le support le plus fréquent pour les Occupations des mois figurées seules est l'intrados d'arc, essentiellement celui marquant l'entrée du chœur, autrement dit à un point de jonction tant d'un point de vue spatial que liturgique. Cette prépondérance de la figuration des scènes mensuelles sur les intrados d'arc s'affirme à partir de la seconde moitié du XII^e^ siècle. Elle s'accompagne d'une progression du nombre d'occurrences peintes sur le soubassement du mur hémicycle de

[2820] Sur les interactions entre ce décor, son emplacement et « celui qui passe », voir . C. B. VERZAR, « Medieval Passageways and Performance art : art and ritual at the Threshold », art. cit.
[2821] Il s'agit des piédroits de la Prior's Door de la cathédrale d'Ely (Cambridgeshire) et des piédroits du portail nord de Sainte-Gertrude de Nivelles. Cf. *supra*, chap. 6, II. C. 1.
[2822] Sur les systèmes d'orientation spatiale, cf. J. LE GOFF, *s. v.* « Centre/périphérie », in *Id*., J.-C. SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval, op. cit*., p. 149-164, p. 151.
[2823] M. Jullian parle d'ailleurs de « formule-type » à propos des cycles calendaires sculptés sur l'une des voussures du portail de l'édifice ecclésial, la plupart du temps sur la façade occidentale et sur la voussure extérieure de l'archivolte – ou du moins la dernière à être figurative –, cf. M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, p. 84-90 ; *Id*., « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit., en part. p. 36. Voir aussi *supra*, chap. 1, II. A. 1. c. iv.
[2824] Voir *supra*, chap. 7.

l'abside. Ces deux supports liés au décor du chœur sont les symptômes d'un déplacement interne et d'une polarisation du thème des Occupations des mois par le sanctuaire[2825].

De manière générale, deux zones particulières doivent retenir notre attention. Le portail ainsi que le chœur sont les deux pôles autour desquels ces thèmes iconographiques s'organisent. Le second cas correspond à un mouvement dirigé vers l'intérieur du lieu ecclésial qu'on a pu observer de manière générale mais qui est plus spécifique aux occurrences des Occupations des mois seules. De l'intrados de l'arc séparant la nef du chœur au mur hémicycle de l'abside, la polarisation interne est conjointe à un échange entre inférieur et supérieur, entre terrestre et céleste. Malgré la prédominance des occurrences mensuelles et zodiacales sculptées sur les voussures du portail, on ne peut ignorer un certain mouvement de descente vers les piédroits et les soubassements du portail[2826]. Ces supports concernent des occurrences des scènes mensuelles parfois associées aux signes du Zodiaque. Six occurrences sur des piédroits associent mois et signes de manière plus ou moins étroite et cinq autres cas de piédroits ne figurent que les scènes mensuelles[2827]. Ces occurrences sont échelonnées entre la première moitié du XII^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle. Les piédroits sculptés des signes et des mois vers 1200 sur le portail de Notre-Dame de Paris correspondent à une étape intermédiaire entre les piédroits et les soubassements, puisqu'ils sont sculptés de ce double cycle au même niveau que les statues des ébrasements et parce que les signes zodiacaux extrêmes sont disposés au niveau du registre inférieur des ébrasements[2828]. Les cinq cas de soubassements, dont deux associent signes et mois, ont pour la plupart été sculptés au XIII^e^ siècle[2829]. Non seulement ils correspondent à un phénomène de descente vers les parties basses du portail mais, en concernant les ébrasements, ils correspondent aussi à une dynamique d'ouverture et d'élargissement du cycle. Or, de même que nous l'avons souligné en nous référant aux

[2825] D'autres caractéristiques ainsi que des cas particuliers ont été mis en avant par P. Mane quant à la figuration des scènes mensuelles et quant à des contrastes entre France et Italie. En ce qui concerne les cycles ne figurant que les Occupations des mois dont ne pouvons pas effectuer une analyse plus poussée et qui répéterait les travaux de cette historienne, voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, en part. p. 29-36, « Intégration dans le plan architectural ». On pensera notamment aux cycles calendaires peints dans des lieux monastiques, en particulier à Rome, sur les murs de différents espaces.

[2826] M. Jullian indique pour sa part que ces changements de supports sont propres au développement de l'art gothique. Cf. M. JULLIAN, « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », art. cit., p. 45. L'auteur précise à juste raison que ces changements ne sont pas le fait d'une rupture nette mais bien ceux d'un processus long (p. 49-50).

[2827] Il s'agit des piédroits de San Giorgio d'Argenta (où seul un signe zodiacal est évoqué parmi le cycle mensuel), Santa Giustina de Padoue, Notre-Dame de Paris, Saint-Denis, Santa Maria de Ripoll, Saint-Laurent de Trogir (II) ainsi que des piédroits de Saint-Mathurin de Larchant, de la cathédrale de Modène, du baptistère de Pise, Notre-Dame de Reims et de San Benedetto Po (OM).

[2828] Voir *supra*, chap. 6, II. C., p. 497 et suiv.

[2829] Il s'agit des soubassements de portail de Notre-Dame d'Amiens, Saint-Éliphe de Rampillon, Notre-Dame de Senlis, Saint-Étienne de Sens et de Notre-Dame de Strasbourg.

observations d'A. Guerreau, cet élargissement est synonyme d'un intérêt accru pour les rapports sociaux à travers ces cycles sculptés reflétant les principales activités de l'année[2830].

Les signes du Zodiaque alternent avec les Occupations des mois sur les soubassements du portail Saint-Firmin de Notre-Dame d'Amiens ainsi que sur les soubassements du portail sud de la façade occidentale de Notre-Dame de Strasbourg[2831]. À Amiens, les signes zodiacaux articulent l'échelle universelle à l'échelle locale que figurent les Occupations des mois et les saints[2832]. Ce sont des signes intermédiaires dans la superposition de différentes temporalités évoquées sur la façade, du temporal au temps eschatologique en passant par le sanctoral, entre cyclicité, linéarité et éternité[2833]. Ils renvoient à la Cité céleste descendue sur terre et modèle de l'église terrestre. Le Beau Dieu figuré au trumeau du portail central confirme l'idée d'une dynamique descendante, d'une proximité accrue entre le ciel et la terre, entre divin et humain, que l'alternance des signes zodiacaux avec les Occupations des mois sur les soubassements vient souligner[2834]. À Strasbourg, les soubassements sculptés des signes du Zodiaque en alternance avec les Occupations des mois sont surmontés des statues de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles, le tout dominé par le Jugement Dernier. L'élargissement suggéré par le décor des soubassements est exacerbé par le fait que les quatre derniers mois et signes ont été disposés en dehors des ébrasements, sur les contreforts du portail. Sur la façade de la cathédrale, l'accent est mis sur l'articulation entre Incarnation et

Figure 42 : Strasbourg, Notre-Dame, portail sud de la façade occidentale.

[2830] Cf. A. GUERREAU, « Post-scriptum », art. cit., en part. §11. Voir *supra*, chap. 6, II. C. 2., p. 503 et suiv.

[2831] Amiens, cathédrale Notre-Dame, portail Saint-Firmin, soubassements, quadrilobes sculptés des signes du Zodiaque et des Occupations des mois, vers 1220-1230 ; Strasbourg, cathédrale Notre-Dame, portail sud de la façade occidentale, soubassements des piédroits, socles sculptés de quadrilobes avec les signes du Zodiaque et les Occupations des mois, vers 1280.

[2832] Voir *supra*, chap. 6, II. C. 2.

[2833] Sur l'imbrication et/ou la superposition de ces différentes temporalités dans la pensée médiévale chrétienne, voir les remarques de J.-C. Schmitt à propos des correspondances établies par Guillaume Durand, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 302. Sur les liens et distinctions entre temporal, sanctoral et temps eschatologique, voir J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…*, *op. cit.*, en part. p. 11.

[2834] J. Le Goff souligne que « le monde céleste en retour descendu dans les églises terrestres s'empreint d'une beauté anthropomorphe ». Cf. J. LE GOFF, « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII[e] au XIII[e] siècle », art. cit., p. 1280.

rédemption par le biais des thèmes déployés sur les trois portails. La situation topographique du cycle mensuel et zodiacal permet une proximité efficace, qui renforce les liens entre terrestre et céleste dans une perspective eschatologique. La juxtaposition du cycle calendaire, formé des signes zodiacaux et des scènes mensuelles, avec la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles offre une réflexion sur la préparation terrestre du salut dans un rapport de proximité révélateur de changements[2835]. En outre, la disposition des scènes mensuelles et des signes zodiacaux renforce l'articulation entre terre et ciel. Si on observe plus attentivement l'alternance des signes et des mois, on peut remarquer qu'à gauche, du côté des Vierges folles, les scènes mensuelles sont placées sur la face principale des socles des statues, tournées vers l'extérieur, tandis que les signes zodiacaux sont placés sur la face latérale du socle. Or, de l'autre côté, c'est l'inverse. Aux pieds des Vierges sages et de l'Epoux, les signes zodiacaux sont disposés sur la face principale des socles des statues. Ce détail exacerbe la tension entre terrestre et céleste qui est véhiculée par le thème des Vierges sages et des Vierges folles. Habituellement, la disposition des cycles faisant alterner les signes et les mois privilégie les jeux de symétrie. Ici, la rupture introduite dans l'alternance apparaît comme signifiante de par sa résonance avec la parabole des Vierges[2836].

II. Des thèmes vecteurs d'harmonie

Les signes du Zodiaque, associés ou non aux Occupations des mois, correspondent à un processus de mise en ordre à plusieurs niveaux de par leur insertion dans le décor ecclésial. Nous avons pu voir de quelles manières la figuration de ces deux thèmes peut être le reflet d'un ordre socio-cosmique. De même que les signes du Zodiaque ont été utilisés comme les indices visuels d'un ordre établi dans les Tables de Canons de certains manuscrits, ce sont des marqueurs visuels apposés dans le lieu ecclésial selon une visée similaire[2837]. Dans le même ordre d'idées, les signes zodiacaux, parfois associés aux mois, se présentent comme des vecteurs d'harmonie comme nous allons l'observer en plusieurs points, vis-à-vis de leurs liens avec le cloître, de leur insertion en des zones spécifiques de l'édifice ecclésial ainsi que vis-à-vis des enjeux « politiques » que leur figuration peut révéler dans un contexte ecclésial. Ce rapport étroit entre le Zodiaque et l'idée d'harmonie commence dans le nombre douze auquel

[2835] La présence de la Parabole des Vierges sages et des Vierges folles associée au cycle des signes zodiacaux et des scènes mensuelles nous paraît témoigner du « double investissement » décrit par J. Le Goff qui indique que le Salut en vient à s'obtenir ainsi « sur la terre comme au ciel ». Cf. J. LE GOFF, « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII^e^ au XIII^e^ siècle », art. cit., p. 1267.
[2836] À propos de l'association du Zodiaque, des Occupations des mois et de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, voir *infra*, chap. 10, II. A.
[2837] Voir *supra*, chap. 4, II. A. 1.

les signes zodiacaux renvoient, nombre harmonieux, associé dans la pensée médiévale à la Création grâce à un étroit réseau de correspondances[2838].

II. A. Le Zodiaque et le cloître

II. A. 1. Le cloître comme espace idéalisé

Le cloître entretient une relation privilégiée avec le Zodiaque et les constellations de manière générale comme en témoigne le manuscrit de l'*Horologium stellare monasticum* que nous avons déjà évoqué[2839]. Ce texte daté du XI^e^ siècle fut transcrit dans un recueil dont l'origine reste hypothétique[2840]. Le cloître est désigné dans ce manuscrit comme un pivot spatial dans l'observation des étoiles pour l'établissement des heures quant à l'organisation du temps liturgique. Les repères spatiaux décrits dans ce texte sont mis en correspondance avec toute une série de rythmes liturgiques de sorte qu'É. Palazzo a tenté de montrer « l'adéquation entre le calendrier liturgique, l'espace monastique et l'espace céleste [2841]». Offrant « une vision d'un cloître idéal[2842] », ce texte laisse transparaître une relation signifiante entre les constellations et le cloître comme pôle essentiel dans le monastère. Au-delà de cette vision idéalisée, ce document laisse poindre le rôle des étoiles et par là même du Zodiaque dans le maintien de l'ordre et d'une certaine harmonie, ici dans les rythmes de la liturgie[2843]. Permettant de scander les rythmes à la fois d'un point de vue temporel mais aussi spatial du fait de l'observation des constellations en fonction de différentes zones du monastère et du cloître, les signes du Zodiaque participent à une mise en réseau harmonieuse. Comme le souligne É. Palazzo, le cloître est « associé au paradis » mais il est aussi « une représentation du cosmos sur terre et du royaume de Dieu » et une « image de la Jérusalem céleste »[2844]. Cette symbolique du cloître

[2838] Sur le nombre douze et le Zodiaque, voir *supra*, chap. 4, p. 325 ; *infra*, chap. 10, p. 788.
[2839] Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 38 (S. C. 8849), fol. 19v à 23v. Ce texte a été édité et commenté par G. CONSTABLE, *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, VI, Siegburg, 1975, p. 2-18. À propos de ce document, voir É. PALAZZO, « IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit. Voir *supra*, chap. 7, I. B., p. 528 et suiv.
[2840] Les saints mentionnés dans ce texte invitent à situer sa provenance dans la vallée de la Loire voire même à l'abbaye de Fleury, cf. É. PALAZZO, *« IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit.* ; J. MINOIS, « L'"*Horologium stellare monasticum*" a-t-il été écrit pour Fleury ? Une approche géométrique et astronomique », in G. LABORY, A. DUFOUR (dir.), *Abbon, un abbé de l'an mil*, Turnhout, Brepols 2008 (Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge 6), p. 47-68.
[2841] É. PALAZZO, *« IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 40.*
[2842] *Ibid*., p. 42.
[2843] Sur le rôle de ce manuscrit et sur le rythme des heures dans la liturgie monastique, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 259-260.
[2844] É. PALAZZO, *« IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit.*, p. 41 et 43.

entre résonance avec le Zodiaque, lequel « rappelle et magnifie l'ordre cosmique de la Création »[2845].

II. A. 2. Les piliers avec le Zodiaque dans les cloîtres

Figure 43 : Souvigny, pilier du Calendrier ou du Zodiaque, face figurant les signes du Zodiaque.

Du fait de cette conception idéalisée du cloître dont nous venons de donner un aperçu par le biais de l'*Horologium stellare monasticum*, la figuration des signes du Zodiaque dans ce lieu particulier du monastère reflète l'ordre divin. Les signes zodiacaux sont les « ornements » au sens médiéval d'*ornamentum*, liés à « l'ordre mis par Dieu dans les éléments de l'univers »[2846]. Ils sont ainsi les vecteurs d'une certaine harmonie. Selon les termes de Mary Carruthers, le cloître est une « machine mnémonique » et une « forme encyclopédique »[2847]. Ces caractéristiques complètent la définition de cette zone clé du monastère qui tend à donner une vision globale et synthétique, imbriquant le cosmos, le Paradis et la Jérusalem céleste. Les signes du Zodiaque ont été parfois figurés dans le cloître afin de participer à ce système imbriqué de références. L'exemple du pilier de Souvigny – malgré les doutes qui subsistent quant à sa localisation originelle précise – illustre bien l'ensemble de ces caractéristiques « symboliques » à propos du cloître et son rapport avec les constellations[2848]. Ce décor vertical datant de la première moitié du XII^{e} siècle est sculpté de frises ornementales alternant avec des frises figuratives[2849]. Les signes du Zodiaque, les Occupations des mois, les Peuples de la terre ainsi qu'un bestiaire composent une iconographie encyclopédique dont les figures sont légendées et ordonnées dans des panneaux et mandorles. Ces thèmes iconographiques tissent un ensemble de relations à la fois spatiales et temporelles soulignées par les frises ornementales aux motifs variés dans lesquels le végétal et le minéral s'entremêlent. Ce pilier met ainsi en images l'*ordo* du cosmos par le

[2845] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 278.
[2846] J.-C. BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) », art. cit., p. 43. Sur les rapports entre le Zodiaque et l'*ornatus*, voir aussi *infra*, chap. 9, II.
[2847] M. CARRUTHERS, Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit.*, p. 338 et 340.
[2848] Voir les conclusions d'É. Palazzo à propos des rapports entre les constellations et le cloître, cf. É. PALAZZO, « IV. Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge…», art. cit., en part. p. 43.
[2849] Souvigny, pilier du Zodiaque ou du calendrier, Saint-Pierre-de-Souvigny, cloître (?), musée de Souvigny, vers 1130-1150. Pour une synthèse à propos de ce pilier, voir N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, *op. cit*.

biais notamment des signes zodiacaux et de l'*ornatus*[2850]. Vraisemblablement placé dans le cloître de Saint-Pierre de Souvigny, ce pilier est une sorte de projection de la dimension encyclopédique du cloître. Il offre un support mnémonique et de méditation de par son iconographie. Le rôle mnémonique de certains lieux du monastère et notamment du cloître dans les écrits d'Honorius Augustodunensis offre un témoignage des correspondances possibles entre les différents *loci* de l'abbatiale médiévale, de son architecture à ses ornements en passant par la liturgie[2851]. La lecture psalmique que nous avons proposée dans le chapitre précédent à propos du signe de la Balance sur le pilier de Souvigny pourrait aller dans le même sens, à savoir que ce dernier constituait un support de méditation et de réflexion par l'intermédiaire d'une synthèse encyclopédique mise en images[2852]. D'ailleurs, le psautier est « un instrument de mesure du rythme liturgique, dont la prégnance est forte dans la conscience que les moines et les clercs ont du temps »[2853]. Le rôle des psaumes dans la rythmicité de la journée monastique fait écho aux cycles des Occupations des mois et du Zodiaque figurés sur ce pilier.

Les piliers ornés des signes du Zodiaque du cloître de Saint-Avit-Sénieur rejoignent certaines idées que nous venons de souligner à propos du cloître[2854]. Associés aux Cavaliers de l'Apocalypse, les signes du Zodiaque sont figurés dans les niches quadrangulaires des piliers du cloître et sont portés par des personnages supplémentaires. Ils participent à faire de cet espace un reflet de la Jérusalem céleste, comme modèle idéal du cloître et de l'*ecclesia*. Des frises ornementales comportant des palmettes, des formes géométriques mais aussi des méandres géométriques formés par des rubans pliés, bordent les niches zodiacales. Ces ornements soulignent l'ordre cosmique et divin dont les figures zodiacales sont les signes. Dans le même ordre d'idée, ces signes et ornements renvoient en filigrane à la Cité céleste de même que dans d'autres décors tels qu'à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers où on trouve également le thème des Cavaliers de l'Apocalypse peint au-dessus des arcades cernant l'autel[2855].

[2850] Voir *supra*, n. 2846.
[2851] Cf. M. CARRUTHERS, Machina Memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, *op. cit*., en part. p. 342.
[2852] Voir *supra*, chap. 7, I. B. 1., p. 525.
[2853] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 258. L'auteur renvoie aux écrits de Pierre Damien (1007-1072) qui indique que la succession et la longueur des psaumes sont des repères dans la liturgie des heures.
[2854] Saint-Avit-Sénieur, église prieurale, cloître, piliers, deuxième quart du XII^e^ siècle (?). Voir J. GARDELLES, « La sculpture figurative du cloître de Saint-Avit-Sénieur », art. cit. Voir également, *supra*, chap. 7, I. B. 2.
[2855] Voir *supra*, chap. 7, III. A. 1. On retrouve des frises de méandres géométriques formés de rubans pliés dans le décor peint de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, ainsi que des lignes de points blancs peints suggérant des perles, le tout avec un cycle zodiacal inscrit dans un ensemble centré sur le thème de l'Apocalypse avec les Cavaliers.

II. B. Décor et harmonie du lieu ecclésial

De manière générale, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'édifice ecclésial, les signes du Zodiaque se présentent comme des marqueurs visuels de l'harmonie recherchée au sein de ce lieu par divers moyens. La répartition dynamique des signes zodiacaux dans le décor ecclésial, signes d'une formule de l'ordre divin, est étroitement liée à la notion d'harmonie[2856]. Les signes du Zodiaque contribuent à maintes reprises à une évocation de la Jérusalem céleste, modèle harmonieux de l'église terrestre. Le lieu ecclésial se veut d'ailleurs un moyen de restaurer « l'harmonie initiale du Créateur » et cela est sensible en particulier au niveau des seuils que représentent le portail ainsi que l'arc de passage entre la nef et le chœur, entre le chœur et l'abside[2857]. Les signes du Zodiaque, de par leur appartenance à une tradition encyclopédique, renvoient à une articulation entre microcosme et macrocosme reflétant l'harmonie de la Création. Les précédents chapitres ont permis de faire ressortir le rôle du Zodiaque dans un processus de *transitus*, de médiation entre extérieur et intérieur, inférieur et supérieur, terrestre et céleste. Tout ceci témoigne du rôle joué par le Zodiaque comme un vecteur d'harmonie entre des éléments opposés mais complémentaires. La présence des signes du Zodiaque dans la tradition astrologico-astronomique et la tradition computistique comme « images-signes » de l'ordre et de l'harmonie de la Création, répond à un besoin de relier le ciel et la terre, les rythmes terrestres et l'ordre divin[2858]. Dans cet ordre d'idées, les signes du Zodiaque sont des liaisons spatio-temporelles dans une perspective harmonieuse à visée eschatologique mise en place dans le lieu ecclésial. Nous allons aborder sous cet angle quelques objets liturgiques et décors ecclésiaux ornés des signes du Zodiaque.

II. B. 1. Les signes du Zodiaque sur les objets liturgiques comme signes d'ordre et d'harmonie

Plusieurs objets liturgiques ornés du Zodiaque confirment le rapport étroit entre ce thème iconographique et la notion d'harmonie. On peut citer l'exemple de deux peignes

[2856] Nous avons montré précédemment combien le Zodiaque est depuis le Haut Moyen Âge une formule de l'ordre divin. Voir en part. *supra*, chap. 4, en part. p. 325.
[2857] « La décoration des portails sculptés et leur iconographie doivent être lues à partir de l'idée selon laquelle la porte est véritablement le lieu de passage, l'espace de transition entre le monde extérieur et celui de l'église où se déroulent les actions sacrées et sacramentelles de la liturgie ayant pour but de ramener l'homme dans l'harmonie initiale du Créateur », É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 134.
[2858] Cf. *supra*, chap. 4. Sur ces idées, voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit*., vol. I. 1, en part. p. 158 ; sur l'expression d' « image-signe », « Bildzeichen », employée, cf. *ibid.*, p. 167.

liturgiques datant du IX[e] siècle et sculptés chacun de deux signes zodiacaux[2859]. Ces deux peignes en ivoire proviendraient de Metz et présentent un décor similaire. Dans le petit panneau semi-circulaire médian encadré des dents du peigne, les signes du Capricorne et du Sagittaire, signes du début et de la fin de l'Année, encadrent un Arbre de vie. Cette iconographie se révèle particulièrement efficace sur un tel objet utilisé par l'officiant. Les signes zodiacaux sont apposés sur ces objets liturgiques, *ornamenta* participant à l'efficacité de la liturgie, afin de signifier l'idée d'ordre et l'idée d'harmonie[2860]. Comme l'a montré E. Palazzo, le peigne liturgique reflète l'harmonie produite par la liturgie en ordonnant la chevelure du prêtre. Ce type d'objet souligne le rôle du prêtre, à savoir de « mettre de l'ordre et faire régner l'harmonie », dans la liturgie mais aussi plus largement dans l'Église[2861]. La nature synthétique du Zodiaque, son caractère universel ainsi que le fait que seuls les signes extrêmes aient été retenus, renforcent la fonction de l'objet ainsi orné. Le tau au Zodiaque conservé au Victoria and Albert Museum de Londres et datant des alentours de 1140-1150, voire de 1200 a une fonction similaire[2862]. Cet attribut et son iconographie renforcent et signifient le rôle de l'évêque comme garant de l'ordre dans l'*Ecclesia* tout en valorisant sa place en tête de la hiérarchie ecclésiastique[2863]. Les signes du Zodiaque sont inscrits dans une trame ornementale savamment ordonnée qui couvrent le bras horizontal de ce tau lacunaire. Sur la face interne ou sous-jacente du bras du tau, deux personnages ecclésiastiques mettent d'ailleurs en avant l'*auctoritas* de l'évêque par leurs attributs – livre, bâton pastoral – et leurs gestes.

Figure 44 : Peigne liturgique en ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum, A.544-1910.

[2859] Peigne liturgique, Londres, Victoria and Albert Museum, A.544-1910, ivoire ; peigne liturgique, muséum d'Hamburg (Früher Campa Hamburg). Voir *supra*, chap. 4, III. A. 1. a.
[2860] Cf. É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge, op. cit.*, p. 171-180.
[2861] *Ibid.*, p. 174.
[2862] Tau d'évêque, ivoire de morse, Londres, Victoria and Albert Museum (215-1865), prov. nord de la France, vers 1140-1150 ou vers 1200. (Corpus OB(1)) Voir fiche du catalogue du musée en ligne : http://collections.vam.ac.uk/item/O92681/head-of-a-tau-cross-tau-cross-head-unknown/ Voir *supra*, chap. 4, III. A. 4, p. 375 et suiv.
[2863] Cf. D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.*, chap. 4, III. *Le maître des rituels*, en part. p. 149-150.

De manière similaire, le manteau étoilé dit de l'empereur Henri II vise par son iconographie dont les signes du Zodiaque sont des éléments à part entière, à intégrer l'empereur dans l'ordre cosmique par l'intermédiaire de la liturgie du sacre. Sur ce vêtement d'apparat les figures astrales, images de l'ordre de la Création, entrent en résonance avec l'*historia, puisque* le Christ, l'Agneau, Marie, saint Jean ou bien encore le Tétramorphe sont également figurés. L'iconographie est synthétique. Plusieurs temporalités se trouvent imbriquées autour du Christ tel un pivot autour duquel les figures bibliques ainsi que les figures astrales s'ordonnent. Si l'accent est mis sur l'Incarnation, la Passion ainsi que la Seconde Parousie et la perspective eschatologique son également évoquées[2864]. La cyclicité zodiacale est comme résolue par le rayonnement du temps linéaire de l'*historia* qui transparaît dans la répartition des figures constellant ce vêtement liturgique. Les figures astrales, celles des signes du Zodiaque et des constellations, auxquelles s'ajoutent Sol et Luna de part et d'autre du Christ, donnent à voir une image de la Création mise en ordre sur ce vêtement d'apparat. De par son iconographie astrale, ce manteau vise à assimiler l'empereur au grand prêtre de l'Ancien Testament[2865]. Cette référence symbolique soutient le « pouvoir sacré de l'empereur[2866] » et situe celui-ci comme un successeur spirituel du Christ. Ce manteau offert à l'empereur se présente comme un instrument de la liturgie du sacre et s'inscrit plus largement dans les principes de la liturgie. En effet, comme l'a souligné E. Palazzo, la « fonction théologique profonde » de la liturgie est d'agir « pour le retour à l'harmonie initiale et à l'ordre universel voulus par le Créateur » [2867]. Les figures astrales, reflets de l'harmonie de la Création, traduisent et mettent en valeur cette fonction. Ce manteau fut d'ailleurs ensuite retaillé en forme de chape liturgique par les chanoines de Bamberg, puisque l'empereur aurait fait don de ce vêtement à la cathédrale.

II. B. 2. Marquer le lieu ecclésial des signes zodiacaux : sources et reflets d'une certaine harmonie

Dans le décor de l'édifice ecclésial, diverses occurrences de notre corpus peuvent illustrer le rapport entre harmonie et signes du Zodiaque. Ces derniers marquent par exemple

[2864] À propos de ce manteau, voir *supra*, chap. 4, III. C. 2, p. 389 et suiv. L'insistance sur Marie ainsi que la présence de Jean mais aussi de l'Agneau et du Tétramorphe sont autant de figures qui renvoient à l'Incarnation, à la Passion ainsi qu'au rôle rédempteur du Christ et à sa seconde Parousie. Le Christ est surplombé par Sol et Luna à l'instar des scènes de crucifixion. Sur ce manteau, voir en particulier J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit.

[2865] Voir *supra*, chap. 4, III. C. 2, p. 389 et suiv. ; J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., §19.

[2866] Cf. J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., §22.

[2867] Cf. É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge, op. cit*., p. 26.

les chapiteaux de la croisée du transept de Saint-Pierre de Parthenay[2868]. En effet, les signes du Capricorne et du Lion ont été dédoublés à l'instar des autres figures animales affrontées sur les autres chapiteaux alentours. Capricornes et Lions, légendés, cantonnent ainsi l'arc d'entrée du chœur et se répondent en écho afin de souligner le seuil du sanctuaire. Ils balisent le lieu ecclésial tout en signalisant l'articulation entre l'église terrestre et la Jérusalem céleste. La position des Lions ainsi que leurs mouvements contradictoires illustrent le processus de *transitus* rendu possible dans le chœur, point de jonction entre terrestre et céleste et source d'harmonie. M. Angheben a d'ailleurs montré à travers les chapiteaux de Bourgogne que l'iconographie des chapiteaux du chœur est vectrice d'harmonie de par les thèmes développés[2869]. Le dédoublement des signes zodiacaux sur les chapiteaux de Saint-Pierre de Parthenay répond à un principe de symétrie qui est également source d'harmonie[2870]. De même, les « inscriptions nominales » accentuent l'idée d'ordre[2871]. La présence des inscriptions produit « une connexion stable entre une figure et un " script " qui la désigne »[2872].

Pour évoquer d'autres exemples de chapiteaux, ceux de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris portent notamment un cycle zodiacal[2873]. Les signes du Zodiaque ont en effet été sculptés sur les chapiteaux provenant de la nef de l'édifice. Inscrits dans un ensemble évoquant la Genèse, les signes du Zodiaque habitent des rinceaux se déployant sur les chapiteaux massifs datant du début du XII^e^ siècle[2874]. Ces chapiteaux visent à évoquer l'harmonie initiale de la Création notamment par le biais du cycle zodiacal. Cette harmonie mise à mal par le Péché originel figuré sur l'un des chapiteaux peut être retrouvée à l'intérieur du lieu ecclésial par le biais de la liturgie, en particulier lors de la cérémonie eucharistique. La vigne qui est présente sur ces chapiteaux à plusieurs reprises évoque le rituel eucharistique et

[2868] Saint-Pierre de Parthenay, chapiteaux de la croisée du transept. Lions : chapiteau nord de l'arc d'entrée du chœur, face sud. Capricornes : chapiteau sud (opposé à celui des Lions) de l'arc d'entrée du chœur, face nord. Voir *supra*, chap. 7, I. A. 1.

[2869] Cf. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, *op. cit*. Sur la question du rôle des images dans l'espace ecclésial, voir notamment C. VOYER, E. SPARHUBERT (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, *op. cit*.

[2870] À propos de la symétrie, des paires d'animaux affrontés et de la disposition des chapiteaux et de leurs thèmes dans le lieu ecclésial comme autant de vecteurs d'harmonie, cf. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, *op. cit.*

[2871] On pourrait approfondir le rapport entre signes écrits et signes zodiacaux figurés, la « croisée écriture/image », en mettant à profit les travaux de V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, *op. cit.*

[2872] *Ibid.*, p. 259 et 262. Vincent Debiais aborde l'exemple des voussures du portail occidental de Saint-Pierre d'Aulnay sur lesquelles signes zodiacaux et Occupations des mois sont bordés d'un bandeau d'inscriptions.

[2873] Chapiteau des Gémeaux (EBA WB 117) ; Chapiteau du Verseau (EBA WB 115), (EBA 146-200) ; Chapiteau du Bélier et du Taureau (EBA WB 119). Chapiteau de la Genèse (EBA WB 116). Musée des Thermes de Cluny, vers 1110. Voir *supra*, chap. 7, I. A. 2.

[2874] Sur ces chapiteaux, voir notamment M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII^e^ », art. cit.

le processus de transformation inhérent à la liturgie ainsi qu'au lieu ecclésial lui-même. Le cycle zodiacal accompagne visuellement cette transformation dans l'espace axial de la nef, polarisé par le sanctuaire, d'autant plus qu'il fonctionne sur un mode analogique et que les récits mythologiques qui sont attachés à chaque signe relèvent d'un processus de transformation. Il participe à évoquer l'harmonie initiale mais aussi l'harmonie appelée à être restaurée, celle du Paradis dont l'église est l'image, le tout dans une dynamique axiale, celle d'un *iter* menant vers le *locus* et le salut[2875]. Les signes du Zodiaque soulignent cette tension propre à la perception médiévale du monde créé fondée sur une certaine ambivalence. Si les signes zodiacaux évoquent le contexte initial de la Genèse et sont associés au Péché originel, il n'en reste pas moins qu'il s'agit aussi d'évoquer le retour de l'harmonie originelle grâce à l'Incarnation et sa dimension rédemptrice. Le cycle zodiacal est un élément de médiation au cœur de ces tensions et ambivalences mises en œuvre et en images dans un espace particulièrement approprié, celui de la nef, caractérisé par sa dynamique axiale[2876].

Sur le pilier de Saint-Pierre de Souvigny que nous avons évoqué plus haut, les signes zodiacaux sont inscrits de manière originale dans des mandorles. Ce cadre particulier est propre à signifier une séparation mais aussi une jonction entre terrestre et céleste et est par là même un vecteur visuel d'harmonie. De fait, plusieurs chapiteaux du rond-point de l'abbatiale de Cluny III sur lesquels les Saisons, les Vertus, les Fleuves du Paradis ou bien encore les Vents, ont été figurés telles « une déclinaison du thème des quaternités », ont notamment été organisés par des mandorles[2877]. Cet ensemble de chapiteaux clunisiens offre une « conception harmonique du monde », support d'une méditation source de rédemption selon les conclusions de Sébastien Biay[2878]. D'après les observations d'Arnaud Montoux, « les représentations du monde à Cluny participeraient à une sorte de liturgie cosmique »[2879]. Dans le même ordre d'idées, le pilier de Souvigny associe des thèmes cosmologiques à des frises ornementales afin d'offrir un support de méditation autant qu'un reflet de l'harmonie paradisiaque dont elle est le but[2880]. Le dispositif visuel original qu'est la mandorle est proche de celui du médaillon circulaire que l'on trouve plus fréquemment dans l'iconographie zodiacale. « Dispositif

[2875] Cf. *ibid.*, p. 26. Voir aussi J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*.
[2876] Sur les tensions et ambivalences propres à la pensée chrétienne médiévale et à l'organisation du lieu ecclésial, voir J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. p. 24-25, 34-38.
[2877] Cf. S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e^-Début XII^e^), op. cit.*, p. 409.
[2878] *Loc. cit.*
[2879] A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny, op. cit*., p. 340.
[2880] Voir *supra*, chap. 7, I. B. 1 et dans la section précédente, dans ce chapitre, II. A.

itératif », il renforce la mise en ordre des cycles zodiacaux et/ou mensuels et participe ainsi à la valeur harmonieuse de cette iconographie encyclopédique[2881]. Plus largement, les compositions circulaires ou en carré – en particulier sur les mosaïques de pavement – dans lesquelles les signes zodiacaux sont disposés sont synonymes d'harmonie. De fait, les décors de pavement sur lesquels les signes du Zodiaque ont été figurés privilégient les thèmes cosmologiques vecteurs d'harmonie et reflets de la Création et/du Paradis[2882]. Sur le pavement aujourd'hui lacunaire du chœur de Saint-Bertin à Saint-Omer, les signes du Zodiaque disposés dans les bandeaux bordant une composition carrée participaient à une image synthétique de la Cité céleste[2883]. Le roi David, en musicien, trônait d'ailleurs dans cette composition mosaïquée articulant le chœur du lieu ecclésial et son modèle céleste. Cette figure modèle du roi musicien est un vecteur d'harmonie récurrent dans la pensée médiévale et elle fut associée sur ce pavement à la forme carrée conçue comme une forme idéale et paradisiaque ainsi qu'aux signes zodiacaux tels les douze portes de la Cité céleste[2884].

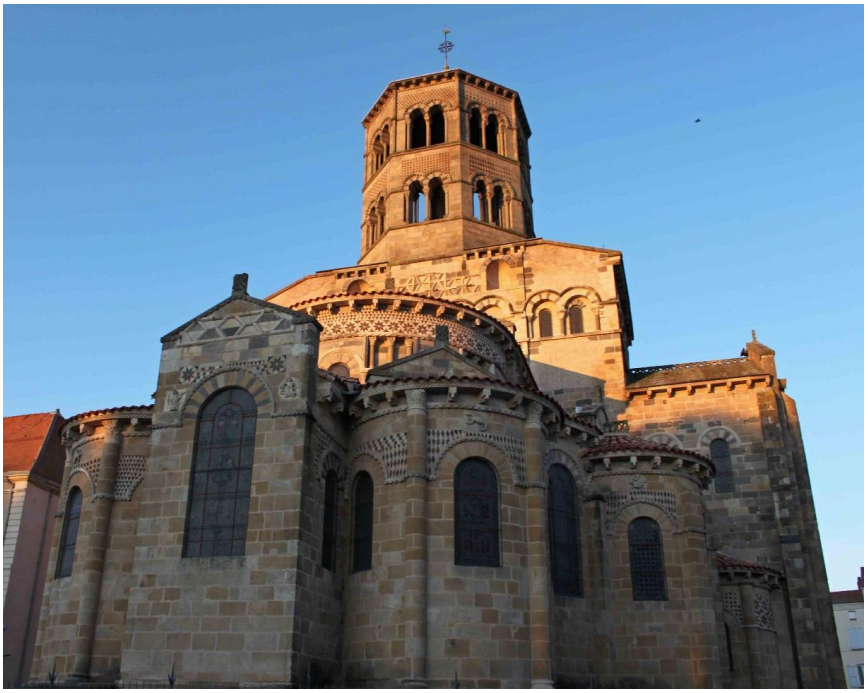


Figure 45 : Issoire, Saint-Austremoine, vue du chevet.

À Issoire, les douze signes du Zodiaque ponctuent le pourtour du chevet de l'abbatiale Saint-Austremoine. Sans doute inspirés de la vision idéalisée de la crypte de la cathédrale de Clermont par l'abbé Robert de Mozac rapportée par le diacre Arnaud à la fin du X^e^ ou au début du XI^e^ siècle, ces *clipei* sculptés des *duodecim caeli signa*

[2881] Cf. S. BIAY, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e^-Début XII^e^), op. cit.*, p. 296. Sur le rôle et la fréquence du médaillon dans l'iconographie zodiacale, voir *supra*, chap. 5, II. B., en part. p. 422 et suiv.
[2882] Voir *supra*, chap. 7, II.
[2883] Voir *supra*, chap. 7, II. C. 4. À propos de ce pavement, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 216-218.
[2884] Sur la figure de David musicien comme vecteur d'harmonie, voir notamment I. MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, *op. cit.*

forment une sorte d'écrin céleste pour le chevet de Saint-Austremoine[2885]. Or, la Vision de l'abbé de Mozac est fondée sur des références aux visions bibliques de la Jérusalem céleste et plus largement apocalyptique et le récit décrit un décor idéal et harmonieux dont les signes zodiacaux sont des ornements essentiels. Les *clipei* zodiacaux d'Issoire sont le souvenir d'un tel décor. En outre, le cycle zodiacal s'insère dans un ensemble articulant les traditions vétéro et néotestamentaires, l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, l'Incarnation et la rédemption et joue ainsi le rôle d'un médiateur et vecteur d'harmonie.

Sur les voussures surmontant les portails, le cycle du Zodiaque, fréquemment associé au cycle des Occupations des mois, se présente comme un moteur visuel d'une mise en ordre dès le seuil de l'édifice qui « invite à " entrer dans le rythme " de l'église »[2886]. Dans de nombreux cas, le cycle zodiacal ainsi mis en arc se situe en périphérie d'un thème iconographique synthétique se rapportant bien souvent aux fondements de l'*Ecclesia*. L'un des exemples les plus explicites est celui du portail de l'avant-nef de la Madeleine de Vézelay. La mission évangélique donnée aux Apôtres est conjuguée au miracle des langues de la Pentecôte dans le tympan du portail central. Une imagerie encyclopédique prend place, sculptée dans les compartiments de la voussure interne du tympan, sur le linteau et l'archivolte, le tout dans une dynamique rayonnante par rapport au Christ central. Les signes du Zodiaque sont en effet associés aux Occupations des mois et aux Saisons ainsi qu'aux Peuples de la terre incarnant le lointain et la perspective universelle de l'iconographie encyclopédique développée sur ce portail. Les *clipei* servant de cadre aux figures de la voussure où se trouvent les signes du Zodiaque ponctuent et ordonnent cet arc. Les rythmes cosmiques auxquels les signes du Zodiaque renvoient sont mis en relation avec les rythmes sociaux et terrestres des Occupations des mois. Ce portail donne à voir une image synthétique de l'*Ecclesia* dont le cycle zodiacal souligne l'articulation entre unité et variété[2887]. De la même manière, les saints figurés à Vézelay rattachent l'abbaye à une histoire universelle. Des figures clés du monachisme – telles que Benoît et Martin – sculptées sur les chapiteaux adjacents offrent des modèles à suivre dans la « vocation universelle » que les moines de l'abbaye cherchent à revendiquer[2888]. Encadré de

[2885] Voir *supra*, chap. 6, I. B. Sur la vision en question, voir M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », in D. IOGNAT-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op. cit.*, p. 383-405, en part. p. 389, 394. Les signes du Zodiaque sont désignés par l'expression « *duodecim caeli signa* » dans la Vision de l'abbé.

[2886] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 113.

[2887] Comme le souligne M. Angheben, la référence à la Pentecôte sur ce portail à l'iconographie complexe est un moyen de faire référence à la fondation de l'*Ecclesia*. Cf. M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit., p. 219.

[2888] Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e siècle*, *op. cit*., p. 402-408, « La Madeleine de Vézelay ».

deux autres petits portails davantage narratifs, le portail central articule plusieurs temporalités. La temporalité cosmique et terrestre se trouve imbriquée dans l'*historia* chrétienne dont les deux principaux pivots, l'Incarnation et la Résurrection, sont évoqués de part et d'autre du portail central, sur les portails latéraux[2889]. Cette imbrication temporelle mise en images au seuil du lieu ecclésial est particulièrement efficace et signifiante. Le cercle du Zodiaque « rappelle et magnifie l'ordre de la Création[2890] » tout en surmontant une scène synthétique qui peut être « une théophanie atemporelle dont l'actualité se prolonge jusqu'à la seconde Parousie », puisque la Mission donnée aux apôtres est perpétuée par l'Église[2891]. La notion de conversion est au cœur de ce portail et sa perspective universelle mais aussi linéaire se trouve renforcée par la présence du cercle zodiacal, arc tracé entre la Genèse et la fin des temps[2892]. Le cercle zodiacal fonctionne comme un moteur analogique dans ce système de temporalités et spatialités imbriquées et se révèle être un vecteur d'harmonie, voire d'universalité.

II. C. Des enjeux sociaux : revendiquer une harmonie et une stabilité

Le concept d'harmonie qui traverse de nombreuses occurrences de notre corpus et dont les signes du Zodiaque se présentent comme des vecteurs peut correspondre à des enjeux dépassant celui de la liturgie. À travers des pavements du nord de l'Italie ainsi que celui d'Otrante mais aussi à travers diverses occurrences liées à des contextes idéologiques éclairant, nous allons observant les enjeux de la figuration du Zodiaque dans la revendication d'une certaine harmonie au sein de l'espace ecclésial mais aussi autour de celui-ci.

II. C. 1. De l'harmonie ecclésiale à l'harmonie civique dans les décors de pavement d'Italie du Nord

Plusieurs décors de pavement conservés dans des églises du nord de l'Italie sont des moyens de chanter les louanges de leur commanditaire tout en prônant l'harmonie civique.

[2889] Sur l'idée d'*historia* pour désigner le fil directeur menant de la Genèse à la fin des Temps dans la perception chrétienne du temps au Moyen Âge, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 254, 477. L'Incarnation est conçue comme un « gond » dans l'*historia*, selon Jean-Claude Schmitt qui emprunte l'expression à Tertullien (« *caro salutis cardo est* », *La résurrection des morts*). De plus, comme l'a mis en exergue Cécile Voyer à propos des peintures murales du revers de la façade de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, l'Incarnation se présente comme une « fusion du céleste et du terrestre, jonction des deux principes » et sa figuration au niveau du seuil de l'édifice souligne la valeur transitive de cet espace comme « confrontation entre deux mondes ». Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 334.

[2890] *Ibid*., p. 278.

[2891] M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit., p. 237.

[2892] De fait, le cycle zodiacal dialogue avec le chapiteau n°19 de la nef où les Gémeaux et la Balance, voire la Vierge, sont re-sémantisés et évoquent la Genèse et le Jugement dernier. Voir *supra*, chap. 7, I. A. 1., en part. p. 517 ; *infra*, chap. 9, I., en part. p. 704 ; 743.

Instrument de la quête du salut de leur commanditaire, ces décors de pavement, de par leur iconographie et leurs inscriptions, offrent un discours visuel à propos d'une certaine harmonie à la fois dans l'espace ecclésial mais aussi plus largement à l'échelle urbaine et au-delà dans une perspective eschatologique.

II. C. 1. a. Reggio Emilia

La cité de Reggio d'Émilie conserve le souvenir de trois décors mosaïqués concernant les pavements des églises San Tomaso, San Giacomo Maggiore et San Prospero[2893]. Ces trois décors de pavement qui ont en commun d'avoir été réalisés au cours du XII^e^ siècle et de figurer les signes du Zodiaque témoignent d'une instrumentalisation de ce thème iconographique pour soutenir visuellement l'idée d'une certaine harmonie dans la cité. Deux de ces pavements sont liés à « la, puissante famille urbaine des Tacoli » dont les représentants jouent sur plusieurs tableaux à l'échelle urbaine, à la fois dans l'organisation ecclésiastique avec notamment un archidiacre et prévôt prénommé Achille, et dans l'organisation civique avec un ancien comte et consul de Reggio prénommé Oliverio[2894]. Ces deux derniers personnages sont en effet évoqués sur le pavement de San Prospero. De sucroît, Achille est le fondateur de l'église San Giacomo Maggiore. La reconstruction, la rénovation, voire même la construction de ces trois édifices correspondent à une période de réorganisation de l'espace urbain de Reggio d'Émilie, un espace dans lequel la famille Tacoli cherche à s'affirmer[2895]. G. Trovabene a d'ailleurs parlé d'un « renaissance urbaine » sensible entre le XI^e^ et le XII^e^ siècle[2896]. La même chercheuse a souligné que l'organisation de la vie religieuse à Reggio laisse transparaître un système de relais entre le « pouvoir central ecclésiastique » et la noblesse locale[2897]. Le monastère masculin de San Prospero ainsi que le monastère féminin de San Tomaso formaient des pôles essentiels tout en étant inscrits dans un réseau urbain de donations privées reflétant un système de domination locale à la fois dans la sphère ecclésiastique et dans la sphère laïque[2898]. Les XI^e^ et XII^e^ siècles furent pour Reggio Emilia à la fois synonymes de changements mais aussi de querelles de

[2893] Sur les pavements de Reggio Emilia, voir G. TROVABENE, *Figure e simboli nei Pavimenti musivi medievali di Reggio Emilia. Percorsi, racconti e personificazioni*, Reggio Emilia, Gianni Bizzocchi, 2000 ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 323-326. Voir aussi *supra*, chap. 7, II. B. 2. b.

[2894] O. GUYOJEANNIN, « L'onomastique émilienne (XI^e^, milieu XIII^e^ siècle). Le cas de Reggio Emilia d'après le fonds de San Prospero », in *MÉFR, Moyen-Âge*, t. 106-2, 1994, p. 381-446, p. 406.

[2895] Cf. G. TROVABENE, « Il mosaico pavimentale della Chiesa di San Tomaso a Reggio Emilia », art. cit. L'auteur synthétise les principaux éléments du contexte correspondant à la réalisation des pavements de ces édifices, voir p. 383-385. Sur l'histoire de Reggio, Giordana Trovabene renvoie à P. GOLINELLI, *Culto dei santi e vita cittadina a Reggio Emilia (secoli IX-XII)*, Modène, Aedes Muratoriana, 1980.

[2896] Cf. G. TROVABENE, « Il mosaico pavimentale della Chiesa di San Tomaso a Reggio Emilia », *art. cit.*, p. 383.

[2897] Cf. *ibid*., p. 385.

[2898] Cf. *ibid*., p. 385-386, n. 17.

pouvoir. G. Trovabene a présenté la rénovation de San Prospero ainsi que le décor de pavement de la nef comme une entreprise de « propagande » autour de la famille Tacoli, Achille ayant profité d'une certaine faiblesse du pouvoir épiscopal pour s'imposer comme une figure clé à la fois dans la sphère ecclésiastique et dans la sphère laïque[2899]. Les inscriptions connues pour le pavement de San Prospero offrent des indices de ce processus similaire à l'évergétisme qui est enclenché dans une ambiance réformatrice et à la suite de la mort de Mathilde de Canossa, figure essentielle dans les relations entre l'Église et les instances du pouvoir laïques[2900]. Dans les trois cas, le thème iconographique du Zodiaque, associé aux Occupations des mois au moins à San Giacomo et à San Prospero ainsi qu'aux Saisons dans le premier cas, a été utilisé comme le vecteur d'une certaine harmonie. Les inscriptions présentes sur ces pavements restent classiques, puisque de manière générale elles exhortent à la prière, louent la beauté du pavement et par là même la mémoire du commanditaire, présentent le lieu ecclésial comme la voie vers le salut[2901]. Comme reflet de l'ordre divin, le cycle du Zodiaque a été répété sur les pavements de ces édifices afin de valoriser le lieu ainsi que les personnages auxquels ils sont liés à l'échelle urbaine, d'autant plus que ces décors concernaient la nef. Le pavement de San Prospero que l'on ne connaît que par l'intermédiaire des relevés et descriptions de Ferrante Bedogni effectués à la suite de sa redécouverte au XIX[e] siècle, comportait une composition de cercles concentriques renfermant les figures des Occupations des mois et des signes du Zodiaque et cantonnée des Saisons. Les inscriptions retrouvées louaient à la fois le commanditaire Achille Tacoli ainsi que son ancêtre Oliveiro, figuré en cavalier[2902]. Hercule combattant l'Hydre de Lerne achevait de donner à ce décor des allures résolument antiquisantes. Ces thèmes iconographiques à dimension cosmologique, associés notamment à Hercule, formaient un ensemble situant la famille Tacoli dans une certaine continuité ainsi que dans un processus de mise en ordre et de domination des rythmes, à l'intérieur comme à l'extérieur du lieu ecclésial.

[2899] Cf. G. TROVABENE, « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia », in R. FARIOLI CAMPANATI (dir.), *Atti del 1e Colloquio dell'AISCOM*, Ravenne, ed. del Girasole, 1994, p. 681-706.

[2900] Sur cette figure et le contexte, cf. J.-M. MAYEUR, CH. et L. PIETRI, A. VAUCHEZ *et al.* (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Tome V, Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris, Desclée, 1993, p. 131-133. Sur l'idée d'un certain évergétisme que G. Trovabene suggère, cf. J.-P. CAILLET, *L'évergétisme chrétien en Italie et à ses marges*, Rome, EFR, 1993.

[2901] Pour les détails des inscriptions, cf. Fiches de la base de données. Voir aussi X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 323-326.

[2902] Deux inscriptions sont éclairantes : vers le cavalier à la lance : [...]IVERIVS MILES BO/NUS ET GENEROS(VS)[...]. Une autre inscription qui devait accompagner une figuration du commanditaire : TACVLORUM NOTVS ACHILLE [...] / IVBET HOC FIERI PAVIMENTVM. Cf. G. TROVABENE, « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia », art. cit., p. 681-706 ; A. BRIGHI, « La Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie relative al suo mosaico medievale », art. cit.

Quoi qu'il en soit, la répétition du thème iconographique du Zodiaque à l'échelle de Reggio témoigne d'un certain intérêt pour ces figures mais aussi de leur impact visuel et idéologique[2903].

II. C. 1. b. « Florence, florissante »

De manière similaire, deux pavements florentins réalisés à peu de temps d'intervalle aux alentours de 1207 utilisent le thème iconographique du Zodiaque comme un faire-valoir d'une certaine harmonie, non seulement dans l'édifice ecclésial lui-même, dans une perspective eschatologique, mais aussi dans le temps et l'espace de la cité elle-même. Situé une fois de plus dans la nef, le panneau du Zodiaque qui orne le sol de San Miniato al Monte est accompagné d'inscriptions situées dans le bandeau surmontant le panneau situé le plus près de l'entrée. Ces inscriptions au contenu laudateur envers le commanditaire nous renseignent sur ce dernier, « Joseph, poète et magistrat », tout en adressant à celui qui entre un message de bienvenue et une incitation à la prière. La dynamique axiale du pavement de la nef est conjuguée à l'organisation concentrique du panneau zodiacal et elles produisent une tension signifiante articulant l'intérieur et l'extérieur de l'édifice mais aussi le sol et la voûte, autant que la terre et le ciel, le tout selon une perspective eschatologique. Le cercle des douze signes est ici ordonné dans une composition concentrique qui résonne avec le message inscrit au seuil de l'édifice précisant : HIC VALVIS ANTE / CELESTI NUMINE DANTE / METRICUS ET IUDEX / HOC FECIT CONDERE JOSEPH / ERGO ROGO CHRISTUM / QUOD SEMPER VIVAT IN IPSUM / MCCVII – RETINENT DE TEMPORE ET

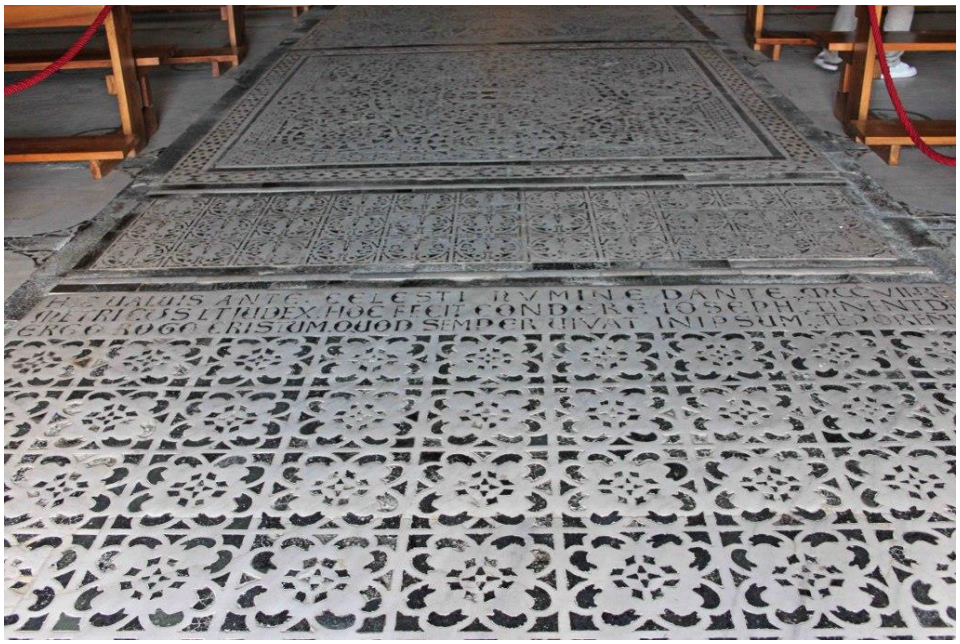


Figure 46 : Florence, San Miniato Al Monte, détail du décor de pavement de la nef.

[2903] Reggio d'Émilie semble avoir été un centre de production de décor de pavement en mosaïque relativement important comme en témoignent le nombre d'églises à en avoir été parées. Voir X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 175.

MORTE[2904]. Le mérite du commanditaire est salué et le souhait de son salut est destiné à faire l'objet de prières. Cette inscription est un appel à la pérennité de la mémoire du commanditaire, toujours dans l'optique de son salut, pérennité mise en relief parle cycle zodiacal dépassant la temporalité terrestre, « *retinent de tempore et morte* ».

Le panneau zodiacal ornant le sol du baptistère de la cité florentine est semblable à celui de San Miniato de par sa composition mais aussi de par le contenu de ses inscriptions qui renvoient à une cyclicité synonyme d'ordre et d'harmonie[2905]. Comme l'a souligné X. Barral i Altet, ces inscriptions « indiquent le changement d'époque dans la commande du pavement et correspondent à l'ostentation de l'implication publique des nouvelles élites municipales de la ville de Florence »[2906]. En imprimant les figures reflétant l'ordre cosmique sur le sol de l'édifice au cœur de la cité, le ou les commanditaires souhaitaient montrer une certaine prépondérance et prospérité de « Florence, florissante » tout en montrant leur capacité à contrôler spatialement et temporellement la commune[2907]. La disposition rayonnante du panneau zodiacal illustre le rayonnement de Florence tout en supportant visuellement sa prospérité louée et exposée[2908]. Inséré dans la dynamique de ce lieu baptismal et de même que le chante l'inscription qui l'accompagne, le cercle du Zodiaque tournant autour du Soleil et projeté au sol du baptistère, relie le sol à la coupole et à son oculus, la terre et le ciel[2909]. Cette imbrication harmonieuse sert de discours laudateur, visuel et écrit, chanté à la gloire de Florence et des instances dominantes à l'origine de ce décor. Ces deux exemples de pavement, associés à ceux de Reggio sont les prémices de la présence du Zodiaque dans les arts civiques en Italie à partir du XIII^{e} siècle et après[2910].

[2904] Voir F. PRATESI, *La splendida basilica di San Miniato a Firenze, Il Rinascimento inizia da qui, op. cit.* ; X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 351-352.

[2905] Autour du cercle externe renfermant les figures zodiacales, il est inscrit : « Que tous ceux qui veulent voir des choses admirables viennent ici / Et voient les choses, qui, une fois vues, sont capables de plaire justement / Florence, florissante, pourvue de tous les biens, exigea que cette œuvre fût remplie des constellations des cieux / c [...] est [...] les choses hautes du ciel environnent le fond du pavé ». D'après X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 352.

[2906] Voir *ibid*., p. 352.

[2907] Sur la maîtrise du temps et de l'espace par l'intermédiaire du thème iconographique du Zodiaque, voir *supra*, au début de ce chapitre.

[2908] Comme nous l'avons déjà signalé, un palindrome est inscrit au cœur de la composition concentrique et autour du Soleil figuré de manière abstraite. Or ce palindrome indique EN GIRO TORTE SOL CICLOS ET ROTOR IGNE et entre ainsi en résonnance avec la disposition rayonnante du thème cyclique du Zodiaque.

[2909] Sur l'organisation de décor et son insertion dans la dynamique du lieu en question, cf. *supra*, chap. 7, II. B. 1, p. 550 et suiv. L'inscription qui circonscrit les figures zodiacales souligne cette articulation entre ciel et terre.

[2910] Quant au développement des arts civiques, voir D. RUSSO, *s. v.* « Arts civiques », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental, op. cit*., p. 85-87.

II. C. 2. Le pavement d'Otrante : un « arbre-monde » scandé par des inscriptions

Comme nous l'avons déjà exposé, le décor de pavement en mosaïque de la cathédrale d'Otrante est le reflet d'un contexte historique et culturel mouvementé et varié[2911]. Sous domination byzantine du VI^e^ au XI^e^ siècle, Otrante a connu une brève assimilation lombarde, celle-ci se prolongeant dans le temps dans les régions alentours[2912]. Elle fut conquise par les Normands à la fin du XI^e^ siècle. Otrante fut ainsi marquée par ces mélanges culturels dans une zone à la fois carrefour et marginale du fait de sa position géographique. À la fois centre et périphérie dans cet espace liminaire entre Orient et Occident, l'identité d'Otrante s'est construite dans cet intervalle. Jean-Marie Martin a d'ailleurs souligné que la marginalité des Pouilles permet de faire ressortir les caractéristiques des ensembles en marge desquels elles se situent[2913].

Ce pavement est organisé autour d'un arbre central jouant un rôle de pivot entre différentes temporalités. S'élevant sur le sol de la cathédrale depuis le seuil en direction du chœur, l'arbre axial est habité d'un nombre conséquent de figures et de scènes. Il donne naissance dans la zone située au-devant du chœur à un cycle de médaillons dans lesquels les signes zodiacaux jouxtent les scènes des Occupations des mois auxquels ils correspondent. Ce cycle ordonné par les dispositifs circulaires des médaillons contraste avec l'impression de désordre qui émane des scènes et des figures animales entremêlées dans les branches de part et d'autre de la partie inférieure du tronc de l'arbre axial. En effet, la composition de ce décor de pavement est progressivement mise en ordre par les frises d'inscriptions transversales ainsi que par les médaillons. Cette mise en ordre progressive laisse transparaître une certaine polarisation de l'espace ecclésial par le chœur[2914]. Les rythmes terrestres illustrés par les Occupations des mois sont mis en relation avec les rythmes célestes auxquels les signes zodiacaux renvoient afin de traduire visuellement l'articulation entre le cheminement terrestre et l'ordre divin, source d'harmonie. De fait, autour de cet arbre le fil directeur de la narration est la *superbia* de

---

[2911] Voir *supra*, chap. 7, II. B. 3, p. 560 et suiv. Pour la dense bibliographie concernant ce décor, cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 364-370. Voir également M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit.

[2912] Sur l'histoire des Pouilles, cf. J.-M. MARTIN, *La Pouille du VI^e^ au XII^e^ siècle*, *op. cit*.

[2913] *Ibid*., p. 833.

[2914] Sur la dynamique axiale de ce pavement, voir *supra*, chap. 7, II. B. 3., p. 560 et suiv. Sur la polarisation de l'espace ecclésial par le chœur et la dynamique axiale de la nef, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. p. 35. Voir aussi, pour une appréhension du décor inscrit dans le « lieu rituel » en fonction de ces dynamiques particulières, C. VOYER, S. BOSCANI LEONI, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », art. cit., en part. p. 66-67.

l'humanité qui doit être dépassée afin d'obtenir le salut[2915]. Ce décor de pavement semble proposer un « ordre socio-cosmique » ainsi mis en images mais aussi en texte[2916].

Les inscriptions qui scandent le pavement sont vectrices d'ordre tout autant qu'elles témoignent du contexte de réalisation de ce décor. Elles mettent en scène les différents acteurs laïcs et ecclésiastiques de la société qui a vu naître ce pavement. Une première inscription dans le chœur, surmontant le cycle de médaillons et formée d'une bande de tesselles blanches sur fond rouge, est encadrée de deux frises de triangles blancs et rouges. Elle indique :

> *En l'année 1163 de la naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, Indiction XI, sous le règne heureux de notre seigneur Guillaume, roi magnifique et victorieux, l'humble serviteur du Christ Ionathas*[2917].

La bande médiane du pavement de la nef est consacrée à Noé. Ce cycle est encadré de deux inscriptions formant deux frises horizontales délimitant cette zone :

> *Dans l'année 1165 de la naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, indiction XIIII, sous le règne de notre magnifique souverain Guillaume.*
> *Ionathas, archevêque d'Otrante, humble serviteur du Christ, ordonna que cet ouvrage soit exécuté par la main du prêtre Pantaléon*[2918].

Ces inscriptions croisent l'axe vertical dessiné par l'arbre axial à la manière des bras de la Croix ainsi suggérée[2919]. Une autre inscription figure au pied de l'arbre – en grande partie restituée du fait de l'éboulement de la façade – indique :

> *Par les dons de Ionathas, grâce à la main de Pantaléon, cette œuvre est célèbre et dépasse en dignité les dépenses*[2920].

Il ressort que ces inscriptions font référence de manière hiérarchique aux différentes instances du pouvoir alors en place, à savoir Guillaume I[er] de Sicile (1154-1166) et l'archevêque

---

[2915] Sur l'iconographie de ce pavement, voir *supra*, chap. 7, II. B. 3, p. 560 et suiv.

[2916] Sur l'idée d'un « ordre socio-cosmique », voir A. GUERREAU-JALABERT, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit., p. 472. Voir *supra*, au début de ce chapitre, I. A. 1., p. 634 et suiv.

[2917] *[Anno ab in]carnat[i]o[n]e D[omi]ni Nos[t]ri Hi[es]v Ch[risti] MCLXIII i[n]dic[tione] XI dig[ne] feliciter d[omi]no n[ostr]o W[ilelmo] rege magnifico et t[r]iv[m]phatore hvmilis Ionast[has]*. D'après X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge…, op. cit.,* p. 367, n. 198.

[2918] *Anno ab incarnatio(n)e D[omi]ni N[ost]ri Ih[es]v Chr[ist]i MCLXV / i[n] dictio[n]e XIIII regnante / Do[mi]no n[ost]ro W[illelmo]rege / magnif[ico] / hvmilis servvs Chr[ist]i Ionathas hydrvntinvs / archiep[iscopvs] ivssit hoc op[vs] fieri p[er] / manvs Pantaleonis p[res]b[yter]ri*. Cf. *ibid.*, p. 366, n. 194.

[2919] Comme nous l'avons proposé dans le chapitre précédent, « l'ombre de la croix » portée sur le sol de la nef n'est pas sans évoquer l'organisation des peintures murales de la voûte de la nef de Saint-Savin, cf. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, en part. p. 121.

[2920] *Ex Ionath[e] donis per dexteram Pantaleonis hoc opvs insigne est svperans impedia digne.* Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge…, op. cit.,* p. 365, n. 193.

Ionathas, ce dernier se plaçant quant à lui au service du Christ, tandis que le prêtre ou moine Pantaléon est l'exécutant placé sous les ordres de Ionathas. Les différents acteurs de la réalisation de cet ensemble sont ainsi nommés et situés les uns par rapport aux autres dans un système imbriqué. Ainsi, le contexte historique lié à la réalisation de ce décor s'exprime tant dans les inscriptions que dans l'iconographie. Ionathas s'associe à la figure de sagesse qu'est le roi Salomon en plaçant judicieusement une inscription autour du médaillon encerclant cette figure dans le chœur : « Ionathas, humble serviteur du Christ, archevêque d'Otrante, ordonna que cet ouvrage soit exécuté »[2921]. D'autre part, ces inscriptions évoquent Guillaume I^er^ le qualifiant de « magnifique » (*magnificus*) alors qu'en contrepoint, Ionathas est présenté comme un « humble serviteur (*humilis servus*) du Christ ». La *superbia* du Guillaume est opposée de manière implicite à l'*humilitas* de Ionathas, de sorte que nous pourrions relever une certaine critique du roi et de ses entreprises jugées excessives sous l'apparence d'un discours laudateur. Ionathas a pu être le « représentant du pouvoir administratif et judiciaire du roi » en Terre d'Otrante et s'est imposé face aux barons locaux mais il est envisageable qu'il ait par l'intermédiaire de ce pavement exprimé une opinion intermédiaire, raisonnée et recentrée sur l'*Ecclesia* et ses fondements[2922].

Par ailleurs, les deux principales inscriptions, les plus longues, sont situées autour du cycle de Noé, construisant l'arche, puis plantant la vigne. Noé étant la figure de la construction d'une nouvelle humanité après le déluge, la position de ces inscriptions autour de ce cycle n'est sans doute pas anodine et vise peut-être à donner une impression de renouveau après une période troublée. En outre, l'arche de Noé est souvent une métaphore de l'*E(e)cclesia*. Ainsi, ces inscriptions, par leur position et leur formulation, désignent les figures dominantes de la société entourant ce pavement et insistent sur le rôle qu'elles jouent dans l'instauration d'une certaine stabilité en regard des troubles suscités par les enjeux de domination sur Otrante et sa région. Il s'agit de revendiquer une certaine harmonie et un ordre, celui de l'Église, vecteur de salut.

Si on a pu souligner le désordre qui semble régner dans la partie inférieure du pavement, on peut également remarquer que cette diversité interne est néanmoins polarisée – et ainsi unifiée – par l'axe vertical de l'arbre, par les médaillons comme dispositifs ordonnateurs, ainsi que par certains effets de symétrie ou du moins d'écho formels et/ou iconographiques. Les

[2921] *Ionathas hvmilis servvs Chr[ist]i idrontin[vs] / Archiep[iscopv]s iussit hoc op[vs] fieri*. Cf. *ibid.*, p. 367, n. 197.
[2922] Cf. M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d' Otrante », art. cit., p. 145. Cependant, l'auteur envisage différemment la position de Ionathas vis-à-vis de Guillaume.

bordures des *clipei* du cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque, de même que pour ceux du chœur, sont ornées de différents motifs. Ces motifs sont pour certains géométriques, tandis que d'autres semblent être des signes davantage graphiques. Certains signes ont d'ailleurs été interprétés comme des pseudo-caractères coufiques dans une volonté de faire référence à la culture arabo-musulmane présente par l'intermédiaire du royaume normand de Sicile[2923]. Ces signes se confondent bien souvent par leur tortuosité avec les éléments végétalisés qui se déploient sur ce pavement. La présence graphique de ces signes, alternant avec des frises géométriques, correspond à la mise en place d'un « dispositif ornemental dynamique » qui vient scander les bordures des *clipei* zodiacaux et mensuels et ainsi souligner la valeur ordonnatrice des rythmes ainsi mis en images[2924]. Ces bordures unifient le cycle par leurs variations internes. De même que la présence des rythmes terrestres mis en rapport avec les signes du Zodiaque, signes de l'harmonie divine, s'inscrit dans des enjeux de domination tels que ceux que nous avons mis perspective au début de ce chapitre, la culture métissée qui est celle d'Otrante transparaît dans une volonté d'imbrication et d'unification[2925]. D'autre part, le cycle des signes du Zodiaque et des Occupations des mois, à l'instar des êtres hybrides figurés sur le sol de la nef tels que le lion à quatre corps, pourrait être une référence aux récits se rapportant à la figure d'Alexandre et à ses lointaines conquêtes, le tout dans une perspective encyclopédique[2926]. La description de la tente d'Alexandre témoigne de la

Figure 47 : Otrante, cathédrale, pavement de la nef. Détail : le mois de mars en Marcius Cornator et les Poissons.

[2923] Cf. C. FRUGONI, « Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto », Partie I, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, art. cit.

[2924] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 537. Nous empruntons cette expression à cet auteur lorsqu'il analyse les bordures de la broderie dite « Tapisserie de Bayeux » faisant alterner des bâtons obliques, des figures ainsi que des fables.

[2925] Voir *supra*, n. 2774. Cette idée que « les mesures – dans le temps et dans l'espace – sont un instrument de domination sociale » a été mise en exergue par J. Le Goff et nous semble particulièrement sensible à Otrante.

[2926] Ces récits rapportant les conquêtes d'Alexandre connaissent un succès grandissant au cours du XII[e] siècle. Cf. M. CASTIÑEIRAS, « L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto : una ekphrasis monumentale ? », in art. cit. ; *Id.*, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d' Otrante », art. cit. Sur cette tradition littéraire, voir notamment TH. DE KENT, *Le Roman d'Alexandre*, B. FOSTER, I. SHORT (éd.), C. GAULLIER-BAUGASSAS, L. HARF-LANCNER (trad.), Paris, H. Champion, 2003 ; D. BOUTET, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2003, en part. p. 128-129.

dimension cosmique de l'iconographie de son décor avec la présence des signes du Zodiaque et des douze mois de l'année[2927]. La tente du souverain conquérant se présente comme un attribut de, puissance et de domination dont l'iconographie a pu faire l'objet d'une réappropriation sur ce pavement.

À la fois *arbor bona* et *arbor mala*, l'arbre axial de ce pavement illustre aussi un certain équilibre possible[2928]. L'instabilité est montrée comme inhérente à la condition humaine et mise en lien avec la *superbia,* « racine de tous les vices », tout en étant caractéristique de la société qui l'a vu naître[2929]. Le parcours salvateur dont la nef est la métaphore chez Sicard de Crémone semble ici donné à réfléchir[2930]. De fait, ce pavement, s'il peut se lire dans une perspective eschatologique, est aussi un commentaire implicite du bon et du mauvais gouvernement, une invitation à faire régner l'ordre avec sagesse – et humilité – adressée notamment à Guillaume I[er] de Sicile. Alexandre et Arthur sont des figures de souverains légendaires qui se répondent en écho, de la base de l'arbre jusqu'aux sommités de celui-ci[2931]. Par-delà leurs excès et leurs erreurs, Alexandre et Arthur ont fait preuve de sagesse, parvenant à réunir leurs sujets afin de conquérir des territoires dont l'immensité a fait leur réputation légendaire. Ces deux piliers de la littérature médiévale sont deux figures ambivalentes, entre prestige et faiblesse, entre connaissance et démesure, entre sagesse et excès[2932]. Ainsi, la présence de ces figures sonne comme une mise en garde à l'attention de Guillaume I[er] mais aussi plus largement à l'attention d'autres figures dominantes locales. Comme l'a souligné Manuel Castiñeiras, « dans les récits français, anglais et allemands des XII[e] et XIII[e] siècles, on présente aussi le souverain macédonien comme un conquérant des terres occidentales et, concrètement de l'Italie méridionale »[2933]. D'autre part, Arthur est attaqué au-devant du chœur par le Chapalu, être hybride, mi-félin, mi-aquatique, qui semble le terrasser. Selon une tradition davantage répandue, Arthur est tué par la main de son fils incestueux, appelé Mordred que M. Castiñeiras

[2927] M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d' Otrante », art. cit., p. 137.
[2928] Cf. C. FRUGONI, « Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto », Partie I, art. cit. ; *Id*., « Il mosaico di Otranto : modelli culturali e iconografiche », Partie II, art. cit. ; *Id*., « La mala pianta », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 7, II. B. 3.
[2929] Saint Augustin, *De Genesis ad litteram*, PL 34, col. 346, cité et commenté par R. FAVREAU, « *Initium omnis peccati superbia* (Ecclésiastique, X, 15) », art. cit.
[2930] Sicard de Crémone a en effet comparé la longueur de l'église « à la patience qui supporte les épreuves avant de rejoindre la patrie céleste ». *Mitrale*, PL, 213, col. 20. Cité par J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 35.
[2931] Sur le rôle de ces deux personnages au sein du pavement d'Otrante, cf. M. CASTIÑEIRAS, « L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto : una ekphrasis monumentale ? », art. cit. ; *Id*., « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit.
[2932] Cf. D. BOUTET, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, *op. cit*., p. 128-129.
[2933] M. CASTIÑEIRAS, « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », art. cit., p. 146.

a proposé d'identifier dans le collatéral et bras sud du pavement[2934]. La présence de ce personnage est d'autant plus intéressante que Mordred a tenté d'usurper le trône de son père, ce qui fait écho aux luttes de pouvoir et à la légitimité des figures dominantes. De manière générale, les différentes figures qui habitent ce pavement, liées aussi bien à la Bible qu'à un vaste fond culturel anglo-normand, s'inscrivent dans des enjeux de domination et dans le récit d'entreprises jugées excessives. M. Castiñeiras a ainsi résumé la corrélation entre le contexte d'(auto)affirmation de figures dominantes et la réalisation de décors de pavement dans les Pouilles :

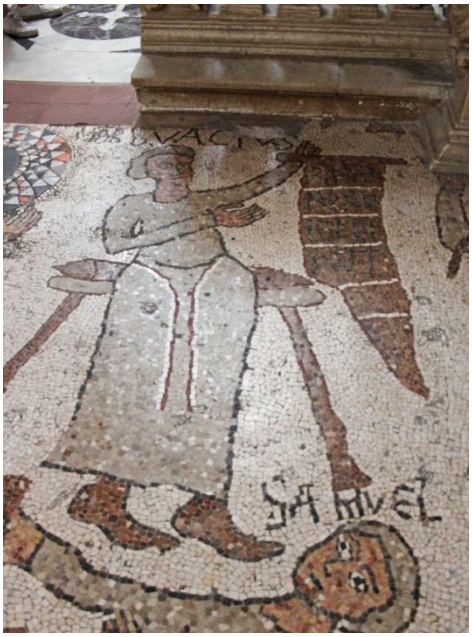


Figure 48 : Otrante, cathédrale, pavement, détail du pavement du collatéral et bras sud du transept. Mordred (Marguacius ?).

> *Dans ce contexte d'auto-affirmation de la couronne et dans les années qui suivirent immédiatement furent réalisées les mosaïques sur sol de Tarente, Otrante, Lecce et Trani, tous lieux associés d'une façon ou d'une autre aux seigneurs féodaux rebelles, dans lesquelles l'histoire d'Alexandre était le nœud gordien d'un ample débat sur les périls engendrés par l'orgueil des princes*[2935].

Ce pavement conjoint ainsi une dimension individuelle de par la perspective eschatologique du pavement soulignée par la séparation des élus et damnés dans le collatéral et bras nord du transept, à laquelle se juxtapose une dimension davantage collective par les figures de royauté données comme objets de réflexion, d'Alexandre le Grand à Guillaume de Sicile en passant par Arthur et Salomon[2936]. Dans le collatéral et bras nord du pavement, le Jugement dernier est évoqué par la psychostasie dont l'instrument, la balance tenue par un ange si ce n'est un diable ailé, apparaît comme la métonymie de ce pavement à l'iconographie ambivalente.

II. C. 3. Harmonie et légitimité : le Zodiaque comme rouage d'un processus idéologique mis en images

On a pu observer de quelles manières les signes du Zodiaque furent instrumentalisés par l'idéologie impériale antique. En effet, ils furent des « signes qualifiants » dans un processus

[2934] Il s'agirait de l'une des figures du bras sud du transept, légendée « Marguacius » et assise sur un trône. Cf. *ibid*., p. 153.
[2935] *Ibid*., p. 146.
[2936] Salomon est en effet figuré dans l'un des médaillons du chœur, accompagné de la reine de Saba.

de légitimation de l'empereur[2937]. Au cours du Haut Moyen Âge, le cercle des douze signes s'impose progressivement comme une mise en images de l'harmonie de la Création. Dans le poème de l'*aulae sidereae* de la chapelle palatine de Compiègne écrit par Jean Scot Erigène témoigne de la réappropriation carolingienne de l'iconographie cosmique antique[2938]. Chantant les louanges de Charles le Chauve, ces vers décrivent l'empereur trônant au cœur de la chapelle assimilée au cosmos via l'iconographie de son décor et son organisation. Les signes du Zodiaque font partie de l'imagerie cosmique fantasmée qui sert de trame à ce poème. L'harmonie de la Création rentre en résonance avec l'Incarnation du Christ et le tout sert de faire-valoir à l'empereur. Dans le même ordre d'idées, on a pu voir en Italie du Nord, sur les décors de pavement de Reggio Emilia et de Florence comment le thème iconographique du Zodiaque a pu servir de faire-valoir à l'échelle urbaine. Sur ces pavements situés dans le nord de l'Italie, le cycle zodiacal a pu être utilisé comme un outil visuel prônant une certaine harmonie civique. L'instrumentalisation de l'iconographie zodiacale est destinée à être exacerbée dans les siècles suivants avec l'essor de l'astrologie à la fin du Moyen Âge dans l'apanage du pouvoir. Cette instrumentalisation du Zodiaque correspond notamment à un phénomène de « renaissance » d'une harmonie publique déjà mise en scène par ce thème iconographique notamment au cours de l'Antiquité impériale[2939].

II. C. 3. a. Harmonie ecclésiale et sagesse dans le décor de l'*Aula Gotica* des Santi Quattro Coronati à Rome

Dans le sillage du processus de réforme lancé par Grégoire VII (1073-1085), les décors monumentaux de Rome et de sa région furent caractérisés par une volonté d'affirmation de « la primauté du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel »[2940]. Dans cet ordre d'idées, la présence du cercle des douze signes dans le cycle peint décorant l'*Aula Gotica* du complexe des Santi Quattro Coronati à Rome répond à certains enjeux idéologiques[2941]. Le vaste complexe dans lequel l'*Aula gotica* est inscrite répond à différentes fonctions relevant en grande partie de la sphère publique en sus de son statut de palais cardinalice[2942]. Cette salle, de même que le

[2937] Cf. N. BOËLS-JANSSEN, « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », art. cit., p. 50.
[2938] Voir *supra*, chap. 4, p. 387. Cf. JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmina*, IX, 100, PL 122, 1238. Sur ce poème, voir notamment M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit. ; Y. CHRISTE, « Sainte-Marie de Compiègne et le Temple d'Hézéchiel », art. cit.
[2939] À ce sujet, voir *supra*, chap. 3, II.
[2940] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*, p. 81.
[2941] Sur cet ensemble pictural redécouvert en 2002, cf. A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica..., op. cit*. Voir supra, chap. 7, III. C. 1.
[2942] Voir A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica..., op. cit*., p. 21. Les fonctions multiples de ce complexe sont mises en exergue.

bâtiment dans lequel elle se situe, est dans un entre-deux, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un espace ecclésial mais plutôt d'un lieu mettant en scène l'*Ecclesia* et son représentant. Le cardinal Stefano Conti (1216-1254), occupa une fonction judiciaire à la Curie pontificale et fut vicaire de Rome de 1244 à 1235[2943]. Le caractère fortifié de ce palais situé à proximité du Latran, cœur d'un vaste complexe associé à la basilique des Santi Quattro Coronati, constituait un faire-valoir de sa position privilégiée dans la hiérarchie ecclésiastique[2944]. Stephano Conti fit vraisemblablement décorer ce palais de peintures visant d'une part à glorifier la papauté dans la chapelle San Silvestro située au niveau inférieur de la tour majeure et précédée d'une petite salle peinte d'un calendrier liturgique tissant des liens étroits avec le Latran[2945]. Ces décors peints s'affirment comme un discours visuel « antiimpérial »[2946]. D'autre part, les peintures de l'*Aula Gotica*, étroitement liée à la chapelle inférieure, offrent dans le même esprit une réflexion à dimension ecclésiologique. De manière plus générale, ces réalisations sont à situer par rapport à la famille Conti qui eut un rôle déterminant dans l'administration de l'Église dans la première partie du XIII^e^ siècle. L'emprise de cette famille rayonna autour de Rome dans le sud du Latium et notamment à Anagni. D'ailleurs, la crypte de la cathédrale d'Anagni et l'*Aula Gotica* ont en commun un atelier de

Figure 49 : Rome, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, paroi nord de la travée nord.

[2943] Cf. P.-Y. LE POGAM, « Chapitre 4. La composition et l'insertion urbaine », in *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape » : Les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle (1254-1304)* [en ligne], Rome, ÉFR, 2005 (généré le 23 mars 2017), URL : http://books.openedition.org/efr/185, §25.

[2944] Cf. J.-C. MAIRE-VIGUEUR, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XII^e^-XIV^e^ siècle)*, Paris, Tallandier, 2010, p. 414-415. P.-Y. Le Pogam souligne la double fonction de ce palais : « Le palais des Quatre-Saints-Couronnés assume donc à la fois les traits d'une forteresse et ceux d'une habitation noble et préfigure de nombreux aspects des résidences pontificales ultérieures, par exemple au Vatican. » Cf. P.-Y. LE POGAM, « Chapitre 4. La composition et l'insertion urbaine », in *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape » : Les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle (1254-1304), op. cit.*, §26.

[2945] Cf. J.-C. MAIRE-VIGUEUR, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XII^e^-XIV^e^ siècle), op. cit.*, p. 419. Sur le calendrier liturgique peint dans la salle attenante à la chapelle, cf. A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata*, *op. cit.*, p. 20.

[2946] P.-Y. LE POGAM, « Chapitre 1. La mise en œuvre », in *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape »*, *op. cit.*, §25.

peintres. Ces liens s'ajoutent à la présence du cycle du Zodiaque peint en cercle sur une voûte dans les deux cas.

Le cycle pictural de l'*Aula Gotica* a été réalisé vers le milieu du XIII^e^ siècle. Comme l'a souligné P.-Y. Le Pogam, le décor du palais des Santi Quattro Coronati que Stephano Conti fit réaliser « devait exprimer aussi son rang de " vicaire " du pape, par ses dimensions, ses dispositions (la grande salle de réception et de justice ; les loggias) et son décor (dans la chapelle et la grande salle) »[2947]. De par les figures disposées au sein de ce cycle pictural, l'organisation temporelle du pouvoir et de la justice est mise en résonance à la fois avec l'ordre divin de la Création figuré en partie par le cercle zodiacal prenant place sur la voûte de la travée sud de l'*Aula gotica* mais aussi avec l'ordre spirituel incarné par un certain nombre de thèmes et de personnages figurés sur les parois. Le décor de la partie haute des six parois entourant les deux travées couvertes de voûtes sur croisée d'ogives est organisé en deux principaux registres séparés par un registre médian figurant un entablement à ressauts aux moulures gemmées. Le registre inférieur est organisé par des arcatures sous lesquelles prennent place les Vertus et les Béatitudes pour les parois de la travée nord et un cycle des Occupations des Mois pour les parois de la travée sud[2948]. Les Vertus et les Béatitudes sont personnifiées par des personnages vêtus de tenues militaires mais non armés, aux postures et traits similaires. Les postures de ces personnifications se répondent en miroir deux à deux sur les parois concernées. Ce jeu de symétrie soutient un principe de complémentarité de part et d'autre d'un personnage central qui se trouve être Salomon sur la paroi nord, lequel est encadré en sus de deux oiseaux affrontés à un canthare et d'un paon faisant la roue. Les Vertus et Béatitudes portent sur leurs épaules de petits personnages tels que des saints et des personnages vétéro et néotestamentaires. De plus, chacune foule aux pieds deux petits personnages agenouillés qui incarnent le vice antithétique et un personnage historique associé à l'idée de corruption et d'excès. Chacune tient un phylactère de même que l'un des personnages écrasés. Sur ces phylactères, des inscriptions commentent les figures et leurs rapports visant à souligner le rôle de l'*Ecclesia*, la nécessité de sa prédominance. Ce cortège ainsi formé autour de Salomon met en images une Église militante[2949]. Dans le registre supérieur des parois de la travée sud, on trouve les Arts libéraux, chacun occupé à leur activité caractéristique. Dans le registre correspondant sur les parois de la

[2947] Cf. P.-Y. LE POGAM, « Chapitre 4. La composition et l'insertion urbaine », in *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape », op. cit.*, §25.

[2948] Ce registre surmontait lui-même un autre registre formé de tentures portées par des tentures ou guirlandes portées par des personnages debout et nus, séparant des couples de figures hybrides, d'oiseaux et autres créatures affrontés à un vase. Ce registre est en effet conservé sur la paroi sud.

[2949] Cf. A. DRAGHI (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata, op. cit.*, p. 38.

travée nord, ce sont Mithra tauroctone, deux figures similaires à des fleuves personnifiés tenant des cornes d'abondance ainsi que Sol et Luna sur leurs chars respectifs qui ont été figurés. Sol et Luna pourraient évoquer le Christ et l'*Ecclesia* auxquels ils sont parfois assimilés[2950]. Salomon qui trône au centre des Vertus et Béatitudes, couronné d'un diadème, peut d'ailleurs être vu comme le Christ, Soleil de Justice. Situé au centre de la paroi occidentale de l'*Aula*, Salomon met en évidence le rôle dominant de celui qui administre la justice en ce lieu[2951].

Comme l'a souligné A. Draghi, dans cette salle le microcosme est mis en correspondance avec le macrocosme, ceci du décor des parois jusqu'à celui de la voûte[2952]. Le cycle pictural est agencé soigneusement sur les murs et les voûtes grâce à des frises ainsi que des arcades, des cercles concentriques et des fonds colorés qui rythment l'ensemble. Les inscriptions en lettres blanches sur fond rouge qui ponctuent le cycle viennent souligner l'agencement du cycle tout en identifiant, voire en commentant les figures et thèmes représentés. Les signes du Zodiaque, figurés en cercle sur la voûte sud, répondent en écho aux Occupations des mois figurées sous arcades au niveau du registre inférieur des murs situés en dessous, du sud-ouest au sud-est en passant par le mur sud. Les peintures de cette salle dépeignent le parcours que représente la vie humaine semée d'embûches et de conflits, chemin parcouru par l'*homo viator* et dans lequel l'*Ecclesia* est un guide et un médiateur[2953]. Le cycle zodiacal inscrit dans une composition montrant l'ordre cosmique instauré par Dieu vise à mettre en scène l'harmonie dont l'Église se présente comme la garante. Les Arts Libéraux, les Vertus et Béatitudes en tenue militaire sont affichés comme les instruments et protecteurs de cette harmonie spirituelle. La progression horizontale polarisée par Salomon est conjuguée à un mouvement ascendant correspondant à un processus anagogique

Figure 50 : Rome, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, détail de l'angle nord-ouest de la travée sud.

[2950] Cf. *ibid*., p. 34.
[2951] Cf. *ibid*., p. 35.
[2952] Cf. A. DRAGHI, « Il ciclo dei mesi nell'aula gotica del complesso dei SS. Quattro Coronati: iconografia del mese di Marzo », art. cit.
[2953] Sur l'existence terrestre de l'*homo viator* comme une *peregrinatio*, cf. D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*…. », art. cit., p. 285.

invitant le spectateur à s'élever vers les cieux et la sphère spirituelle. L'état lacunaire du centre de la voûte cernée du Zodiaque ainsi que le décor perdu de la voûte de la travée nord entravent la perception complète de cet ensemble pictural. Toujours est-il que le cycle des Occupations des mois et le cycle zodiacal peints dans la travée sud interviennent dans un décor efficace articulant terre et ciel, pouvoir temporel et spirituel, les seconds dépassant et ordonnant les premiers. Les peintures de l'*Aula Gotica* constituent les prémices des louanges picturales chantées en l'honneur du Bon gouvernement qui vont essaimer au siècle suivant. L'inscription du cycle zodiacal dans un tel ensemble annonce son utilisation, voire son instrumentalisation dans les siècles suivants en dehors de la sphère ecclésiale.

II. C. 3. b. Pérennité de l'imagerie zodiacale après le XIII^e^ siècle en Italie

Comme nous avons déjà pu l'évoquer, les signes du Zodiaque perdurent dans la décoration monumentale après le XIII^e^ siècle en particulier en Italie[2954]. Comme annoncé par des décors visant à mettre en scène un idéal de gouvernement tels que les pavements florentins ou ceux de Reggio Emilia ou bien encore le cycle pictural de l'Aula Gotica de Rome vu précédemment, le Zodiaque participe à une imagerie efficace destinée à célébrer l'emprise d'un pouvoir sur l'espace que ce soit à l'échelle urbaine ou à l'échelle de l'*Ecclesia*[2955]. Le cercle des douze signes, « formule » de l'ordre divin, s'affirme comme un faire-valoir idéal de cette emprise sur l'espace et le temps, par sa nature même. Image de l'ordre divin, reflet de l'harmonie de la Création, le Zodiaque se présente comme une « image-signe » intervenant dans un dispositif visuel visant à légitimer et célébrer les instances du pouvoir en place[2956].

La présence répétée du Zodiaque dans les décors de palais de la Raison, dans des salles de Justice ou bien encore dans des salles d'apparat du XIV^e^ au XVI^e^ siècle en Italie du nord témoigne de l'impact visuel de ce thème iconographique[2957]. À l'échelle collective, le Zodiaque traduit la dimension unificatrice des lieux qu'il orne mais aussi la dynamique urbaine que ce type de lieu polarise. Le cercle des douze signes est synonyme d'universalité et reflète l'ordre supérieur divin. L'espace urbain se trouve ainsi assimilé au cosmos et le Zodiaque participe à une vision idéalisée dont nous avons éclairé les prémices dans les chapitres précédents. Les signes du Zodiaque, images des cieux et de la Cité céleste, dessinent les contours du modèle de

[2954] Voir *supra*, chap. 2, II. C.4 et E.3.
[2955] Pour aller plus loin dans l'étude de l'impact des constructions, réalisations diverses dans l'espace urbain à cette période, voir notamment É. CROUZET-PAVAN (dir.) *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Rome, ÉFR, 2003.
[2956] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*, vol. I.1, p. 158.
[2957] À propos de ces différentes occurrences, voir *supra*, chap. 2, II. C.4 et E.3.

la cité terrestre[2958]. D'autre part, à l'échelle individuelle, les signes du Zodiaque ont pu, comme dans l'Antiquité impériale, participer aux louanges d'un, puissant personnage avec l'essor de l'astrologie au XIV^e^ siècle[2959].

Au cours de ce chapitre, nous avons considéré le rôle des signes du Zodiaque dans une imagerie efficace visant à souligner l'harmonie de l'édifice ecclésial et de sa liturgie mais aussi à revendiquer cette harmonie au profit de personnalités dominantes dans la société qui a vu naître les décors étudiés. Les enjeux de la figuration du Zodiaque sont théologiques mais aussi idéologiques, voire « politiques ». De même que dans l'Antiquité impériale, les signes du Zodiaque s'imposent comme des « signes qualifiants » et ceci va être exacerbé avec l'essor de l'astrologie et des préoccupations autour du destin individuel[2960]. La figuration des signes du Zodiaque sur différents objets liturgiques dénote de leur efficacité comme vecteurs et signes d'harmonie. La relation qui unit le Zodiaque au cloître de même que les dynamiques inhérentes aux signes zodiacaux figurés dans l'édifice ecclésial vont dans le même sens.

Nous avons également mis en lumière les enjeux de l'articulation entre les Occupations des mois et les signes du Zodiaque dans les décors ecclésiaux vis-à-vis de l'ensemble de corpus et en nous focalisant sur certains exemples révélateurs. Les enjeux que recouvrent les tensions produites grâce à l'association, la séparation et les jeux d'échos entre signes zodiacaux et occupations mensuelles ont été interrogés. Le cœur du corpus est constitué d'occurrences datant de la première moitié du XII^e^ siècle et positionnées en majorité au niveau du seuil de l'édifice. D'un point de vue topographique, la figuration des signes et des mois est ainsi liée à la dialectique entre extérieur et intérieur et à la mise en valeur du seuil comme *transitus*. Ces caractéristiques signalent le rôle de ces deux thèmes iconographiques dans la perception et la figuration des articulations entre terrestre et céleste mais aussi entre une échelle locale et une échelle globale. La relation étroite qui unit ces deux thèmes iconographiques dont les cycles peuvent autant s'imbriquer que se répondre en écho, peut être conçue comme un reflet de « l'ordre socio-cosmique » fondé sur le schème analogique *caro/spiritus* mis en lumière par Anita Guerreau-Jalabert. À travers plusieurs exemples du corpus tels que les cycles peints à Notre-Dame de Pritz ou bien encore mosaïqués à Saint-Philibert de Tournus, nous avons

[2958] Voir É. CROUZET-PAVAN, « "Pour le bien commun"… : à propos des politiques urbaines dans l'Italie communale », in *Id.* (dir.) *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale, op. cit.*, p. 11-40, en part. p. 38-39.
[2959] Sur l'essor de l'astrologie en Italie et les enjeux idéologiques de la figuration du Zodiaque, cf. J.-P. BOUDET, *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle), op. cit.* ; P. MOREL, *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance, op. cit.*
[2960] Voir *ibid.*

observé les enjeux de la mise en images de cet « ordre socio-cosmique » par l'intermédiaire des signes du Zodiaque et des Occupations des mois. Dans ces deux cas, comme dans d'autres, la figuration des deux thèmes iconographiques associés ou se répondant en écho dans l'espace ecclésial est symptomatique d'une affirmation du rôle de la communauté ecclésiastique à l'échelle locale, voire à une échelle plus globale. L'emprise sur les rythmes terrestres que les Occupations des mois incarnent, lesquels sont imbriqués dans l'ordre divin que les signes du Zodiaque synthétisent, est la traduction visuelle d'une entreprise de légitimation. Par ailleurs, la dialectique entre ciel et terre inhérente à l'association des Occupations des mois et des signes du Zodiaque entraîne des changements dans l'emplacement des cycles en question, en particulier autour du portail. Un processus de descente et d'élargissement des cycles zodiacaux et mensuels, autrement dit calendaires, dénote des changements dans les rapports entre terrestre et céleste, entre humain et divin ainsi que dans le rapport au salut.

Ainsi, la figuration des signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des mois cristallise la quête et la revendication d'une certaine harmonie à différents niveaux. Cette harmonie réside aussi dans les relations tissées entre ciel et terre dans le processus de *transitus* qui caractérise à la fois le seuil de l'édifice, le seuil du chœur et la liturgie ecclésiale que les signes zodiacaux, voire leur pendant mensuel ponctuent de différentes manières.

Chapitre 9 : L'ICONOGRAPHIE DES SIGNES DU ZODIAQUE : CONTINUITÉ, VARIATION(S), TRANSFORMATION(S)

Ordo, varietas, mensura. L'iconographie des signes du Zodiaque peut notamment être appréhendée à travers ces trois concepts mis en lumière par Théophile, auteur germanique du XII^e^ siècle, dans son *De diversis artibus*[2961]. La succession des signes du Zodiaque et l'organisation interne des cycles zodiacaux répondent à la notion d'*ordo*. À l'intérieur du cycle zodiacal, chaque figure illustre le principe de *varietas* comme nous allons pouvoir l'observer via l'analyse de chaque signe d'un point de vue iconographique. Ce principe introduit dans l'*ordo* des différences et des décalages qui dynamisent le rythme du cycle zodiacal[2962]. Enfin, le rythme induit par la succession des signes, voire leur alternance avec les Occupations des mois, mais aussi l'harmonie transmise par le nombre douze auquel le cycle zodiacal renvoie ainsi que les jeux de symétrie, de gestes et de regards qui lient les signes entre eux sont autant d'éléments répondant au principe de *mensura*. Or, à l'intérieur du cycle zodiacal mais aussi par l'intermédiaire de l'insertion dynamique du Zodiaque au seuil et à l'intérieur du lieu ecclésial, le fait de « changer (*mutare*) » et d'« alterner (*alternare*) » sont autant « d'opérations qui soutiennent le rythme »[2963]. Ces effets visuels liés au changement et au principe d'alternance participent à l'efficacité de ce thème iconographique.

Nous avons pu observer au cours de la deuxième partie que la figuration des signes du Zodiaque fait ressortir les dynamiques propres au lieu ecclésial comme « lieu de toutes les transformations »[2964]. De même que l'abbé Suger a cherché à transformer « l'église présente en royaume céleste » par l'intermédiaire du décor, l'iconographie des signes du Zodiaque peut refléter un tel processus de transformation à plusieurs niveaux. Les signes zodiacaux furent d'ailleurs figurés sur le portail nord de la façade occidentale de Saint-Denis[2965]. La récurrence d'une référence à la Cité céleste dans les contextes iconographiques du Zodiaque tend à indiquer

---

[2961] Pour une synthèse sur ces trois principes décrits par Théophile tels une « triade coordonnée », voir J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 100.
[2962] Sur le rôle du décalage dans la dynamique du rythme, voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, en part. p. 510, 685.
[2963] *Ibid*., p. 304.
[2964] Cf. J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 42.
[2965] SUGER, *Œuvres*, tome 1, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis, L'œuvre administrative*, *op. cit*., p. 52. D'après la traduction proposée par J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 101, n. 17.

que les *duodecim caeli signa* participent à cette transformation ou au moins à une médiation entre l'église et son prototype céleste[2966]. Dans un premier temps, nous procéderons à l'analyse de l'iconographie zodiacale signe par signe alors que, jusqu'à maintenant, nous avons surtout appréhendé ce thème iconographique dans son ensemble, en tant que cycle formant un tout. Dans un second temps, nous reviendrons sur le rôle des ornements concernant les signes du Zodiaque eux-mêmes mais aussi leur périphérie et nous chercherons à appréhender une certaine « intention transformatrice » dans l'iconographie zodiacale[2967].

I. Caractéristiques iconographiques des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale, XI^e^-XIII^e^ siècle

Afin de cerner les caractéristiques iconographiques des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale entre le XI^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle, il s'agit de présenter les éléments récurrents ainsi que les cas particuliers grâce aux fiches de la base de données[2968]. Si la figuration du Zodiaque a jusque-là été davantage abordée comme un cycle, voire comme une ou des citation(s) isolée(s) au sein d'un contexte iconographique, nous allons cette fois-ci nous focaliser sur chacun des douze signes zodiacaux. Ce changement d'échelle dans l'observation nous permettra de faire ressortir la richesse de ce thème iconographique, ses variations tout autant que les éléments qui fondent la continuité de sa tradition entre Antiquité et Moyen Âge. Les attributs, les gestes, les apparences prises par les figures zodiacales sont autant d'éléments qui seront pris en compte. Selon les signes, nous approfondirons l'analyse lorsque ceci sera nécessaire et signifiant. Dans le cas de certains signes, certains critères ne sont pas probants d'où l'hétérogénéité des rubriques d'analyse dans la base de données pour chaque signe. De fait, certains signes zodiacaux ont fait davantage l'objet de variations ce qui implique la multiplication des critères d'indexation et d'analyse.

Il nous faut rappeler que le corpus compte 155 occurrences des signes du Zodiaque, en cycle ou isolés, associés ou non aux Occupations des mois, dans la décoration monumentale ecclésiale et sur des objets. Or parmi ces occurrences, 19 sont aujourd'hui détruites. Il nous reste ainsi 136 occurrences conservées, parfois dans un état lacunaire. Parmi ces 136 occurrences, 107 concernent un cycle zodiacal et 29 concernent une citation isolée d'un ou

[2966] Les signes du Zodiaque sont ainsi désignés dans la *Visio cujusdam religiosi monachi Rotberti* rapportée par le diacre Arnaud à la fin du X^e^ ou au début du XI^e^ siècle au sujet du décor de la cathédrale de Clermont. Voir M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », art. cit., en part. p. 389, 394. Voir aussi *supra*, chap. 6, I. B. 2.

[2967] Nous empruntons cette expression d' « intention transformatrice » à H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, en part. p. 81.

[2968] Sur l'armature de la base de données et les rubriques de chaque fiche, voir *supra*, chap. 2, p. 151 et suiv.

plusieurs signes du Zodiaque. Signe par signe, nous indiquerons un chiffre d'occurrences conservées qui servira de référence. Les fréquences des caractéristiques iconographiques seront données en pourcentage par rapport à ce chiffre de référence, propre à chaque signe zodiacal. Les remarques analytiques sereont développées en fonction des signes étudiés et des particularités iconographiques qui leur sont propres. Lorsque cela sera nécessaire et probant, nous tisserons des liens avec la tradition textuelle autour de la « re-sémantisation[2969] » chrétienne des signes du Zodiaque même si une étude plus approfondie de ce champ serait nécessaire[2970]. En effet, différents auteurs du Moyen Âge ont tenté « d'accommoder les signes à la symbolique chrétienne » mais il est souvent délicat d'identifier avec certitude la tradition textuelle sous-jacente[2971]. Pour chaque signe, un tableau récapitulatif sera proposé à la fin de chaque section afin de réunir les principales caractéristiques iconographiques mais aussi quelques particularités.

I. A. Le Verseau

I. A. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Verseau

Figure 51 : Otrante, cathédrale, détail du pavement de la nef, le Verseau.

Nous commencerons par le signe du Verseau dont notre corpus réunit 73 occurrences conservées dont 66 peuvent se prêter à une analyse[2972]. Le cycle zodiacal, associé ou non aux Occupations des mois, commence le plus souvent par ce signe[2973]. Le Verseau est figuré à 62 reprises par un personnage masculin soit 94 % des cas. À Otrante, le Verseau est un *putto* ailé. L'Occupation du mois de février est en effet associée à un petit personnage aux traits enfantins, nu et dont le dos est surmonté de petites ailes. D'ailleurs, la figure du Verseau arbore souvent des traits enfantins ou jeunes, ceci à au moins 53 reprises, soit 80 % des cas. Il est d'ailleurs délicat de désigner la figure en question comme un *putto* mais nous admettons que

[2969] Sur l'idée de re-sémantisation des images, voir J.-C. SCHMITT, « La Permanence des images et les changements de temporalité », art. cit., en part. § 4.
[2970] À propos de la re-sémantisation chrétienne des signes du Zodiaque, en particulier chez Zénon de Vérone, voir W. HÜBNER, « Das Horoskop der Christen : (Zeno 1,38 L.) », art. cit. ; S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977 ; T. HEGEDUS, *Early Christianity and ancient astrology*, New York, Peter Lang, 2007.
[2971] J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques…, op. cit.,* p. 64.
[2972] Certains exemples sont trop lacunaires ou bien pas assez documentés pour être analysés.
[2973] Cf. *supra*, chap. 5, II. C. 2.

les traits enfantins, des cheveux bouclés, un vêtement drapé ou la nudité relèvent de ce type antiquisant. Deux autres exemples du corpus peuvent ainsi être assimilés à des *putti*. Il s'agit des signes du Verseau de Saint-Austremoine d'Issoire et de Saint-Avit-Sénieur. Dans le cas du cycle d'Issoire, d'autres signes zodiacaux ont aussi été figurés avec un *putto* tels que le Bélier, le Taureau et le Capricorne qui sont chevauchés par un petit personnage aux traits joufflus. Cinq occurrences présentent un Verseau plus âgé et barbu qui tend davantage vers une personnification à l'Antique telle que celle d'un Fleuve[2974].

Pour ce qui est de sa position, le Verseau est figuré debout dans 49 cas – soit 74 % des exemples –, assis dans 13 cas (20 %) et avec un genou à terre dans 3 cas (4 %). La gestuelle du Verseau est marquée de manière générale par l'effort qu'il produit pour porter et/ou verser son vase. L'un de ses bras, voire ses deux bras sont fréquemment levés, tandis que ses jambes sont parfois écartées et/ou ou pliées sous l'effort et sous l'effet de la force du flot se déversant du vase. À Avallon, sur la voussure du portail, le Verseau ploie sous l'effort, le dos courbé, les jambes fléchies et écartées pour retenir et verser son vase[2975]. L'*Aquarius* prend parfois appui sur un élément, par exemple sur le bord interne du dispositif dans lequel il est inscrit. C'est le cas du signe en question dans l'un des quadrilobes de la verrière dite du Zodiaque de Notre-Dame de Chartres. Le Verseau prend en effet appui sur l'un des lobes du médaillon tout en se courbant et en suivant la forme du cadre. La position du Verseau pour verser son vase est souvent loin d'être statique. Il semble la plupart du temps en mouvement, comme s'il se déhanchait dans son élan, au point d'avoir parfois l'air de danser comme c'est le cas sur le relief de Saint-Nicolas de Brauweiler. En général, son attitude met en valeur le vase et le flot qui s'en écoule.

L'iconographie du Verseau est marquée par l'Antiquité à l'instar de l'iconographie zodiacale de manière générale et sa fréquente nudité est justement un témoignage de cette influence. Dans 47 % des cas (31 occurrences), le Verseau est nu. Parmi 5 de ces cas, une cape couvre simplement ses épaules mais s'envole bien souvent en un drapé antiquisant. À Saint-Lazare d'Autun, sur la voussure du portail occidental, l'*Aquarius* est nu mais il porte un capuchon descendant tel une cape jusqu'à ses chevilles. Sur le reliquaire de Quedlinburg datant du IX^{e} siècle, le Verseau porte une cape attachée sur l'épaule à la manière antique ainsi qu'un bonnet phrygien. Cette iconographie a été transmise par les enluminures présentes dans les recueils astronomico-astrologiques. Le drapé antiquisant qui s'envole souvent des épaules du

[2974] Il s'agit du Verseau dans les cycles d'Avallon, Amiens, Chartres, Saint-Denis et Wormbach.
[2975] Pour citer deux autres exemples, les signes du Verseau de Vézelay ainsi que de Ripoll ont les jambes légèrement écartées et pliées.

Verseau est lié à cette tradition antique transmise dans les manuscrits à l'époque carolingienne. De fait, sur la voûte peinte de l'Aula Gotica du complexe des Santi Quattro Coronati, une longue draperie s'envole des épaules du Verseau qui est vêtu d'une tunique, et retombe en deux pans verticaux semblant encadrer la figure zodiacale[2976]. Cette étoffe qui s'envole se retrouve dans l'iconographie d'autres signes zodiacaux[2977] mais aussi dans l'iconographie d'autres constellations de sorte qu'elle apparaît comme un élément lié à l'évocation des astres, comme un voile porté sur la sphère céleste et divine[2978]. Toujours en ce qui concerne son habillement, le Verseau peut être vêtu d'une étoffe drapée plus ou moins couvrante, ceci à au moins 11 reprises. Ce signe est parfois torse nu et vêtu d'un pagne, ce qui correspond à 10 occurrences soit 15 % des cas, tandis que dans 26 % des cas (soit 17 cas), il est vêtu d'une tunique.

I. A. 2. L'attribut clé du Verseau : le récipient porté et/ou versé.

L'attribut principal permettant de reconnaître le Verseau est le récipient qu'il porte et/ou verse, action lui donnant son nom. Ce récipient est de forme variée. Vase, amphore, pichet, plus ou moins arrondi et ou allongé, il est parfois simplement porté (3 cas soit 4 % des exemples) mais il est le plus souvent renversé afin de laisser s'écouler son contenu, ceci dans 76 % des cas (50 occurrences)[2979]. On peut caractériser ce récipient par ses allures souvent antiquisantes. Le Verseau de San Vicente de Roda de Isábena est uniquement suggéré par une sorte de pichet incliné, laissant son contenu se déverser. L'évocation du signe est ainsi réduite à son attribut. D'autre part, sept occurrences évoquent de manière particulière l'attribut et/ou la fonction du Verseau. À Saint-Restitut, du fait de la précocité de la figuration des signes du Zodiaque, le Verseau est suggéré par un personnage hybride, semblable à une sirène ou à un triton[2980]. Si le buste est humain, la partie postérieure du corps présente la même forme que les Poissons figurés à côté. En sus, le personnage semble tenir une sorte de petit récipient. Sur le pavement de San Colombano de Bobbio, le Verseau est un jeune homme nu chevauchant un vase allongé au long col. Le liquide se déverse horizontalement au lieu de s'écouler verticalement comme

[2976] On peut comparer cette iconographie à différentes enluminures de manuscrits tels que celle du Verseau du Ms. Voss. Lat. Q79, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, vers 816, fol. 48v. Sur les enluminures zodiacales dans les manuscrits en particulier à l'époque carolingienne, cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.* ; E. M. RAMIREZ-WEAVER, *A Saving-Science : Capturing Heavens in Carolingian Manuscripts*, *op. cit.*

[2977] Par exemple pour la figure tenant la Balance ou bien encore pour le Sagittaire.

[2978] Il n'est pas anodin de trouver cette référence implicite au voile, lequel est lié à la tradition du Temple de Salomon et de la Jérusalem céleste. Nous avions déjà souligné les rapports possibles entre le Zodiaque et le voile du Temple dans le chap. 2 et le chap. 4, voir *supra*, en part. p. 305, 317, 336.

[2979] La forme de ce vase est parfois difficile à comprendre et à identifier. Par exemple, le signe du Verseau de la voussure de Saint-Lazare d'Autun porte et verse un long vase de forme légèrement incurvée en son milieu.

[2980] Les métopes de la tour funéraire de Saint-Restitut dateraient en effet du XI[e] siècle.

habituellement. Cette iconographie est clairement influencée par celle des Vents qui sont parfois personnifiés par des personnages chevauchant des amphores ou des outres ou bien encore par l'iconographie des Fleuves du Paradis[2981]. À Iffley, sur la voussure de l'église Saint Mary, le Verseau semble être un personnage féminin portant un seau et un autre objet difficilement identifiable. Dans le même ordre d'idées, le Verseau identifiable sur les fonts baptismaux de Saint Peter à Hook Norton porte sur son épaule un bâton supportant deux petites outres qui pendent. À Saint-Pierre d'Aulnay, le Verseau est très lacunaire mais on distingue qu'il devait verser le contenu de son récipient sur la tête du mois de janvier. Sur le portail central de la basilique Saint-Marc de Venise, le Verseau est évoqué par une figure fusionnant le signe zodiacal et l'Occupation du mois de Janvier[2982]. La figure en question débute le cycle qui est composé des scènes mensuelles surmontées chacune du signe zodiacal correspondant. Or, pour janvier, il n'y a pas de figure autre que celle qui surmonte le canthare dont jaillissent les rinceaux servant de trame à ce cycle. Les branches qui paraissent s'écouler de la masse oblongue portée par le personnage ainsi que la position de celui-ci portant sur son épaule l'élément en question jouent sur une ambivalence visuelle. Les branchages portés parfois par les personnages figurant les mois hivernaux se confondent avec le vase porté et déversé habituellement par le Verseau. Si l'on suit ce raisonnement, les flots du Verseau se végétalisent et scène mensuelle et signe zodiacal se retrouvent imbriqués. Dernière occurrence particulière du Verseau au sein de notre corpus, celle de la voûte de Saint-Pierre-et-Paul de Wormbach. Le Verseau peint dans un médaillon prend ici les traits d'un personnage hirsute et nu, tenant un trident, attribut emprunté à une divinité aquatique antique. Le *clipeus* du Verseau est cerné, à l'instar des autres signes de ce cycle, du vers correspondant extrait du *De signis duodecim mensium* de Bède.

Figure 52 : Saint-Marc de Venise, détail de la voussure du calendrier, Janvier/Verseau.

[2981] On peut citer l'exemple de la mappemonde cantonnée des Vents dans le *Beatus de Turin*, ms. Lat. 93, Turin, Biblioteca nazionale, fol. 32v-39, vers 1100-1125. Les Vents sont figurés dans les angles de la composition par des personnages nus ébouriffés, soufflant dans des cornes tout en chevauchant des vases allongés ou des outres dont émerge un souffle. De même, sur la broderie de la Création de Gérone datant des alentours de 1100, les Vents ailés cantonnent la composition. Ils soufflent dans une double corne tout en chevauchant une outre ou longue amphore.

[2982] Sur cette figure ambivalente et son rapport avec le décor de la voussure et l'ensemble du portail, voir *supra*, chap. 6, II. B. 1, p. 483.

À ces exemples particuliers, on peut ajouter le Verseau sculpté sur le portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León qui est original par certains ajouts et de par son rapport avec le signe des Poissons. Le panneau en question figure un personnage de face, debout et jambes écartées, portant sur ses épaules une sorte de vase ou outre allongé à double col dont l'eau s'écoule. Un drapé s'envole de ses épaules sur son et vers ses bras. Sur le côté gauche, en bas du panneau, deux poissons têtes bêches, similaires à ceux du panneau du signe suivant, sont représentés en arrière-plan. L'eau se déverse d'ailleurs sur ces deux poissons. Cette iconographie complexe est à envisager en fonction de la dimension moralisatrice du cycle zodiacal de León et de sa re-sémantisation chrétienne mise en lumière par S. Moralejo[2983]. Cet historien de l'art a tissé des liens entre l'iconographie zodiacale léonaise et une homélie de Zénon de Vérone[2984] ainsi qu'avec d'autres écrits ayant repris et développé l'interprétation de l'évêque, tels que ceux de Bède. Les deux Poissons incarneraient les Gentils et les Juifs, rassemblés par le Christ auquel le Verseau est assimilé. L'eau versée est celle du baptême comme signe de ce rassemblement[2985]. Le corps du Verseau reproduit d'ailleurs la forme d'une croix et de la lettre grecque X faisant référence au nom du Christ. Le panneau du Verseau de León fonctionne étroitement avec celui des Poissons qui sont d'ailleurs ainsi redoublés. Sur le panneau qui leur est réservé et qui suit celui du Verseau, les Poissons sont représentés à une échelle plus importante que sur le panneau précédent tandis qu'en arrière-plan, un personnage dans une barque peut renvoyer à la Pêche miraculeuse et au rapport entre l'eau du baptême et le salut[2986]. L'iconographie du Verseau de León insiste de manière générale sur la valeur de l'eau baptismale[2987].

L'eau se déversant du récipient porté par le Verseau est d'ailleurs représentée dans 74 % des cas (49 occurrences). Le flot plus ou moins important est rendu par des ondulations et autres lignes verticales[2988]. Sur le médaillon du pavement à incrustations la cathédrale de Canterbury, le flot suit la courbure du *clipeus* et remonte jusque derrière la tête de la figure zodiacale de

[2983] Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977 ; voir aussi *supra*, chap. 6, I. C. 1.
[2984] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 492-496.
[2985] « *Varias atque innumerabilis nocendi artes habet : sed has omnes salutari profluens amne non magnopere noster Aquarius delere consuevit : quem necessario uno seguuntur duo Pisces in signo, id est duo ex Judaeis et Gentibus populi, baptismatis aque viventes, in unum populum Christi uno signo signati.* » (PL XI, col. 492-496) Cité par S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 173.
[2986] Cf. *infra*, dans ce chapitre, I. B. à propos de l'iconographie des Poissons.
[2987] S. Moralejo a d'ailleurs souligné cette idée en comparant l'iconographie de León avec la cuve baptismale de Grottaferrata (XII[e] siècle) sur laquelle un personnage semblable au Verseau verse son eau sur des poissons. Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 152.
[2988] Cependant, le contenu peut parfois se déverser horizontalement. C'est le cas du Verseau du pavement de San Colombano de Bobbio ainsi que de celui de la frise sculptée de Saint-Maurice de Vienne.

sorte que l'eau redouble la forme circulaire. L'eau du Verseau figuré sur la rose occidentale de Notre-Dame de Paris se répand dans la zone inférieure du médaillon et remonte à mi-hauteur de celui-ci en suivant sa courbure. Le Verseau verse fréquemment l'eau à ses pieds, en particulier lorsqu'il est debout. La plupart du temps, cette eau est versée sur un côté, la figure zodiacale étant de profil ou de trois quarts de sorte que l'image est bien souvent composée de deux parties comme un écho à la fin et au début de l'année[2989]. On notera néanmoins que sur la voussure de Saint-Lazare d'Avallon, le vase est porté et versé devant la figure zodiacale vue de face de manière à situer le vase et son contenu au centre de l'image[2990].

À 9 reprises – soit 14 % des cas –, le Verseau verse son eau sur le mois de Janvier ou du moins au-dessus de la scène du mois associé. D'ailleurs, il s'agit dans quatre cas de cycles commençant par Janvier et le Verseau. On peut lire cette particularité iconographique comme la volonté de figurer la purification, voire une sorte de baptême de la nouvelle année. Ceci concerne les voussures de quatre portails se rapportant à une même ambiance artistique et culturelle dans l'ouest de la France. Les églises Saint-Esprit de Fenioux, Saint-Léger de Cognac et Saint-Nicolas de Civray auxquelles s'ajoute Sainte-Marie de Mimizan présentent en effet cette particularité. Le fait qu'il s'agisse dans les quatre cas de voussures marquant le seuil de l'édifice ecclésial appuie cette signification. On ajoutera que c'est le cas aussi sur la cuve de baptismale de Saint-Evroult-de-Monfort, ce qui corrobore la connotation purificatrice et baptismale. À Fenioux et Cognac, le Verseau est assis sur l'arcade qui couvre Janvier et verse son eau sur ce dernier tandis qu'à Civray, l'*Aquarius* semble assis sur la tête de Janvier, tandis que son eau se déverse devant ce dernier. À Mimizan, le Verseau est debout à côté de *Janus Bifrons* se tenant devant les portes de l'ancienne et de la nouvelle année et sur les têtes duquel il déverse le contenu de son vase comme s'il baptisait et/ou purifiait l'Année passée et à venir. Sur le portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres, le Verseau verse son eau sur le mois de février situé sous une arcade, tandis que le cycle commence par janvier associé au Capricorne. À Otrante et à Trogir, le Verseau est lié à la scène du mois associé et il verse son vase comme s'il participait à la scène en question[2991]. En effet, à Trogir, les signes zodiacaux sont intégrés dans les scènes mensuelles et l'*Aquarius* sert de l'eau – ou du vin – au

[2989] De fait, comme nous l'avons souligné plus haut, le Verseau est le signe le plus souvent associé au début de l'année.

[2990] Cette présentation permet un écho visuel avec deux autres figures du cycle, celle du Soleil/Jour et de la Lune/Nuit, qui présentent leur attribut au-devant de leur ventre de même que le Verseau.

[2991] Le cycle d'Otrante associe le mois de janvier au Capricorne. Le Verseau verse son récipient sur la scène du mois de février mais le liquide n'est pas figuré. Quant au cycle de Trogir, le mois débutant le cycle est indéterminé mais le Verseau est bien associé à janvier.

personnage de Janvier qui tend une coupe tout en cuisinant[2992]. Dans le sillage de cette insistance sur l'eau versée par ce signe zodiacal, on peut remarquer que le Verseau du portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris est associé à une personnification de l'Océan. En effet, l'*Aquarius* est adossé à un dauphin chevauché par une figure féminine selon une iconographie marquée par l'Antique.

Ainsi, on peut récapituler les caractéristiques iconographiques les plus fréquentes pour le Verseau ainsi que certaines particularités iconographiques issues de notre corpus dans le tableau qui suit.

Critère	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Genre	Masculin (94 %)	Putto (4 %)	Féminin (1%)
Habillement /nudité	Nu (47 %)	Vêtu d'une tunique (26 %)	Cape et nu (7%) ; Capuchon (3 %)
Action	Versant le vase (76 %)	Portant le vase (4%)	Vase uniquement (1%) ; Autre (11 %)
Position	Debout (74 %)	Assis (20 %)	Un genou à terre (4%)

Tableau 22 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Verseau.

I. B. Les Poissons

La figuration du signe des Poissons a bénéficié du succès du poisson dans le bestiaire chrétien dès l'art paléochrétien comme symbole du Christ et du fidèle. Au sein du corpus conservé, 71 occurrences du signe des Poissons peuvent se prêter à une analyse iconographique. Dans la majorité des cas, suivant la tradition antique astronomique transmise au Moyen Âge, les Poissons sont au nombre de deux[2993]. Cela concerne en effet 67 occurrences soit 94 % des cas. Dans cinq cas, le signe zodiacal en question n'est figuré que par un seul poisson[2994] tandis qu'un seul exemple le représente par trois poissons. En effet, à Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wormbach, le signe des Poissons est figuré par trois poissons peints les uns contre les autres, têtes bêches sur un fond d'ondes.

Les Poissons sont figurés seuls dans 83 % des cas (59 occurrences) même s'ils sont parfois intégrés indirectement dans la scène du mois correspondant. Dans deux cas, ils sont tenus par une figure supplémentaire. À Saint-Avit-Sénieur, les Poissons sculptés sur les piliers

[2992] On remarquera au passage que l'une des identifications mythologiques du Verseau est Ganymède, l'échanson des dieux. Voir *supra*, chap. 3, I. B. 3.

[2993] Cf. *supra*, chap. 3, I. B. 3. À ce sujet, voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 321-323 ; A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie*, Paris, Robert Laffont, 2016, p. 225. Les Poissons sont au nombre de deux dès les prémices babyloniennes.

[2994] Il s'agit des signes des Poissons à Notre-Dame de Castelviel, Notre-Dame de Chartres, Saint-Martin de Lucques, Saint-Laurent de Trogir et à Saint-Pierre de Sessa Aurunca.

du cloître sont tenus par une figure supplémentaire à l'instar des autres signes zodiacaux du cycle. Le personnage assis tient en effet un poisson dans chaque main tout en les croisant devant sa poitrine. Sur la voussure du portail de San Pietro à Sessa Aurunca, un poisson est tenu par le personnage évoquant le mois de février qui est en train de pêcher les pieds dans l'eau. Cette particularité correspond à un effort d'intégration des signes zodiacaux dans les cycles mensuels en Italie. Dans le même ordre d'idées, à Trogir dont les sculptures sont marquées par les chantiers du nord de l'Italie par l'intermédiaire de Radovan, un poisson est jeté dans une marmite par une jeune femme en train de cuisiner[2995]. À León, sur le portail de Saint-Isidore, les Poissons sont étroitement liés au signe du Verseau tout en étant le fruit d'un processus de re-sémantisation chrétienne des signes zodiacaux que nous avons déjà évoqué[2996]. Les Poissons sont en effet redoublés sur le panneau du Verseau et sur le panneau qu'il leur est réservé, ils sont accompagnés en arrière-plan d'un personnage dans une barque tenant une rame ou une ancre évoquant le signe de la croix. On retrouve un poisson en-dessous du signe du Cancer. Les Poissons léonais s'inscrivent dans une relecture à la fois baptismale et plus largement eschatologique du Zodiaque car ils semblent évoquer en filigrane le thème de la « pêche rédemptrice »[2997]. Sur la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres, les Poissons ont été placés en dehors du cycle alternant signes zodiacaux et scènes mensuelles sur les voussures du portail nord. En effet, un poisson est sculpté sur la voussure interne du portail sud de la même façade, aux côtés d'Aristote figuré sur la voussure supérieure[2998].

Pour ce qui est de la position des Poissons, ils sont figurés à l'horizontale dans la plupart des cas. Cette disposition concerne 51 occurrences soit 72 % des cas, tandis que 20 occurrences présentent les Poissons à la verticale, soit 28 % des cas. Cependant, on notera qu'il est parfois délicat d'indiquer la position des Poissons lorsqu'ils sont figurés sur une voussure. Le plus souvent, leur corps suit dans ce cas la courbure de la voussure et ils peuvent être orientés en fonction du sommet de l'arc. Leur verticalité ou horizontalité est alors toute relative[2999]. De plus, dans certains cas, les Poissons sont placés légèrement de travers, en diagonale, une

[2995] Cf. C. MJESECI, « Radovanova portala. Month cycle of Radovan's portal », in R. BUZANCIĆ (dir.), *Majstor Radovan, op. cit.*, p. 37-42, p. 37.
[2996] Cf. *supra*, p. 687, I. C. 1. ; voir aussi n. 2983.
[2997] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e^ au XII^e^ siècle, op. cit.*, p. 117.
[2998] La question de la séparation de deux signes zodiacaux du cycle du portail nord de la façade occidentale a fait l'objet de polémiques et autres interprétations. N'ayant pas d'autre indice à apporter, nous n'aborderons pas cette question qui nous semble vaine. Sur ce sujet, voir notamment J. VILLETTE, « La signification des deux signes du Zodiaque placés à part dans les sculptures du portail royal de Chartres », in *Supplément Bulletin de la Société Archéologique d'Eure et Loire*, 27, ou *Mémoire de la Société archéologique d'Eure-et-Loire*, XXXXI, 4, 1990, p. 98-109.
[2999] C'est le cas par exemple sur les voussures des portails de la Madeleine de Vézelay et de Saint-Lazare d'Autun.

position qui est également toute relative et qui permet parfois un gain de place[3000]. Au sein des voussures en particulier, l'orientation des figures change fréquemment de sorte qu'il est difficile de statuer sur l'orientation de ce signe zodiacal.

Les Poissons sont positionnés l'un par rapport à l'autre lorsqu'ils sont au nombre de deux, soit le cas le plus fréquent. Dans la majeure partie du corpus, les deux Poissons sont figurés têtes bêches comme c'est déjà le cas dans l'iconographie antique[3001]. Dans les exemples étudiés, cette présentation concerne 55 occurrences soit 77 % des cas. Ceci s'explique par la tradition littéraire autour de ce signe qui oppose les deux figures pisciformes mais aussi par la présence du lien qui unit le plus souvent les deux figures. En effet, dans 59 % des cas réunis dans notre corpus, les Poissons sont reliés par une corde. Ce lien correspond à l'une des étoiles les plus brillantes de cette constellation, ce lien et son étoile étant désignés comme le « nœud céleste », notamment par Aratos[3002]. D'autre part, dans 8 cas, les Poissons sont disposés côte à côte, soit 11 % des occurrences. On citera notamment les Poissons du pavement de la crypte de San Savino de Plaisance qui se tiennent debout, côte à côte, le corps recourbé tels des dauphins et suivant la courbure interne du médaillon dans lequel ils sont disposés[3003]. À San Miniato al Monte sur les hauteurs de Florence, les Poissons du pavement à incrustations sont disposés de manière verticale, côte à côte mais en miroir et séparés par un élément végétalisé axial. Dans deux autres cas, les Poissons sont placés de manière divergente, queue contre queue. Sur le cordon mouluré qui cerne le portail de Notre-Dame de Mauriac, les Poissons sont disposés longitudinalement et queue contre queue suivant la courbure de l'arc. Sur le portail de Mimizan, les Poissons sont divergents et reliés par une corde qui forme un S qui les sépare comme c'est

Critère	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques ou particularités iconographiques
Nombre	2 poissons (94 %)	1 poisson (7 %) ; 3 poissons (1 %)
Position	À l'horizontale (72 %)	À la verticale (28 %)
Position (bis)	Têtes bêches (77 %)	Côte à côte (11 %) ; affrontés (3%) ; divergents, queue contre queue (3 %).
Situation	Reliés par une corde (59 %)	Tenus par une figure supplémentaire (3 %)

Tableau 23 : Récapitulatif des principales caractéristiques iconographiques des Poissons.

[3000] À Saint-Jean-Baptiste de Bazas, sur la voussure du portail sud, les Poissons sont placés en travers du claveau très étroit. Leur position dynamise également le mouvement ascendant.
[3001] Le fait qu'ils soient têtes bêches traduit les différences astronomiques entre les deux Poissons du point de vue de leur position dans le ciel et du lever des étoiles qui les composent. Quant aux informations astronomiques à propos de ce signe, cf. A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel, …, op. cit*., p. 224-227.
[3002] ARATOS, *Phénomènes*, v. 242-245. Sur cela, voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 323. Voir aussi A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel, …, op. cit*., p. 226.
[3003] Les Poissons des vestiges du pavement de San Giacomo Maggiore de Reggio Emilia sont présentés de manière similaire.

fréquemment le cas. Ils sont têtes bêches de manière horizontale mais non pas de manière parallèle comme c'est plus souvent le cas.

À la suite de ces observations, on peut proposer un récapitulatif des principales caractéristiques iconographiques pour le signe des Poissons au sein de notre corpus [Tableau 23].

I. C. Le Bélier

Le Bélier marque parfois le début du cycle zodiacal, voire calendaire avec le mois de mars[3004]. En effet, débutant au moment de l'équinoxe de printemps, il peut être associé au début de l'année et est à mettre en relation avec l'Annonciation, fête marquant l'annonce de l'Incarnation comme pivot essentiel dans le calendrier chrétien en particulier dans le cas des calendriers dits dans le style de l'Annonciation[3005]. Dans son poème décrivant l'*aulae sidereae* de la chapelle palatine de Compiègne, Jean Scot Erigène évoque quatre signes zodiacaux dont celui qui nous intéresse : « C'est à toi le Bélier, qu'il revient d'applaudir le triomphe du Christ en sa conception »[3006]. Le Bélier est d'ailleurs identifié par Zénon de Vérone comme l'*Agnus Dei* tandis qu'il est assimilé à l'agneau du sacrifice d'Isaac chez Isidore de Séville[3007] ainsi que dans une glose du *De temporum ratione*[3008].

I. C. 1. Caractéristiques iconographiques générales et particularités du Bélier

Notre corpus réunit 66 occurrences du Bélier permettant une analyse iconographique. Parmi ces occurrences, 63 prennent la forme d'un bélier, voire d'un agneau, soit 95 % des cas. L'iconographie de ce signe zodiacal est relativement homogène, stable et peu propice aux variations. Cependant, quelques cas particuliers ressortent de l'ensemble de par leur nature. Le signe du Bélier à Vézelay est figuré par un être hybride, mi-poisson, mi-bélier, tandis que l'une des figures hétéroclites des piédroits du portail de Santa Maria de Ripoll peut être identifiée comme le signe zodiacal en question. En effet, sur ce dernier exemple, plusieurs signes zodiacaux sont évoqués de manière originale de sorte que la tête monstrueuse dont la longue barbe se termine en tête de bélier présente sur l'un des piédroits peut être une évocation du

[3004] Cf. *supra*, chap. 5, II. C. 2.
[3005] Sur le début de l'année, voir P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, 1983, p. 45 ; J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 277.
[3006] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmina*, IX, 100, PL 122, col. 1238. Voir notamment M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit., p. 85, v. 12 ; cf. *supra*, chap. 4, III. C.1, p. 387.
[3007] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 494. Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 158, n. 88-89.
[3008] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae et scholia*, PL 90, col. 361 : « *Aries, Abraham, pro eo quod arietem Domino obtulit pro Isaac filio suo* ».

signe du Bélier. Un autre cas particulier et d'identification délicate concerne l'une des figures peintes sur le soubassement de l'abside de Saint-Germier d'Ourjout et sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin. L'originalité iconographique de cette figure – même s'il est difficile de statuer avec certitude sur son rapport au signe du Bélier – réside dans les ramifications végétalisées qui entourent sa tête. Son iconographie témoigne d'une sorte de combinaison entre le signe du Bélier et le *Marcius cornator* souvent associé au mois éponyme. De plus, cette iconographie traduit visuellement un renouvellement de la Création lié au printemps.

Dans 97 % des cas – soit 64 occurrences –, le Bélier est figuré de profil de sorte que son corps guide souvent visuellement le regard dans le sens du cycle. La plupart du temps, ce signe est d'ailleurs debout (dans 92 % des cas) et il esquisse fréquemment un mouvement signifiant la continuité du rythme zodiacal. Dans deux cas, le Bélier est couché. C'est le cas dans une scène pastorale à Trogir tandis qu'il est figuré ainsi par manque de place semble-t-il sur le calendrier peint à Bominaco. De plus, le signe suivant, celui du Taureau, est couramment figuré de manière similaire de sorte que leur corps donne un élan visuel au cycle zodiacal, ce qui était déjà sensible dans les compositions antiques[3009]. Bien souvent, la tête du Bélier est tournée vers le spectateur de sorte qu'il attire l'attention de celui-ci.

D'autre part, la toison du Bélier fait volontiers l'objet d'une certaine attention dans son traitement. Cette toison qui est liée d'un point de vue catastérismique à la Toison d'or du bélier Chrysomallos ayant transporté Phrixos et Hellé, est souvent abondante. Traitée en grosses boucles, la toison du Bélier est épaisse et le distingue généralement du Taureau. L'accent est mis sur sa toison dans au moins 55 % des cas, en particulier sur les décors sculptés. Les décors peints n'ont pas forcément conservé les détails picturaux évoquant cette toison. Dans le même ordre d'idées, les cornes du Bélier sont souvent soulignées et leur enroulement est parfois exagéré.

Pour ce qui est du contexte, le Bélier est fréquemment associé à un fond végétalisé. Un arbre ou arbuste peut servir d'élément d'arrière-plan et il semble parfois être en train de brouter dans les végétaux figurés comme c'est le cas sur le portail nord de la cathédrale de Chartres. Ces végétaux peuvent d'ailleurs être liés à la scène du mois associé. De fait, dans 9 % des cas, le signe du Bélier est clairement intégré dans la scène du mois associé qui est le plus souvent une occupation pastorale et/ou liée au printemps[3010].

[3009] Cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit., en part. p. 537.
[3010] C'est le cas par exemple à Saint-Jacques d'Aubeterre-sur-Dronne, à la cathédrale d'Otrante, Saint-Savin de Plaisance ou bien encore à Saint-Laurent de Trogir. À Otrante, le Bélier surmonte ainsi le berger et son troupeau.

Par ailleurs, quelques cas particuliers peuvent être évoqués. Nous avons déjà mentionné le cas du Bélier hybride de Vézelay dont le corps se termine par une queue de poisson. Il s'agit sans doute d'accentuer l'effet de variation au sein du cycle mais aussi de tisser des liens entre les différentes figures zodiacales souvent hybrides. De plus, la continuité de la Création se trouve ainsi soulignée par l'intermédiaire d'une figure hybride, mi-aquatique, mi-terrestre. Hormis le cas très particulier de l'hypothétique Bélier de Saint-Germier d'Ourjout sur lequel nous nous pencherons ci-après, deux occurrences singulières peuvent être signalées. Il s'agit d'une part du Bélier sculpté sur le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire. De même que le Taureau et le Capricorne, le Bélier s'est vu adjoindre un *putto* qui le chevauche de manière antiquisante[3011]. Ce *putto* est nu contrairement aux deux autres jeunes cavaliers. Le Bélier d'Issoire est comme suspendu dans son élan, les pattes antérieures levées et légèrement cabré. Son cavalier se tourne en arrière et souffle dans une longue corne. Cette iconographie singulière est un emprunt ou une référence au *Marcius cornator* et par là même au mois de mars auquel le Bélier est souvent associé[3012]. La figure du *Marcius cornator* exprime le renouveau du printemps et le souffle du vent qui caractérise ce moment de l'année et le mois de mars. Ainsi, l'iconographie de l'iconographie du mois en question est juxtaposée, voire fusionnée avec l'iconographie du signe zodiacal. Une autre occurrence singulière au sein du corpus est celle du relief provenant sans doute du portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse[3013]. Ce relief dit « prophétique » présente deux femmes aux jambes croisées, presque assises, côte à côte, la tête tournée l'une vers l'autre. Ces deux personnages tiennent sur leur genoux un petit lion pour l'une et un petit bélier pour l'autre. L'iconographie singulière ne permet pas d'identifier de prime abord des signes zodiacaux mais les inscriptions les désignent bien comme *Signum leonis* et *Signum*

Figure 53 : Issoire, Saint-Austremoine, chevet, le Bélier.

À Plaisance, sur le pavement de Saint-Savin, le Bélier – qui est d'ailleurs plutôt un agneau – est au pied d'un des deux arbustes tenus par le personnage incarnant avril et le printemps.

[3011] Les autres figures humaines du cycle, hormis la Vierge et la Balance, arbore des traits enfantins similaires, proches du type antiquisant du *putto*. Cela permet notamment d'uniformiser le cycle. Le caractère antiquisant de cet édifice est sensible également au niveau architectural et ornemental. Cf. D. MOREL, « Le temps dans la conception et la structuration de l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire », art. cit., en part. p. 295.

[3012] Sur ce thème iconographique, voir L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », art. cit.

[3013] Relief prophétique du Signe du Lion et du Signe du Bélier, Musée des Augustins, ME 206, vers 1120. Sur ce relief, voir *supra*, chap. 6, II. D. 1.

arietis[3014]. Dans le sillage des remarques de B. Mora, nous avons souligné que ces deux signes zodiacaux synthétisent l'histoire et la double nature christiques[3015]. Le Bélier de ce relief prend d'ailleurs davantage les traits d'un agneau, l'*Agnus Dei*, et offre un témoignage visuel d'une re-sémantisation des signes du Zodiaque selon une perspective chrétienne. On peut ajouter que le Bélier sculpté sur l'un des piliers du cloître de Saint-Avit-Sénieur est aujourd'hui perdu mais qu'il était sans doute tenu sur les genoux d'une figure supplémentaire de même que les autres signes zodiacaux de ce cycle.

I. C. 2. Saint-Germier d'Ourjout : du Bélier au Vent de mars

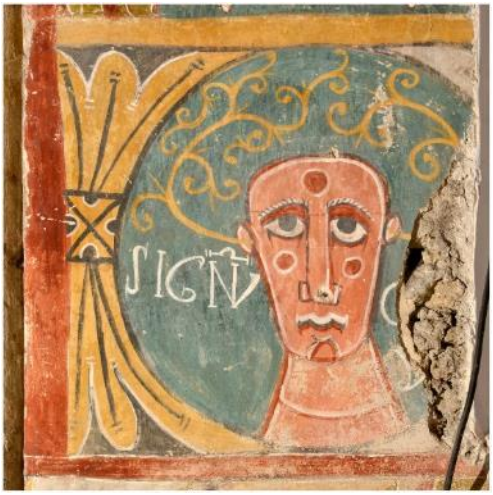


Figure 54 : Ourjout, Saint-Germier, abside, détail.

Parmi les cinq figures qui subsistent sur le registre inférieur du décor peint dans l'abside de Saint-Germier d'Ourjout, l'une d'elles attise particulièrement la curiosité et peut être mise en relation avec le Bélier. Les inscriptions encore lisibles à l'intérieur des médaillons qui encadrent les signes zodiacaux du Cancer, du Lion, de la Balance et du Scorpion confirment l'identification du thème des signes du Zodiaque même si l'iconographie de ces figures est relativement parlante. Néanmoins, ce n'est pas le cas de la première figure conservé à gauche sur ce registre. Ni l'inscription lacunaire dont elle est flanquée, ni son iconographie ne sont assez explicites pour identifier avec certitude un signe zodiacal, du moins au premier abord. Les lacunes du cycle peint ne permettent pas non plus d'identifier le signe zodiacal par déduction[3016]. Le *clipeus* dans lequel il est placé ouvrirait le cycle peint dans l'abside. La figure en question est présentée en buste et de face. Il s'agit d'un personnage plutôt masculin même s'il est difficile de trancher sur son genre. Son visage est traité de manière similaire aux figures peintes dans la sphère des Pyrénées autour du début du XII^{e} siècle et dans la lignée de Saint-Clément de Taüll. Deux ramifications végétalisées flanquent sa tête et attirent l'attention. En premier lieu, lors de la découverte de ce décor peint,

[3014] Sur ce relief et leur interprétation, voir R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit., en part. p. 635 ; B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*. Signes zodiacaux ? À propos du bas-relief toulousain des "deux vierges" », art. cit.
[3015] Voir *supra*, chap. 6, II. D. 1.
[3016] De fait, en raison de l'état lacunaire des peintures, il est difficile de savoir combien il y avait de *clipei* au total sur le pourtour du mur hémicycle.

la figure a été identifiée comme le Capricorne dont les cornes pourraient être suggérées[3017]. Si on se tourne vers des thèmes iconographiques proches du Zodiaque, à savoir celui des Occupations des mois ainsi que celui des Vents, des comparaisons se révèlent éclairantes. L'hypothèse que nous proposons est que ce personnage aux ramifications végétalisées est une traduction visuelle originale du Vent de Mars, alliant l'iconographie de *Marcius Cornator* et du signe du Bélier[3018]. Le mois de mars est fréquemment associé au Bélier. *Marcius Cornator*, quant à lui, « est un homme échevelé, portant à la bouche un ou deux olifants » pour reprendre la définition de Léon Pressouyre[3019]. Les rinceaux pourraient évoquer les cornes végétalisées et stylisées à la fois du *Cornator*, autrement dit du souffleur de corne lié au Vent de mars dans les calendriers médiévaux, et celles du signe zodiacal du Bélier, souvent prépondérantes comme nous l'avons souligné. De plus, elles rappelleraient la chevelure échevelée de *Marcius Cornator* associé au vent de Mars et aux débordements du printemps[3020]. Le mois de mars du pavement de San Michele de Pavie prenait ainsi les traits d'un personnage aux cheveux hérissés soufflant dans une double corne tenue symétriquement de chaque côté de son visage, tandis que les Vents de la broderie de la Création de Gérone arborent une iconographie similaire[3021]. Cette iconographie est également bien présente dans les calendriers des manuscrits liturgiques comme par exemple dans le manuscrit Lat. 320 de la Bibliothèque nationale de France[3022]. Le chapiteau de la crypte de l'abbatiale de Cruas sur lequel les deux trompes du *Cornator* semblent sortir de sa bouche et se végétaliser en des rinceaux incarnant la force de vie renaissante du printemps, peut aussi être confronté à la figure d'Ourjout. Enfin, le signe du Bélier sculpté sur le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire est chevauché par *Marcius Cornator* et nous apporte ainsi un témoignage déterminant quant à la combinaison de ces deux thèmes iconographiques étroitement liés. En outre, au sein du cycle d'Issoire, le Taureau et le Capricorne sont chevauchés par des *putti* arborant certains détails iconographiques propres aux mois associés, de sorte que ce cycle sculpté témoigne plus largement de la possibilité de combinaison, voire de fusion des signes zodiacaux avec leur pendant mensuel.

[3017] La Vierge a également été proposée du fait des lettres V et O subsistant de la légende. Il semble que cette identification soit à écarter car il nous paraît plus probable que la Vierge est la figure tenant la Balance dans l'un des autres médaillons du cycle.

[3018] À propos de ces thèmes iconographiques, voir L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*… », art. cit.

[3019] *Ibid*., p. 396.

[3020] Le végétal associé à cette figure incarnant le vent de printemps traduit la cyclicité de la nature ainsi que sa force « régénératrice ». Sur la force du végétal et sa signification, cf. J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., en part. p. 96-98.

[3021] Les Vents de la broderie de Gérone soufflent dans une double corne et sont ébouriffés.

[3022] Paris, BnF, Ms. Lat. 320, XII^{e}-XIII^{e} siècle, prov. Italie, fol. 306. Cité par L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*… », art. cit., p. 426.

La figure ou signe d'Ourjout nous apparaît ainsi comme le fruit d'une fusion et d'une réminiscence de l'iconographie de *Marcius Cornator* et du Bélier tout en évoquant le Vent de mars et du printemps. De fait, dans la mouvance de la péninsule ibérique marquée par les réalisations de l'Italie septentrionale à laquelle les peintures murales d'Ourjout se rattachent, les signes du Zodiaque ont fait l'objet d'une certaine réinterprétation. Pour terminer ces remarques à propos de cet *unicum*, on peut observer rapidement l'inscription qui marque le fond du *clipeus.* On peut encore clairement lire les lettres indiquant *Signum,* tandis que la partie droite du médaillon est arrachée et nous laisse péniblement déchiffrer les lettres V et O ou C[3023]. Par comparaison avec les autres médaillons du cycle, on sait que la fin des inscriptions s'étale de bas en haut ce qui indique que la lettre qui subsiste en bas du médaillon serait la première lettre du nom du signe figuré. Dans cet ordre d'idées, il paraît envisageable que la légende indiquait *Signum Vento* (?), correspondant aux lettres V et O subsistantes. Sans autre exemple connu, une telle dénomination reste difficile à affirmer avec certitude mais cette appellation serait cohérente avec celle donnée à la Balance, *Signum Pesis,* pour laquelle l'attribut du signe donne son nom à la figure zodiacale au lieu du traditionnel *Libra*[3024]. De fait, les légendes de ce cycle sont des inscriptions latines aux déformations régionales qui témoignent d'une certaine liberté quant à la tradition empruntée. Cependant, cette appropriation du thème iconographique du Zodiaque et plus largement du calendrier semble mal maîtrisé du fait des interversions probables de certains signes, tels que le Cancer et le Scorpion.

Au-delà de l'exemple particulier d'Ourjout, on peut récapituler les caractéristiques iconographiques les plus fréquentes pour le Bélier ainsi que certaines particularités iconographiques issues de notre corpus dans le tableau qui suit.

Critère	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Nature	Bélier/agneau (95 %)	Hybride (3 %)	Autre (2 %) ;
Situation	Végétation en arrière-plan.	Lié à la scène du mois associé (9 %)	Tenu par un personnage supplémentaire (2 %) ; chevauché par personnage supplémentaire (2 %).
Position	De profil (97 %) ; debout (92 %).	Couché (3 %)	

Tableau 24 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Bélier.

[3023] On peut lire : SIGNV(m) V[---] O/C[---]. L'hypothèse initiale lors de la découverte du cycle qui identifiait cette figure comme le Capricorne – ou bien la Vierge du fait des lettres subsistantes – ne semble pas trouver de justification dans l'inscription. Il n'y a en effet pas assez de place ni visiblement assez de lettres pour ce qu'il en reste pour écrire le nom de ce signe.

[3024] La légende de la Balance à Ourjout est tout aussi originale dans notre corpus.

I. D. Le Taureau

La silhouette du Taureau répond bien souvent à celle du Bélier, de sorte qu'ils marquent tous les deux une sorte de rythme visuel, moteur du cycle zodiacal, voire calendaire. Le Taureau ne présente pas de grandes variations au niveau iconographique. Parmi notre corpus, 59 occurrences peuvent être analysées. Dans 96 % des cas, ce signe zodiacal est figuré par un simple bovin comme son nom l'indique. La musculature et/ou l'aspect massif du Taureau sont souvent soulignés par le traitement figuratif, en sculpture comme en peinture. La plupart du temps, soit dans 95 % des cas, le Taureau est figuré de profil, de même que le Bélier qui le précède. Dans 39 % des cas, le Taureau est de profil tout en tournant la tête vers le spectateur, détail dynamisant le cycle et attirant le regard. Ce signe zodiacal est volontiers figuré en train d'esquisser un mouvement, par exemple en levant l'une de ses pattes antérieures. L'arrière-plan de l'espace dans lequel le Taureau est figuré est fréquemment composé de végétaux, arbres, arbustes ou simples rinceaux, assimilant le signe zodiacal à un bovin en train de paître.

De même que pour le Bélier, les cornes du Taureau sont souvent accentuées. Cette insistance trouve à l'origine sa raison d'être dans les étoiles brillantes qui marquent cette constellation et sont repérées par les cornes du signe zodiacal en question[3025]. De fait, le Taureau peut être réduit à sa tête ou à la partie antérieure de son corps, comme par exemple sur le panneau sculpté du portail d'Agneau de Saint-Isidore de León[3026]. Sur ce panneau, le Taureau est en effet réduit à une tête vue de face, flanqué de ses pattes antérieures relevées et tenues par deux petits personnages agenouillés[3027]. S. Moralejo, en appliquant les interprétations de Zénon de Vérone dans son homélie à propos du baptême et des signes du Zodiaque, présente le Taureau de León comme un *Vitulus* évoquant le sacrifice du Christ dont « il exhorte le chrétien à prendre sur ses épaule le joug pour labourer la chair et la rendre fertile pour la moissons céleste »[3028]. Lecture sacrificielle et métaphore théologique du labour seraient ainsi traduites dans cette iconographie singulière. Le Taureau du portail de la Madeleine de Vézelay,

Figure 55 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail de la voussure, le Taureau.

[3025] En effet, à l'origine, le Taureau était figuré à mi-corps chez les Babyloniens puis chez les Grecs du fait de l'insistance sur la mâchoire et les cornes du taureau dans les repères astraux de la constellation. Dans la tradition antique romaine, le Taureau fut ensuite figuré en entier. Voir A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit.*, p. 155.
[3026] Cette iconographie trouve son explication dans les origines babyloniennes et grecques, voir note précédente.
[3027] Comme l'a souligné S. Moralejo, le panneau en question a été restauré. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 161.
[3028] *Loc. cit.*

de même que le signe qui le précède sur la voussure, est hybride, puisqu'il est terminé par une queue de poisson. Cette queue est traitée de manière ornementale et elle est gracieusement recourbée. Elle est couverte sur le dos d'écailles et constellée de petits motifs formés par trois points en creux à la manière d'un trèfle[3029]. Une sorte de ceinture perlée et frangée d'éléments rayonnant ceint son poitrail et marque la jonction entre les deux parties du corps[3030]. Une autre occurrence originale concernant le Taureau est celle du chevet de Saint-Austremoine d'Issoire, puisqu'à l'instar du Bélier et du Capricorne, le signe en question est chevauché par un *putto*[3031]. Ce personnage vêtu d'une tunique aux drapés travaillés et aux pieds nus, tient d'une main l'une des cornes proéminentes du Taureau tout en tenant l'extrémité de la queue de ce dernier dans son autre main, de sorte qu'il se tient de trois quarts sur l'animal. Si on suit le principe selon lequel le signe du Bélier est chevauché par *Marcius Cornator*, on peut proposer que le Taureau soit chevauché par Avril incarnant le printemps, habituellement figuré de face et arborant des rameaux dans chacune de ses mains[3032]. Enfin, un dernier exemple doit être mentionné, celui du cycle mosaïqué de la crypte de Saint-Savin de Plaisance. Le cavalier de mai fait paître son cheval, tandis que le Taureau est couché dans la partie inférieure et broute également. Sa tête et son corps fin correspondent davantage à ceux d'un ovin. Il est probable qu'il y ait eu une confusion avec le signe du Bélier[3033].

Si le Taureau présente peu de variantes, on peut néanmoins récapituler ses caractéristiques iconographiques les plus fréquentes ainsi que certaines particularités iconographiques dans le tableau qui suit.

Critère	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Nature	Bovin/bélier (96 %)	Hybride (2 %)	Autre (2 %)
Situation	Végétation en arrière-plan		À mi-corps (2 %) ; chevauché par personnage supplémentaire (2 %).
Position	De profil (95 %)		De face (2 %)

Tableau 25 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Taureau.

[3029] Nous reviendrons plus loin sur ces ornements, voir *infra*, p. 774 et suiv.
[3030] Sur cette ceinture rayonnante, voir *infra*, p. 758 et n. 3326.
[3031] Cf. *supra*, p. 694.
[3032] *Loc. cit.*
[3033] Le Bélier est quant à lui figuré par un agneau. Il faut noter en sus que le pavement en question a été très restauré.

I. E. Les Gémeaux

Contrairement aux deux signes précédents, le signe des Gémeaux présente une iconographie variée et beaucoup plus détaillée. Parmi notre corpus, 68 occurrences peuvent se prêter à une analyse iconographique. Parmi ces 68 occurrences, certaines sont lacunaires de sorte que certaines informations et/ou détails, liés au genre, à l'habillement ou bien encore à leur gestuelle, nous échappent.

I. E. 1. Caractéristiques iconographiques générales des Gémeaux

Les Gémeaux sont le plus souvent représentés par deux hommes, puisque cela concerne 59 % des cas de notre corpus, soit 40 occurrences. Dans quatre cas, ces figures masculines, aux traits souvent juvéniles, prennent l'apparence de *putti*[3034]. On trouve également au moins 9 occurrences où les Gémeaux sont figurés par un homme et une femme. Dans deux cas, les Gémeaux prennent les traits de deux figures féminines, ceci dans deux occurrences du nord de l'Espagne[3035]. Enfin, il nous faut préciser que 14 occurrences, soit 20 % des cas, échappent à l'identification de leur genre du fait de leur état lacunaire.

Les Gémeaux peuvent être figurés nus (46 % des cas) comme ils peuvent être figurés vêtus (43 % des cas). Leur nudité est à comprendre vis-à-vis du caractère antiquisant de ce thème iconographique. Ils sont d'ailleurs parfois vêtus de manière antiquisante de par l'insistance sur les jeux de drapés des étoffes[3036] ainsi que par la présence récurrente d'une cape fermée d'une fibule qui couvre leurs épaules même si cette tenue s'apparente également aux usages vestimentaires médiévaux[3037]. Dans le même ordre d'idées, les Gémeaux prennent de quelquefois l'apparence de soldats et tiennent des lances dans 21 % des cas, voire un bouclier dans 4 % des cas[3038]. Les Gémeaux sont fréquemment figurés debout, plus précisément dans 81 % des cas, soit 55 occurrences. Dans certains cas, les deux figures sont représentées en buste,

[3034] Il s'agit des Gémeaux de Saint-Austremoine d'Issoire, Sainte-Geneviève de Paris, du portail du transept nord de Notre-Dame de Chartres et du reliquaire provenant de l'abbaye de Sayn et conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

[3035] Il s'agit des Gémeaux du portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León et de ceux de Sant Pere de Sorpe.

[3036] Les deux figures féminines incarnant les Gémeaux sur le portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León sont vêtues d'un vêtement couvrant leur corps de drapés soulignés par la sculpture. Les Gémeaux du relief provenant de Nîmes (conservé au musée Calvet d'Avignon, fiche II41) sont torse nu et vêtus d'un simple pagne formé d'une étoffe drapée dont ils tiennent un pan resserré à la taille.

[3037] À au moins 4 reprises, les Gémeaux portent une cape retenue sur l'épaule par une fibule. C'est le cas sur deux reliquaires du IX^{e} siècle et sur une broderie du XI^{e} siècle ainsi que pour les Gémeaux de Saint-Austremoine d'Issoire (1ère moitié du XII^{e} siècle) dont on a déjà souligné le caractère antiquisant de l'architecture et du décor.

[3038] Ils tiennent parfois ce bouclier à deux, comme par exemple sur le portail occidental de Notre-Dame de Chartres. À cet équipement guerrier s'ajoutent parfois des casques.

voire même seules leurs têtes sont figurées[3039]. Dans 6 occurrences, les Gémeaux sont assis, parfois l'un en face de l'autre. Dans 3 autres occurrences, ils sont figurés avec un genou à terre et en miroir. De fait, leur position et leurs gestes l'un par rapport à l'autre sont des détails essentiels de l'iconographie de ce signe zodiacal double, d'autant plus que la relation entre les deux figures est ancrée dans la mythologie qui lui est associée. En effet, les Gémeaux sont principalement considérés comme le catastérisme des Dioscures. Or Pollux était immortel contrairement à son frère et sa figure est d'ailleurs marquée par une des étoiles les plus brillantes de cette constellation par opposition avec son frère Castor[3040]. Pour revenir à leur position et à leur gestuelle, les Gémeaux sont souvent figurés côte à côte (56 % des cas), voire face à face (26 % des cas). L'importance de leur dualité et de leur complémentarité dans l'iconographie est telle que les Gémeaux sont deux femmes siamoises à Sant Pere de Sorpe. Dans le même ordre d'idées, les Gémeaux partagent un même corps sur l'un des chapiteaux de la nef de la Madeleine de Vézelay. En effet, sur ce chapiteau les Gémeaux prennent les traits d'Adam et Ève et évoquent la création de cette dernière[3041]. Cette dualité est aussi traduite visuellement par une gestuelle jouant sur la proximité et l'alliance complémentaire de ces deux figures. En ce qui concerne 16 occurrences, les Gémeaux se tiennent par les épaules, soit dans 24 % des cas. Pour ce qui est de 8 occurrences, soit dans 12 % des cas, ils s'embrassent en se prenant dans les bras l'un de l'autre. Enfin, 8 occurrences, soit 12 % des cas, figurent les Gémeaux se tenant par la main. En outre, on peut remarquer – même si cela reste subjectif – que les Gémeaux semblent converser, la tête tournée l'un vers l'autre, voire par le biais de gestes démonstratifs, dans 11 cas. Par exemple, les têtes des Gémeaux du portail occidental de Saint-Lazare d'Autun sont penchées l'une vers l'autre. De même, les gestes de ces figures, en particulier la main gauche de celui qui est situé à gauche, traduit la démonstration appuyant la discussion. Il en va de même pour les Gémeaux du pavement de Saint-Philibert de Tournus ou bien encore pour ceux du chevet de Saint-Austremoine d'Issoire. On notera cependant que cette complicité fraternelle est parfois transposée en une complicité courtoise, voire conjugale qui caractérise la variante des Gémeaux sous les traits d'un couple.

[3039] Sur les voussures de San Pedro Apóstol de Treviño et de Saint-Marc de Venise, les Gémeaux sont réduits à deux petites têtes. Ces têtes sont supportées par des rinceaux dans le premier cas, et sont présentées sur un petit socle, l'une contre l'autre et de profil comme les personnifications du Soleil et de la Lune figurées au sommet de la voussure dans le deuxième cas.

[3040] Sur les modalités de la catastérisation, voir *supra*, chap. 3, I.

[3041] Sur ce chapiteau, sa composition et son iconographie qui entrent en écho avec le cycle zodiacal associé au cycle des Occupations des mois sur le portail de l'avant-nef de l'édifice, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1.

I. E. 2. Variantes des identifications iconographiques des Gémeaux

I. E. 2. a. Les Gémeaux tels les Dioscures et comme gardiens de la *Porta coeli*.

Figure 56 : Autun, Saint-Lazare, portail occidental, détail, les Gémeaux.

De fait, les Gémeaux peuvent être assimilés à trois principaux types de personnages. Ils sont en effet quelquefois identifiables aux Dioscures selon la tradition mythologique la plus fréquente héritée de l'Antiquité[3042]. C'est le cas de 16 occurrences soit 24 % des cas. Sur le manteau étoilé de l'empereur Henri II, les Gémeaux sont d'ailleurs légendés d'une inscription les désignant comme « Castor et Pollux, serviteurs divins »[3043]. On notera qu'au sein de notre corpus, cette iconographie des Gémeaux sous les traits des Dioscures concerne des occurrences des IX^e^ et XI^e^ siècle mais aussi des exemples de la première moitié du XII^e^ et de la première moitié du XIII^e^ siècle. Cette identification iconographique a sans doute exacerbé le traitement antiquisant de ces figures et explique la récurrence d'un équipement militaire. Les lances et boucliers qui comptent parmi les attributs de ce signe zodiacal sont sans doute à mettre en relation avec cette identification. Sur le manteau étoilé d'Henri II, les Gémeaux tiennent chacun une lance. Sur les reliquaires Quedlinburg et Bamberg, ils arborent chacun une lance et sont assis l'un en face de l'autre, en train de converser, nus et les épaules couvertes d'une cape attachée d'une fibule. Sur la voussure du portail occidental de Saint-Lazare d'Autun, les Gémeaux sont nus et tiennent chacun en miroir une bannière au bout de leur lance. On peut aussi noter que la figure située à gauche désigne son attribut de l'index, geste similaire à celui d'un des élus sur le linteau qui désigne quant à lui l'ange armé d'une épée qui rejette les damnés[3044]. La lance sert ici de faire-valoir aux Gémeaux qui deviennent en quelque sorte les signes et gardiens de la *Porta coeli* et de la Jérusalem céleste[3045]. S'ils tiennent chacun un bouclier sur le portail de la cathédrale de Plaisance, les Gémeaux partagent parfois un seul et même bouclier qui les protège tous deux, souvent placé devant leurs jambes, comme par exemple à Notre-Dame de Chartres sur la façade occidentale. En contrepoint, seul l'un des Gémeaux de la cathédrale de Plaisance tient une lance. Le fait est

[3042] Cf. *supra*, chap. 3, I. B. 3.
[3043] Cf. J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., §34. Sur ce manteau, voir supra, chap. 4, III. C. 2.
[3044] Le deuxième élu situé à la droite de l'ange central sur le linteau désigne en effet l'épée de ce dernier de son index pointé. L'index désignateur est récurrent sur les figures de ce tympan et sert à guider le regard entre les différentes figures et scènes.
[3045] Sur le rapport entre le cycle zodiacal et le décor du seuil de l'édifice comme *Porta coeli*, voir *supra*, chap. 6, en part. I.

que le bouclier est un attribut de protection et de force depuis l'Antiquité, comme l'illustre le thème du bouclier d'Achille. Celui-ci cristallise toute une tradition autour de la figure héroïque et de son apothéose ainsi que tout un imaginaire autour des astres en tant que synthèse cosmique[3046]. Ce bouclier partagé par les Gémeaux traduit sans doute l'immortalité partagée par Pollux avec son frère. Sa présence renforce la dualité et l'unité qui caractérisent ce signe double. Sa présence relativement rare dans notre corpus mais récurrente dans l'iconographie zodiacale des enluminures a perduré sans doute du fait de la valeur exacerbée de l'écu sur les sceaux, puis dans le décor héraldique à partir du XII^e^ siècle et après[3047]. Le bouclier peut également trouver un écho dans l'attribut des Vertus qui arborent fréquemment un écu faisant d'elles des figures militantes de l'*Ecclesia*[3048].

Figure 57 : Plaisance, cathédrale, protiro central, détail, les Gémeaux.

I. E. 2. b. Les Gémeaux tels Adam et Ève

Cependant, cette identification iconographique aux Dioscures tend à être concurrencée par l'assimilation de plus en plus fréquente des Gémeaux à un couple, voire au couple originel[3049]. Si le nombre d'occurrences reste tout relatif, on ne peut nier une certaine récurrence de cette identification destinée à perdurer dans l'iconographie zodiacale après le XIII^e^ siècle, en particulier dans les manuscrits. L'état lacunaire de certaines occurrences entrave parfois notre approche iconographique et il peut s'avérer difficile de distinguer le caractère masculin ou féminin des personnages[3050]. Ce sont 8 occurrences du corpus qui ont choisi de représenter

[3046] Sur le bouclier d'Achille que nous avons déjà évoqué (cf. *supra*, chap. 3, I. A. 2., p. 246), voir notamment S. VILATTE, « Art et polis : le bouclier d'Achille », in *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 14, 1988, p. 89-107. On peut d'ailleurs noter que les Gémeaux ont parfois été identifiés comme Hercule et Achille.

[3047] Sur l'évolution de l'écu, sa valeur, son ornementation et sa figuration, cf. L. HABLOT, « Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII^e^ siècle », in M. METELO DE SEIXAS, M. DE LURDES ROSA (dir.), *Estudos de Heràldica medieval*, Instituto de estudos Medievais, Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, Caminhos Romanos, Lisbonne, 2012, p. 143-165.

[3048] *Ibid*., en part. p. 162.

[3049] On notera qu'on peut trouver les Gémeaux figurés sous les traits d'un couple dont la nudité est cachée d'un bouclier, soit une combinaison des deux principaux types iconographiques de ce signe au Moyen Âge. C'est le cas sur des enluminures des XIII^e^ et XIV^e^ siècle par exemple, voir C. HOURIHANE (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007, p. 262-263, fig. 489, 490, 496. Voir notamment le ms. M. 1042, New York, Pierpont Morgan Library, bréviaire, prov. France, 1285-1297, fol. 3v.

[3050] Ces difficultés d'identification ne sont pas seulement imputables à l'état lacunaire des images étudiées. L'ambiguïté de ces figures peut également s'expliquer du point de vue de la tradition de la Genèse quant à la Création d'Adam et Ève dont le récit joue sur la dualité et à la fois l'unité originelle du couple. À ce sujet, voir M. VAN DER LUGT, « Pourquoi Dieu a-t-il créé la femme ? Différence sexuelle et théologie médiévale », in J.-C. SCHMITT (dir.), *Ève et Pandora : la création de la première femme, op. cit.*, p. 89-114 ; J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in *ibid.*, p. 115-162. Voir aussi

Figure 58 : Avallon, Saint-Lazare, portail central, détail, les Gémeaux.

les Gémeaux tels Adam et Ève, avec notamment une occurrence dès la seconde moitié du XI[e] siècle sur l'un des panneaux sculptés de Saint-Nicolas de Brauweiler. Sur le panneau en question, Adam et Ève sont nus, l'un à côté de l'autre. Ève est caractérisée par sa longue chevelure par contraste avec Adam et on devine encore l'esquisse de ses seins. Sur l'un des chapiteaux de la nef de la Madeleine de Vézelay déjà évoqué, les Gémeaux font l'objet d'une transposition afin d'évoquer la création d'Ève à partir d'Adam[3051]. Les Gémeaux du cycle zodiacal sculpté sur la voussure du portail de l'édifice sont quant à eux plus délicats à identifier comme le couple originel. S'embrassant, les bras s'entrecroisant, tandis que l'une de leurs jambes s'avance en miroir de celle de l'autre, ils sont nus et semblables, leurs têtes flanquées de deux petits motifs floraux à connotation astrale. « *Duo in carne una* »[3052]. Tel est le passage de la Genèse qui semble traduit sur le chapiteau de la nef, tandis que le médaillon de la voussure du portail paraît lui répondre en écho en donnant à voir le « lien de concorde » qui fonde les rapports matrimoniaux chrétiens mais aussi la société dans son ensemble selon Augustin[3053]. À Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wormbach, les Gémeaux sont tels Adam et Ève cachant leur nudité de leurs mains. À San Feliciano de Foligno, sur la voussure du portail, le signe double semble avoir été interprété comme le couple originel dans le Jardin d'Éden, puisque les deux personnages androgynes sont situés dans une sorte de jardin tandis qu'Ève est figurée affrontée à Marie, nouvelle Ève sur la partie centrale de l'intrados de la voussure. Ces exemples explicitent le rapport entre le signe de Gémeaux et sa re-sémantisation chrétienne sous les traits du couple biblique telle qu'elle est mise en exergue

L. MOULINIER-BROGI, « La pomme d'Ève et le corps d'Adam », in A. PARAVICINI BAGLIANI (éd.), *Adam, le premier homme*, Florence, Sismel/Ed. del Galluzo, 2012, p. 135-158.

[3051] Sur ce chapiteau, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1, p. 517. On peut également noter au passage que des siamois sont également figurés dans l'un des compartiments situés à gauche de la voussure interne du tympan du portail de l'avant-nef. Or ces siamois sont un homme et une femme, laquelle est en train de retirer une épine de son pied. Ce thème du *spinario* ou Tireur d'épine a été interprété comme une figure de la pénitence après le Péché originel et de manière plus générale contre les excès. Sur ce thème iconographique particulier souvent associé au mois de mars, voir notamment L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », art. cit. Sur le Tireur d'épine comme figure pénitente, voir A. DRAGHI, « Il ciclo dei mesi nell'aula gotica del complesso dei SS. Quattro Coronati: iconografia del mese di Marzo », art. cit. ; *Id.* (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata*, *op. cit.*, p. 40.

[3052] Gn 2, 24. Cité par J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », art. cit., p. 120 et 156.

[3053] Cf. J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », art. cit., p. 156. J. Baschet explique en effet qu'Augustin accorde une place importante à la création d'Ève en allant au-delà de la « lecture matrimoniale » dans le *De Civitate Dei*, XII. Il fait de sa « création *ab uno* » le reflet, voire le modèle de la « cohésion sociale » et « le lien de concorde qui […] consolide [la société] » (*loc. cit.*).

notamment dans une glose du *De temporum ratione* de Bède qui indique « *Gemini, Adam et Eva, quod uno corpore facti sunt in paradiso* »[3054]. Dans d'autres cas, l'identification est plus délicate[3055]. Par exemple, à Saint-Lazare d'Avallon, l'état lacunaire des sculptures ainsi que l'ambivalence des figures incarnant les Gémeaux rend la tâche difficile. La proximité avec Vézelay où les Gémeaux évoquent au moins une fois, voire deux fois comme nous l'avons proposé le couple originel, mais aussi la gestuelle des deux personnages – celui de droite passant sa main autour de la nuque de celui de gauche – ainsi que l'insistance sur les côtes de l'un des deux personnages sont autant d'éléments nous invitant à identifier Adam et Ève en tant que transposition des Gémeaux et comme modèle de *concordia*[3056].

I. E. 2. c. Les Gémeaux : de la scène courtoise au modèle d'union conjugale

Dans le sillage de cette identification, les Gémeaux sont figurés à au moins trois reprises tel un couple autre que celui de la Genèse, parfois dans une scène aux allures courtoises. Cette iconographie dérive de l'identification des Gémeaux au coule originel mais est également influencée par l'iconographie du mois de mai qui peut être associé à l'amour courtois comme en témoigne par exemple l'une des chansons de Jaufré Rudel (1130-1170)[3057]. Dans deux cas, il s'agit d'occurrences datant du XIII^{e} siècle[3058]. Sur le pavement de San Miniato al Monte de Florence, les rinceaux qui décorent le fond de la composition circulaire et rayonnante servent de jardin idyllique au couple. Vêtus d'une tunique descendant

Figure 59 : Florence, San Miniato al Monte, pavement de la nef, détail, les Gémeaux.

[3054] BÈDE, *De temporum ratione, XVI, De signis duodecim mensium*, PL 90, col. 361.

[3055] Nous proposons cette hypothèse pour quatre autres cas. Il s'agit des occurrences situées à Saint-Lazare d'Avallon, à Saint-André de Bourg-Argental, à Notre-Dame de Castelviel et à Santa Maria Nuova de Monreale dont la présence du signe des Gémeaux est une citation isolée du thème du Zodiaque. La gestuelle caractéristique des deux figures nues cherchant à cacher leur sexe les relie au couple originel. La référence au Zodiaque se fonde sur la présence du thème des Occupations des mois sur le chapiteau supporté par les colonnes sur lesquels les Poissons et les Gémeaux nous semblent identifiables.

[3056] On distingue en effet sur le dos de la figure située à gauche dans le médaillon quatre petits traits en relief qui semblent mettre l'accent sur les côtes du présumé Adam. Celui-ci passe un bras autour d'Ève tandis que leurs jambes sont légèrement ployées en miroir. Aucun détail physique se semble clairement les distinguer l'un de l'autre. Le geste effectué par Ève que nous proposons d'identifier à droite est une variante de la gestuelle habituelle des Gémeaux caractérisés par leur complicité fraternelle. Habituellement, les deux frères se tiennent par les épaules, voire s'embrassent. Quant à l'idée de *concordia*, voir *supra*, n. 3052, 3053.

[3057] Il s'agit du poème *Lanquan li jorns son long en mai*. Voir M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. 1, Barcelone, Ariel, 1983, p. 163. Cité par M. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, p. 164.

[3058] Pour ce qui est de la quatrième occurrence, il s'agit du portail de Saint-Georges d'Ydes dont le décor date de la seconde moitié du XII^{e} siècle. Il ne s'agit pas d'une scène courtoise. Les Gémeaux sont en effet deux figures debout sur un petit piédestal semblable à une vasque et se tenant par la main. Il est difficile de distinguer leur sexe et ils sont tous les deux vêtus de longs vêtements similaires.

aux genoux pour l'un et d'une longue robe descendant jusqu'aux pieds pour la seconde, les deux personnages sont séparés par une fine tige de rinceaux verticale, accentuant le rapprochement des deux figures et supportant la double arcade qui sert de dispositif visuel au cycle zodiacal de ce pavement. Figurés de trois quarts, la dame passe son bras autour du cou de son amant, tandis que le second passe son bras derrière le dos de la première. La double arcade « circonscrit l'espace de la "courtoisie" ». Elle sert de cadre idéal au jardin servant de lieu de rencontre des deux amants dont on doit souligner la valeur symbolique dans la tradition courtoise[3059]. Sur le portail Saint-Firmin de Notre-Dame d'Amiens, les Gémeaux sous l'apparence d'un couple de nobles personnages prennent place dans un des quadrilobes. Les deux personnages sont encadrés d'arbustes suggérant de nouveau un jardin propice à une scène courtoise. L'homme prend la main droite de la dame, laquelle appose sa main gauche sur son ventre. Ils se tiennent tous les deux légèrement de trois quarts, la tête tournée l'une vers l'autre. Ils sont différenciés par la longueur de leurs cheveux et de leurs vêtements ainsi que par leur gestuelle. Ces différences dynamisent une image en miroir car les deux figures restent similaires dans leur position et par les traits de leur visage, selon un jeu de complémentarité et de différences récurrent dans l'iconographie de ce signe zodiacal et essentiel dans la tradition biblique autour du couple originel. L'insistance sur les mains croisées du couple au centre de l'image ainsi que sur la main de la femme apposée sur son ventre indique que nous sommes devant bien plus qu'une scène d'amour courtois[3060]. Le couple offre ici un modèle d'union conjugale selon une perspective chrétienne et en écho aux scènes du Péché originel représentées sur le portail opposé, le portail sud dit de la Mère-Dieu. Sur le tympan de celui-ci et surmontant les scènes de la Genèse, un cycle consacré à Marie la désigne comme l'instrument du rachat du péché originel. De par sa proximité avec le fidèle, le quadrilobe des Gémeaux situé sur le soubassement exacerbe le processus de re-sémantisation de ce signe zodiacal en figurant un couple contemporain, modèle d'union conjugale et de structure inséré dans le double cycle zodiacal et mensuel qui met en images l'ordre terrestre assujetti à l'ordre divin[3061]. Par ailleurs,

[3059] À propos de l'image du jardin et du verger dans la poésie courtoise mais aussi du rapport au Paradis, voir A. STRUBEL, « L'allégorisation du verger courtois », in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval,* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990 (Sénéfiance, 28) [En ligne], (généré le 22 avril 2017), http://books.openedition.org/pup/2992 § 13.

[3060] L'homme tient son autre main en arrière et sur sa hanche. Son coude replié entre en écho avec celui de la femme de l'autre côté. Le geste de l'homme semble ainsi mettre l'accent sur son « côté », sur son flanc tandis que la femme attire l'attention sur son ventre. Cette gestuelle particulière, fondée sur un jeu de symétrie et de différences, vise peut-être à évoquer de manière implicite la Création d'Ève. Cf. J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », art. cit., en part. p. 151-154.

[3061] Sur les enjeux du mariage et son rapport au couple originel, voir J. MORSEL, « Dieu, l'homme, la femme et le pouvoir. Les fondements de l'ordre social d'après le "Jeu d'Adam" », in M. GOULLET *et alii*, *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, Paris, Picard, 2004, p. 537-549.

une autre occurrence reste ambigüe comme d'autres d'ailleurs. Il s'agit du signe en question figuré sur les soubassements des piédroits du portail sud de la façade occidentale de Notre-Dame de Strasbourg. La scène s'apparente à une ambiance courtoise avec un jardin suggéré par deux arbres entourant les Gémeaux. Il est difficile de déterminer le sexe de ces derniers. Ils semblent tous deux esquisser un pas de danse, puisque celui de droite croise les jambes tandis qu'il paraît attraper la main du second. Chacun tient soit un bouquet soit un fruit. Associé au cavalier du mois de mai, ce signe ainsi que l'occupation mensuelle qui lui correspond sont liés au renouveau du printemps. D'ailleurs, les Gémeaux sont figurés à trois reprises en Italie du Nord tels deux jeunes gens en train de cueillir des fruits, à côté ou dans un arbre[3062].

I. E. 3. Les Gémeaux : cas particuliers

Au-delà des principales identifications iconographiques que nous venons de présenter, les Gémeaux présentent un certain nombre de particularités iconographiques. On a déjà pu souligner à plusieurs reprises que les occurrences zodiacales situées dans la sphère hispanique sont caractérisées par une certaine moralisation et re-sémantisation chrétienne[3063]. C'est le cas par exemple du signe des Gémeaux qui est mis en relation avec les deux Testaments selon une interprétation présente notamment chez Zénon de Vérone[3064]. D'un point de vue iconographique, cette identification est transposée sur le portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León par le biais des Gémeaux prenant les traits de deux femmes, personnifiant les deux Testaments et présentant à deux le Livre. La complémentarité des Gémeaux est ainsi mise à profit et relue en fonction de l'articulation essentielle entre Ancien et Nouveau Testaments. L'une des deux figures féminines est lacunaire mais la seconde laisse encore clairement deviner son nimbe qui peut la désigner comme une personnification d'un des deux Testaments, voire de l'Église ou de la Synagogue. Dans le même ordre d'idées,

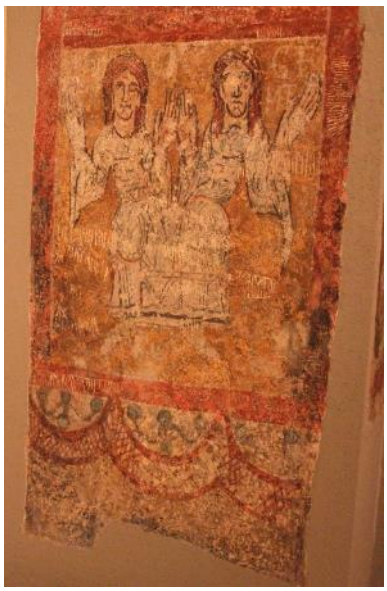


Figure 60 : Sorpe, Sant Pere, intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté nord, détail, les Gémeaux.

[3062] Voir les Gémeaux sculptés à San Donnino de Fidenza, à la cathédrale de Crémone ainsi qu'au baptistère de Parme.

[3063] À ce sujet, voir M. F. CUADRADO LORENZO, « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », art. cit. Voir aussi plus largement pour le thème du calendrier M. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano…,* 1996, en part. Chap. 4 *Los meses y su contexto programático*.

[3064] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495. Voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 154, *Appendice*, p. 172.

pour ce qui est des peintures murales de Sant Pere de Sorpe, les Gémeaux prennent l'apparence de deux femmes siamoises par le bas de leur corps, les bras levés en orante[3065]. Elles pourraient également être vues comme Sarah et Agar, « symboles des deux Testaments » chez Augustin[3066]. Le signe des Gémeaux ainsi re-sémantisé insiste dès lors sur la tradition commune aux deux Testaments. Ces deux exemples nous invitent à penser que les Gémeaux sont figurés sous forme de deux petites têtes portées par un socle de rinceaux à San Pedro Apóstol de Treviño afin d'évoquer cette relecture du signe zodiacal double[3067].

Toujours dans la sphère hispanique, certains signes du Zodiaque semblent être évoqués sur les piédroits du portail de l'église abbatiale Santa Maria de Ripoll. La culture classique qui imprègne le monastère de Ripoll ainsi que l'intérêt porté à l'astronomie et à l'astrologie dans cette communauté s'ajoutent à la présence du thème des Occupations des mois sur les piédroits internes du portail pour nourrir notre hypothèse quant à des citations du Zodiaque parmi le dense décor sculpté de ce portail frontispice[3068]. Les Gémeaux peuvent éventuellement être identifiés sur l'un des piédroits de l'ébrasement droit du portail de Ripoll, à côté de saint Paul. Deux petits personnages en buste sont en effet figurés au-dessus d'une sorte de grosse queue pisciforme[3069]. L'état lacunaire de la sculpture entrave notre compréhension mais ces figures sont situées juste au-dessus d'un être hybride de forme ovoïde, muni de six pattes latérales et dont l'iconographie se rapproche de celle du signe du Cancer, signe zodiacal suivant logiquement les Gémeaux. Leur proximité invite donc à suivre une telle interprétation[3070]. Il reste que cette iconographie est difficile à expliquer hormis le fait que cette queue pisciforme pourrait être le corps des deux bustes à la manière des Gémeaux figurés à Sant Pere de Sorpe

[3065] Sur ce décor peint, voir *supra*, chap. 7, III. A. 3. Une inscription surmonte ces deux personnages et indique « *Sign(um) Gemi[ni* » tandis que le Cancer leur fait face de l'autre côté de l'arc.

[3066] AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram*, VIII, IV, 8. Cité par S. MARGEL, *La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image, op. cit*., p. 84.

[3067] On notera au passage – même s'il reste délicat de tisser des liens entre les deux édifices – que les Gémeaux sont réduits à deux petites têtes figurées de profil sur la voussure du portail de Saint-Marc de Venise qui fut sculptée avant 1240 tandis que la voussure du portail de Pedro Apóstol de Treviño peut être datée du deuxième tiers du XIII[e] siècle. À Venise, cette iconographie des Gémeaux – qui peut également s'expliquer par un manque de place – entre en écho avec la figuration du Soleil et de la Lune, personnifiés par deux petites têtes inscrites dans des *clipei* au sommet de la voussure.

[3068] Sur Ripoll comme centre d'une culture astronomico-astrologique et quant à son intérêt pour le comput et le calendrier, voir G. PUIGVERT, *Astronomia i astrologia al Monestir de Ripoll : edició i estudi dels manuscrits científics astronomicoastrològics del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2000 ; A. GARCÍA AVILÉS, *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religion en la alta Edad Media*, *op. cit. ;* M. A. CASTIÑEIRAS, « Ripoll et Gérone … », art. cit.

[3069] Il est difficile de distinguer si cette sorte de queue de poisson est le corps d'un monstre avalant les deux petits personnages. Sur l'iconographie de ce portail et des détails des figures en question, voir S. ALIMBAU et *alii*, *Pantocràtor de Ripoll : la portada romànica del monestir de Santa Maria*, *op. cit*., fig. 277.

[3070] Parmi les autres figures souvent hybrides sculptées sur les piédroits des ébrasements de ce portail, d'autres signes zodiacaux peuvent d'ailleurs être identifiés. On reconnaît ainsi le Verseau et le Scorpion qui est surmonté d'un motif à connotation astrale.

que nous venons d'évoquer[3071]. L'énorme queue ou ventre pisciforme qui est ici figuré pourrait tout aussi bien s'apparenter au *cetus* qui a avalé Jonas et qui incarne plus largement « la mort engloutisseuse »[3072]. Les Gémeaux représenteraient alors l'humanité aux prises avec ce monstre.

Sur le cycle sculpté sous le porche de la cathédrale Saint-Martin à Lucques, les Gémeaux ont été figurés tels deux petits personnages se tenant par les épaules, de face et à mi-corps dans une sorte de vasque évoquant des fonts baptismaux. Cette relecture baptismale du signe zodiacal des Gémeaux peut se lire en fonction d'une renaissance du chrétien lors du baptême, ce qui entre en résonance avec la tradition astrologique dont le Zodiaque est issu et en christianise la valeur[3073].

On peut terminer l'évocation de ces particularités iconographiques des Gémeaux en évoquant la figuration de ce signe sur l'une des baies du portail du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres. Sur la voussure qui cerne la baie ouest de la façade septentrionale, les Gémeaux sont figurés tels deux jeunes garçons, semblables à des *putti* par leur nudité et leurs traits enfantins[3074]. Se tenant par les épaules l'un de l'autre d'une main, ils esquissent un pas en avant

Figure 61 : Chartres, Notre-Dame, façade septentrionale, baie ouest, détail, les Gémeaux et le Cancer, Juin et Juillet.

[3071] L'aspect pisciforme de la queue qui supporte les Gémeaux inviterait dans ce cas à penser à une connotation baptismale. L'homélie de Zénon de Vérone qui semble avoir servi de trame pour le processus de re-sémantisation chrétienne des signes du Zodiaque – sans être la seule source – s'adresse de fait à des néophytes. Sur ce texte et son influence sur l'iconographie zodiacale à Saint-Isidore de León, voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977. Il reste également envisageable qu'il s'agisse du couple originel. Un autre être hybride au corps courbé similaire est figuré sur le piédroit opposé.

[3072] Sur la symbolique du *cetus* qui avale les hommes, cette idée est présente chez GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, VIII, 39, PL 75, col. 824 ; RABAN MAUR, *Allegoriae in sacram scripturam*, PL 112, col. 893. Cité par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 116, n. 82. J. Voisenet évoque également l'histoire du monstre confondu avec une île qui en se réveillant avale les hommes imprudents. Cf. *Physiologus*, Y, XXX ; B, XXIV. Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 116, n. 83. Par ailleurs, le *cetus* est aussi une constellation.

[3073] Sur l'astrologie au Moyen Âge et le rapport entre les astres et la naissance qui est au cœur des querelles et questionnements autour de cette pratique, voir J.-P. BOUDET, *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle), op. cit.*

[3074] Leurs traits sont similaires et seuls leur cheveux – traités en boucles épaisses pour l'un, et en boucles souples et légères pour le second – les différencient.

côte à côte. De leur autre main, ils tiennent ensemble et avec précaution un petit objet sphérique vers lequel ils regardent en baissant légèrement la tête. Cet objet sphérique pourrait s'apparenter à un fruit et plus précisément à une pomme afin d'évoquer le rachat du Péché originel. De fait, le Péché originel est figuré sur la voussure extérieure de la baie centrale de la façade septentrionale à l'intérieur d'un cycle consacré à la Genèse. Cette façade septentrionale est d'ailleurs désignée comme le portail de l'Alliance car les trois baies relient Ancien et Nouveau Testament en mettant en avant le rôle de la Vierge dans l'Incarnation et comme personnification de l'*Ecclesia*, le tympan de la baie centrale figurant son couronnement[3075]. Les Gémeaux, par leur gestuelle et leur attitude expriment la concorde et cristallisent les relations tracées entre les trois baies et entre Ancien et Nouveau Testament. En outre, l'étoile des Rois mages est mise à l'honneur sur le tympan de la baie est de ce portail de l'Alliance. Figurée au centre et au sommet du tympan couronné d'un arc trilobé, l'étoile est comme nimbée d'un motif rayonnant qui entre en résonance avec le cycle zodiacal figuré sur la baie ouest mais aussi avec la Genèse figurée sur la voussure extérieure de la baie centrale.

Au terme de ces analyses, les principales données relatives à l'iconographie des Gémeaux au sein de notre corpus peuvent être récapitulées dans le tableau qui suit. Les variantes iconographiques ainsi que les interprétations qu'elles soulèvent font la richesse de ce signe zodiacal mais échappent à la catégorisation de ce tableau.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Principales particularités iconographiques
Genre	2 hommes (59 %)	1 homme et 1 femme (13 %) ; *putti* (6 %).	2 femmes (3 %)
Habillement/Équipement	Nus (46 %) ; tenant des lances (21 %).	Vêtus (43 %)	Boucliers (4 %).
Position	Debout (81 %)	Assis (9 %)	Un genou à terre (4 %)
Position l'un par rapport à l'autre	Côte à côte (56 %)	Face à face (26 %)	Siamois/accolés (3 %)
Gestes l'un envers l'autre	Se tenant par les épaules (24 %)	S'embrassant (12 %) ; se tenant par la main (10 %).	Tenant un objet à deux (3 %)
Identification possible	Dioscures (24 %)	Adam et Ève (12 %) ; Couple/scène courtoise (6 %).	Ancien et Nouveau Testaments (4 %)

Tableau 26 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques des Gémeaux.

[3075] Sur la cathédrale de Chartres et le décor du portail de l'Alliance, voir notamment A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural Programs of Chartres cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, *op. cit.* ; A. PRACHE, *Chartres, La cathédrale Notre-Dame*, *op. cit.* ; *Id*., *Notre-Dame de Chartres : image de la Jérusalem céleste*, *op. cit.*

I. F. Le Cancer

I. F. 1. Caractéristiques iconographiques et hybridité du Cancer

Le signe zodiacal du Cancer a fait l'objet d'un certain nombre de variations iconographiques qui sont davantage des détails et autres particularités physiques, parfois empruntées à différentes créatures. De fait, de même que pour le signe du Scorpion que nous analyserons plus loin, l'aspect monstrueux du Cancer a stimulé l'imagination des sculpteurs, peintres et autres mosaïstes. Les variations iconographiques de ce signe zodiacal s'expliquent en partie du fait de la signification médiévale du terme *cancer* désignant les crustacés au sens large[3076]. De plus, une certaine analogie visuelle avec le Scorpion dans le cycle zodiacal a sans doute nourri une confusion avec celui-ci. Cela peut expliquer que certaines caractéristiques l'apparentent aux « animaux rampants et autres vers » parmi lesquels le scorpion était alors situé dans la lignée du classement transmis par Isidore de Séville[3077]. Le Cancer a ainsi à la fois été mis en relation avec le monde aquatique et le monde terrestre « rampant », proche du sol.

Parmi le corpus réuni, 66 occurrences peuvent faire l'objet d'une analyse iconographique du signe du Cancer. D'après ce que nous venons d'indiquer à propos du *cancer*, on ne peut être étonné du fait que ce signe zodiacal soit figuré dans 61 % des cas – soit 40 occurrences – comme un être hybride qui est parfois difficile à catégoriser. Il est d'ailleurs peu pertinent de classer cet hybride dans une espèce plutôt qu'une autre, puisque la pensée médiévale est avide de correspondances analogiques[3078]. On peut néanmoins relever quelques caractéristiques en tenant compte des catégories médiévales. Cet être hybride peut parfois s'apparenter à un crustacé de par ses pinces, ceci dans 17 % des occurrences étudiées. Dans 7 cas, soit 11 % des occurrences, cet hybride emprunte certaines caractéristiques physiques du batracien de par la forme de sa tête, de son corps, voire de ses pattes[3079]. C'est le cas par exemple sur les fonts baptismaux de Brookland. Sur cette cuve, le Cancer prend les allures d'un être

---

[3076] Cette polysémie du terme *cancer* est déjà sensible en latin médiéval. Voir C. JACQUEMARD, M.-A. LUCAS-AVENEL, « Des poissons, des mots et des signes : les signes monastiques des noms de poissons au XI^e^ siècle », in *Annales de Normandie*, 2012, 2, p. 139-174 [En ligne] URL : http://www.cairn.info/revue-annales-de-normandie-2012-2-page-139.htm § 47. Voir aussi A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, *op. cit.*, p. 160-163.

[3077] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 94.

[3078] C'est ce que souligne également P.-O. Dittmar à propos des images animales et de la non nécessité voire impossibilité d'identifier « l'espèce » représentée. Cf. P.-O. DITTMAR, « L'animal, l'humain et les images », in *J.* BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), Les images dans l'Occident médiéval, op. cit., p. 421-432, en part. p. 422. Sur la pensée analogique médiévale, voir P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.* ; *Id.*, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation, op. cit.*

[3079] Dans le *Physiologus*, l'ambiguïté de la grenouille est soulignée et discutée du fait de son rapport à la fois au monde aquatique et au monde terrestre. Voir *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, A. ZUCKER (éd., trad), Grenoble, J. Millon, 2004, p. 179-181. Cette ambiguïté rejoint celle de l'iconographie du Cancer.

Figure 62 : Autun, Saint-Lazare, portail occidental, détail, le Cancer.

hybride, pourvu de deux pattes antérieures de grenouille ainsi que de quatre pattes latérales terminées par de petites pinces semble-t-il. Quant à sa tête, elle se termine par des appendices similaires à ceux d'une écrevisse. À Saint-Lazare d'Autun, hormis ses deux pinces antérieures, les pattes du Cancer s'apparentent à celle d'une grenouille, puisqu'on remarque qu'elles sont palmées, tandis que sa tête est de forme triangulaire[3080]. On peut aussi souligner que la tête du Cancer est souvent grimaçante et peut prendre une apparence léonine, ceci dans au moins six cas[3081]. À Saint-Maurice de Vienne, sur la frise sculptée qui nous est parvenue, le Cancer prend l'apparence d'une araignée au corps arrondi et bombé, marqué d'une crête formée de petites perles. Cet être est muni de quatre paires de pattes latérales terminées par de petites pinces, tandis que deux plus grandes pattes antérieures terminées de grosses pinces encadrent sa tête grimaçante. Ce Cancer regarde vers le sol de ses yeux menaçants. Ses naseaux saillants, sa barbiche ainsi que ses babines retroussées sur ses crocs complètent une figure résolument effrayante. De même, à Issoire, l'aspect menaçant du Cancer qui regarde vers le sol est produit par une iconographie hybride de par la multiplication des pattes et la forme incertaine de son corps se situant entre celle d'un batracien et celle d'un crustacé, ajouté à une tête léonine à la gueule entrouverte.

Au-delà de cette hybridité exacerbée, dans 12 cas – soit 18 % des occurrences – le Cancer est clairement figuré tel une écrevisse ou un homard tandis qu'il est figuré tel un crabe dans 17 cas – soit 26 % des occurrences[3082]. Ces deux types font souvent l'objet de quelques variations ou hybridations plus ou moins conséquentes en particulier au niveau des pinces, pattes, queue et carapace. Les pinces font partie – en toute logique – des éléments récurrents dans l'iconographie du Cancer. Elles sont présentes pour 45 occurrences soit 68 % des cas. La plupart du temps, une paire de pinces encadrent la tête du Cancer mais cette paire de pinces

[3080] Le Cancer du portail de Saint-Lazare d'Avallon présente des similitudes de par sa tête proche de celle d'une grenouille.

[3081] Le Cancer arbore une tête léonine sur les pavements de la cathédrale de Canterbury et de Notre-Dame de Saint-Omer, sur le tau conservé au Victoria and Albert Museum de Londres, sur le portail de Saint-Georges d'Ydes, sur le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire, ainsi que sur la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele près de Turin. L'aspect léonin de la tête du Cancer nous semble donné par sa forme arrondie, la présence d'une gueule et/ou d'un museau, les yeux arrondis ou en amande très marqués, voire par la suggestion d'une crinière comme par exemple sur le tau de Londres.

[3082] Nous distinguons ainsi les figurations s'apparentant seulement à un crustacé et souvent hybrides, de celles qui s'identifient clairement à un homard ou à une écrevisse, mais aussi de celles qui prennent la forme d'un crabe par leur corps ovoïde ou circulaire. On peut néanmoins cumuler ces différentes figurations liées au type du crustacé et on obtient ainsi 40 occurrences soit 61 % des cas.

peut être dédoublée, voire de petites pinces viennent parfois terminer les pattes latérales du signe figuré. En effet, sur la voussure du *protiro* de la cathédrale de Plaisance, le Cancer arbore plutôt l'apparence d'une écrevisse avec deux grosses pinces antérieures mais aussi avec deux plus petites pinces latérales situées juste avant sa queue, tandis que quatre paires de petites pattes bordent son abdomen. À Saint-Lazare d'Avallon, les trois paires de pattes de taille égale du Cancer sont terminées par de petites pinces. En sus de cette insistance sur les pinces, le nombre de pattes du Cancer varie de deux à plus de dix pattes, soit d'une à cinq paires de pattes. En effet, le Cancer est figuré le plus souvent avec quatre paires de pattes (26 occurrences soit 39 % des cas) ou avec trois paires de pattes (21 occurrences soit 32 % des cas). On compte également 9 occurrences où le Cancer a cinq paires ou plus de pattes, ainsi que 3 occurrences où le Cancer n'a qu'une paire de pattes et 3 autres où il en en deux paires. Dans le même ordre d'idées, la tête du Cancer est parfois terminée par des appendices et autres antennes, comme par exemple sur le signe concerné sculpté à San Feliciano de Foligno sous la forme d'une écrevisse ou bien encore de manière plus schématique sur les reliefs sculptés provenant de l'Île-Barbe de Lyon et datant du XI^{e} siècle[3083]. Le corps du Cancer se prolonge dans deux cas d'une queue serpentine, ceci à Vézelay ainsi qu'à Issoire. Sur le portail de la Madeleine, la queue du Cancer s'enroule sur elle-même en spirale comme si elle formait une conque. Outre cette attention portée aux différentes extrémités du corps du Cancer, l'aspect de sa carapace fait souvent l'objet d'un traitement particulier. Dans 41 % des cas, des motifs particuliers couvrent la carapace de ce signe zodiacal. Si les stries et autres nervures sont récurrentes car elles rendent compte du corps des crustacés dont le Cancer prend principalement l'apparence, on note également qu'il est couvert d'écailles à quatre reprises comme par exemple à Saint-Lazare d'Avallon où son corps est de sucroît terminé par une queue de poisson[3084]. Dans d'autres cas, la carapace du Cancer

Figure 63 : Plaisance, cathédrale, protiro central, détail, le Cancer.

Figure 64 : Avallon, Saint-Lazare, portail central, détail, le Cancer.

[3083] Reliefs provenant de l'abbaye de l'Île-Barbe, fiches Z19 et Z23.

[3084] En sus de cet exemple, des écailles couvrent également les corps des signes du Cancer sur le pavement du baptistère de Florence, sur la verrière de Notre-Dame de Chartres (traitées en grisaille) et sans doute sur le portail de Saint-Isidore de León.

est comme ornée de motifs circulaires soit sur toute sa surface[3085], soit sur une sorte de crête[3086]. Le dos du Cancer est en effet dans certains cas marqué d'une ligne axiale parfois similaire à une crête[3087]. Quoi qu'il en soit, les différents détails physiques que nous venons de décrire ont en commun de témoigner d'une certaine exacerbation de l'hybridité du Cancer.

Au-delà de ces caractéristiques physiques, on peut souligner le fait que le Cancer est majoritairement figuré à la verticale, puisque cela concerne 59 % des occurrences contre 38 % d'occurrences horizontales. Le Cancer est figuré la tête tournée vers le sol, autrement dit vers la sphère terrestre, dans au moins quatre cas[3088]. À Saint-Austremoine d'Issoire, le Cancer que nous avons déjà mentionné est figuré tel un crabe hybride grimaçant semble veiller sur le chevet de l'église, la tête tournée vers le sol, menaçant celui qui se trouve en bas alors que les autres signes regardent devant eux. Lorsque le cycle zodiacal est figuré sur un portail, le Cancer occupe à sept reprises le sommet de la voussure. Cette place est somme toute logique, puisque le Cancer correspond au milieu de l'année dans les cycles débutant par janvier et le Verseau[3089]. Cependant, son hybridité peut avoir été mise à profit pour marquer le moment du solstice correspondant au centre de l'arc[3090]. Signe d'un moment de changement et de basculement dans l'année, l'hybridité du Cancer a notamment pu être conçue comme la traduction visuelle de cette transition.

I. F. 2. Le Cancer : cas particuliers

Comme on l'a déjà souligné, l'iconographie du Cancer a fait l'objet de variations concernant son aspect, ses pattes, pinces et autres appendices, ces variations étant parfois récurrentes mais souvent liées à des détails. Il s'agit ici de revenir sur quelques cas particuliers au sein même d'un ensemble qui brille par les détails originaux qui sont souvent apportés à cette figure hybride et ambigüe.

[3085] C'est le cas sur les portails de Saint-Pierre d'Aulnay, Saint-Léger de Cognac, Saint-Esprit de Fenioux, soit des édifices situés en Saintonge ou en périphérie.

[3086] Le dos des signes du Cancer de Saint-Maurice de Vienne ainsi que du tau provenant du nord de la France et conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (OB(1)), sont marqués d'une ligne transversale perlée.

[3087] C'est le cas sur l'un des reliefs provenant de l'Île-Barbe de Lyon (Z23), sur le pavement de Notre-Dame de Saint-Omer ainsi que celui de la cathédrale de Canterbury ou bien encore sur la verrière de Notre-Dame de Chartres.

[3088] Il s'agit des signes du Cancer figurés à Saint-Léger de Cognac, à Saint-Austremoine d'Issoire, à Notre-Dame de Surgères, ainsi qu'à Saint-Maurice de Vienne.

[3089] C'est le cas à Saint-Pierre d'Aulnay, Saint-Lazare d'Autun, Notre-Dame de Chartres (transept nord), Saint-Nicolas de Civray, Notre-Dame de Mimizan et à Saint-Marc de Venise.

[3090] Le Cancer est d'ailleurs parfois dans ce cas accompagné d'une autre figure marquant le centre de l'arc et le solstice. À Saint-Nicolas de Civray, le Cancer est flanqué d'une tête grimaçante et cornue tandis qu'à Saint-Léger de Cognac, c'est un élément végétalisé qui marque ce point. À Saint-Lazare d'Autun, le Cancer occupe le centre de la voussure avec un petit personnage nu et accroupi qui serait la personnification de l'Année.

Du fait même de cette hybridité et de ces variations mais aussi parfois pour d'autres raisons, il peut s'avérer difficile de statuer sur l'identification de ce signe zodiacal. C'est notamment le cas d'un cycle zodiacal lacunaire redécouvert récemment dans la chapelle Notre-Dame de l'Île-Barbe à Lyon[3091]. Hormis les Poissons, un crustacé de forme ovoïde et muni de quatre paires de pattes terminées par des pinces se laisse encore deviner sur la portion nord de l'arc triomphal. En raison de la localisation de ces figures peintes sur l'arc ouvrant sur le sanctuaire ainsi que de la récurrence du thème iconographique du Zodiaque à l'abbaye de l'Île-Barbe et à Lyon, l'hypothèse d'un cycle zodiacal semble fondée et il est envisageable d'identifier le Cancer, souvent figuré tel un crustacé comme nous l'avons mis en exergue[3092]. Il reste que la proximité de ce signe avec celui des Poissons pose problème[3093]. Une autre occurrence du Cancer pose un problème d'identification pour d'autres raisons. Il s'agit du cycle sculpté sur les chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris[3094]. L'identification du Cancer ainsi que du Scorpion est délicate car plusieurs êtres hybrides peuplent l'un de ces chapiteaux. De part et d'autre du Verseau, deux êtres hybrides se répondent en écho. Celui qui est situé à droite du Verseau est un être au corps allongé, muni de trois paires de pattes terminées par des pinces ou des griffes et aux yeux globuleux tels ceux d'une grenouille. Il reste plausible au vu de la variété des particularités physiques que nous avons énumérées qu'il s'agisse du Cancer, figuré en pendant du Scorpion et crachant tous deux des rinceaux en direction du Verseau[3095].

Sur le portail de Saint-André de Bourg-Argental, le Cancer prend d'ailleurs une forme allongée qui rappelle celle du potentiel Cancer de Sainte-Geneviève de Paris[3096]. Ses pattes postérieures sont similaires à celle d'une grenouille, tandis que son corps allongé et sa langue l'apparentent à une salamandre. Ces deux êtres figurent respectivement parmi les reptiles et les

[3091] Nous remercions Florence Cremer, restauratrice, de nous avoir fait part de cette découverte. Sur ce décor, voir *supra*, chap. 7, III. A. 4. ; fiche Z21.

[3092] À Lyon, au moins cinq occurrences du thème du Zodiaque entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle sont connues et en voici le détail : abbaye de l'Île-Barbe, église Saint-Martin-et-Saint-Loup, reliefs sculptés, Musée Gadagne, et mosaïque de pavement disparue ; autres reliefs sculptés provenant de l'abbaye de l'Île-Barbe, Musée Gadagne ; Saint-Irénée, mosaïque de pavement disparue ; Sainte-Foy-lès-Lyon, reliefs sculptés, Musée Gadagne. On peut ajouter qu'on retrouve les signes du Zodiaque sur la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon (portail central occidental, piédroits, médaillons quadrilobés, vers 1308-1332).

[3093] On peut cependant mentionner le cas du Cancer du portail de Saint-Isidore de León qui est accompagné d'un poisson. À l'intérieur de ce cycle sculpté, le poisson ou les Poissons sont répétés deux fois en plus de leur figuration sur le panneau qui leur est réservé. Ils prennent une connotation baptismale et salvatrice, voir *supra*, p. 687 et 690.

[3094] Sur ces chapiteaux, voir *supra*, chap. 7, I. A. 2., p. 520 et suiv.

[3095] De fait, le Cancer, de même que le Scorpion ne sont pas à leur place habituelle. Leur hybridité semble avoir été mise à profit pour tisser une sorte de trame ornementale sur ce chapiteau. Sur cette interprétation, voir *infra*, dans ce chapitre, II. B.

[3096] Le portail en question daterait du milieu du XII^e^ siècle tandis que les chapiteaux de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris datent du tout début du XII^e^ siècle.

poissons dans la pensée médiévale[3097]. La salamandre, considérée comme un *lacertus*, autrement dit comme un reptile muni de pattes, est réputée au Moyen Âge pour résister au feu et comme cherchant la chaleur du soleil. Elle a pu ainsi par glissement être associée au Cancer, signe correspondant à juin et au solstice d'été[3098].

De fait, nombres d'occurrences du Cancer au sein de notre corpus brillent par leur originalité et nous avons déjà pu en présenter quelques-unes. Sur le tau conservé au Victoria and Albert Museum de Londres et provenant du nord de la France, le Cancer est un être à la carapace articulée en quatre parties et terminé par un fleuron. Sa tête est léonine de par son museau, ses yeux et son front laissant deviner le début d'une crinière, tandis que ses trois paires de pattes terminées par de petites pinces s'ajoutent à deux longues pinces antérieures semblables à celles d'un scorpion. Ce Cancer est traité de manière ornementale de par la ligne perlée qui traverse son dos telle une crête « orfévrée » ainsi que sa queue végétalisée[3099]. Ce signe cumule un certain nombre des particularités iconographiques que nous avons pu rencontrer et témoigne du soin apporté à sa figuration. Un autre cas particulier de figuration du Cancer est celui de Saint-Georges d'Ydes. En effet, ce signe est figuré sur la moulure cernant l'arc du porche de l'édifice comme un être hybride, au corps allongé, muni de trois paires de pattes de félin et d'une tête d'apparence léonine. Son dos est marqué d'une crête flanquée de stries qui peut aussi être vue comme une crinière. Cette crête ainsi que sa gueule léonine et grimaçante incitent à une analogie avec le *draco*[3100]. Ni queue, ni pinces ne viennent signaler qu'il pourrait s'agir d'un crustacé et c'est surtout parce qu'il s'inscrit dans un cycle zodiacal et à la suite des Gémeaux qu'il est possible de l'identifier comme le Cancer.

Figure 65 : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Cancer.

Sur le portail royal de Notre-Dame de Chartres, le Cancer a fait l'objet d'un grand soin quant aux détails de sa carapace et de ses extrémités. Avec une tête semblable à celle d'une grenouille tournée vers le sommet de la voussure, sa carapace est divisée en deux parties comme les élytres d'un insecte. Il est muni de trois paires de pattes aux extrémités semblables à celles d'un félin mais dont les bords sont crantés à la manière de celles d'un insecte. Deux petites pattes postérieures carapaçonnées terminent ce corps décrivant un

[3097] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 94.
[3098] *Ibid.*, p. 101.
[3099] Nous reviendrons sur l'ornementalité des signes zodiacaux, voir *infra*, dans le présent chapitre, II. B.
[3100] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 95, n. 70.

animal proche du sol et appartenant ainsi à la « fange terrestre »[3101]. La richesse de ces détails semble nourrie par une fine observation de la nature et elle ne peut être fortuite. La raison d'une telle hybridité peut s'expliquer par la proximité entre les êtres liés au sol et à la terre dans la pensée médiévale. Exacerber l'hybridité du Cancer – de même que celle d'autres signes zodiacaux – a pu être un moyen de traduire et renforcer la valeur du Zodiaque comme *transitus* entre terrestre et céleste, ce sur quoi nous reviendrons plus loin[3102]. Bien souvent associé aux Occupations des mois, comme c'est le cas sur le portail occidental de la cathédrale chartraine, le Zodiaque a pu être un moyen de montrer les pérégrinations de la vie terrestre tel un parcours et un processus de transformation spirituelle qui peut mener vers le Bien comme vers le Mal. Le Cancer pourrait témoigner d'une telle interprétation.

Nous terminerons ces remarques par le cas du Cancer peint sur l'intrados d'un des arcs de Sant Pere de Sorpe[3103]. Celui-ci est un *unicum* dans notre corpus. Si le Zodiaque a fait l'objet d'une certaine moralisation et re-sémantisation dans la sphère hispanique, cette démarche est particulièrement sensible à Sorpe même si elle reste implicite car elle renvoie à un jeu de références bibliques et plus largement théologiques. Le signe du Cancer est peint sur la retombée d'un arc ouvrant sur le bas-côté de la nef, au-devant de l'arc triomphal, et face au signe des Gémeaux incarnant la relation entre Ancien et Nouveau Testament comme vu précédemment[3104]. Dans l'ensemble pictural de Sant Pere de Sorpe, l'eau baptismale répond au sang de la Crucifixion de part et d'autre de la nef, de sorte que le charnel et le spirituel sont articulés dans le lieu ecclésial[3105]. L'iconographie singulière du Cancer est à comprendre en fonction de son insertion dans un tel contexte iconographique. Celui-ci arbore une carapace en forme d'amande, terminée en pointe et striée de lignes ondulantes. Sa tête interpelle, puisqu'elle est anthropomorphe et vue de face contrairement au reste du corps vu de haut. Son visage est émacié, marqué de rides au niveau du front et ses yeux sont creusés. De surcroît, il est affublé

Figure 66 : Sorpe, Sant Pere, détail de l'intrados de l'arc de passage vers le bas-côté nord, le Cancer.

[3101] *Ibid*., p. 93. L'auteur souligne que les *minuta animalia*, autrement dit les petits animaux sont rapprochés des animaux rampants par les auteurs médiévaux du fait de leur proximité avec le sol. Dès lors, ils sont associés à la terre et ont la plupart du temps une valeur négative et infernale. Cf. *ibid*., p. 88.
[3102] Sur le rôle du Zodiaque comme élément traduisant un *transitus* entre terrestre et céleste, voir notamment *supra*, chap. 6, à propos de la mise en valeur du seuil de la *Porta coeli*. Sur l'hybridité zodiacale, voir *infra*, II. A.
[3103] Sur les signes zodiacaux peints à Sorpe, cf. *supra*, chap. 7, III. A. 3, p. 592 et suiv.
[3104] À propos des Gémeaux figurés sur la retombée opposée de l'arc, voir *supra*, p. 707.
[3105] *Ibid.*

de six pattes dont trois – celles situées dans le registre inférieur – sont similaires à celles d'un félin. On peut aussi distinguer des traînées de sang au bord de ses lèvres ainsi que sur son corps même s'il nous faut rester prudente au vu de l'état des peintures. Désigné par le terme catalan *Cancr*, inscrit dans le bandeau supérieur, le Cancer de Sorpe, de par son iconographie et de par son contexte iconographique, peut être mis en rapport avec le prophète Job. En effet, comme nous l'avons déjà signalé, le Cancer est identifié à Job dans le *De temporum ratione* de Bède[3106]. Les souffrances de Job sont cristallisées par cette figure du Cancer qui transpose les souffrances physiques et morales du prophète tout en renvoyant à son dénuement, assis sur un tas de cendres[3107], allant jusqu'à plonger son visage dans la poussière[3108]. Le corps du Cancer vraisemblablement sanguinolent reflète en effet les souffrances de Job tout en renvoyant aux *vermes*, associés au péché et à la dégradation charnelle[3109]. Les souffrances de Job répondent en écho à la Crucifixion représentée sur le mur de la nef surmontant cet arc et dont elles sont conçues comme la préfiguration. De même que les Gémeaux le soulignent juste en face du Cancer, Ancien et Nouveau Testament se complètent. L'iconographie reformulée du Cancer renvoie au *Cinquième poème de Job*[3110] qui évoque ses rides[3111] et ses blessures[3112] ainsi que « l'archer » qui le poursuit[3113]. En effet, au-delà de ses souffrances, Job/le Cancer est la cible de Dieu[3114] poursuivie par la flèche du Sagittaire qui est figuré sur l'intrados de l'arc opposé situé de l'autre côté de la nef[3115]. Le Cancer de Sorpe laisse entrevoir toute la complexité de la signification de ce signe zodiacal dans une perspective chrétienne. Il permet de mieux cerner la monstruosité et hybridité du Cancer qui a pu être exploitée afin de traduire la transformation possible du fidèle au terme d'un cheminement parfois périlleux. En renvoyant à la terre, il ne peut qu'exalter par contraste le rapport au ciel donné comme but ultime. Le Cancer renforce ainsi la dialectique entre terre et ciel qui trace le chemin du salut.

[3106] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361. Cité par S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 169, n. 137.
[3107] Jb 2, 8.
[3108] Jb 16, 15.
[3109] Sur les *vermes* et leur symbolique, voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 102-103. *Vermis* désigne de manière générique différents types d'animaux qui ont en commun leur proximité avec le sol. Ce terme concerne notamment l'araignée, le scorpion ou bien encore la teigne, les poux et les puces. Or le corps du Cancer de Sorpe est proche de ces différents types d'animaux de par sa carapace et ses pattes. P.-O. Dittmar utilise le terme de « vermine » pour traduire et évoquer cette « catégorie labile regroupant les animaux vivant dans la terre, des serpents aux insectes ». Cf. P.-O. DITTMAR, « L'animal, l'humain et les images », art. cit., p. 425.
[3110] Jb 16.
[3111] Jb 16, 8 : « […] tu m'as creusé des rides qui témoignent contre moi, ma maigreur m'accuse et me charge ».
[3112] Jb 16, 13 : « Il transperce mes reins sans pitié et répand à terre mon fiel ».
[3113] Jb 16, 12-13 : « [Il (Dieu)] m'a dressé pour cible. Ses flèches m'encadrent. »
[3114] *Loc. cit.*
[3115] Sur l'assimilation du Sagittaire à David et par extension au Christ et à Dieu, voir *supra*, chap. 7, III. A. 3 et *infra*, n. 3308.

Enfin, on peut récapituler les principales caractéristiques et particularités iconographiques du Cancer dans le tableau suivant.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Principales particularités iconographiques
Nature / apparence physique	Hybride (61 %)	Crabe (26 %) ; homard/écrevisse (18 %) ; crustacé (17 %) ; batracien (11 %).	Motifs particuliers sur la carapace (41 %) ; tête léonine (8%) ; écailles (6 %).
Extrémités	Pinces (68 %) ; 8 pattes (39 %) ; 6 pattes (32 %)	10 pattes et + (14 %)	Queue serpentine (3 %) ; 2 pattes (5 %) ; 4 pattes (5 %)
Position	À la verticale (59 %)	À l'horizontale (38 %)	Tête dirigée vers le sol (6 %)

Tableau 27: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Cancer.

I. G. Le Lion

I. G. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Lion

Le Lion présente une relative stabilité iconographique. La fréquence de cette figure animale aussi essentielle qu'ambigüe dans le bestiaire chrétien médiéval a sans doute favorisé cette stabilité. Comme fauve et androphage, le lion a été associé au Diable et à l'Enfer tandis qu'il peut tout aussi bien renvoyer au Christ, comme « roi des animaux » et en raison de ses caractéristiques[3116]. Quant au signe zodiacal, celui-ci est justement assimilé par Zénon de Vérone au « lion de Juda » et par là même au Christ[3117], tandis que dans le même ordre d'idées, il est associé à Daniel dans le *De temporum ratione*[3118]. Au-delà de ces identifications, la localisation du signe du Lion ainsi que son interaction avec le Cancer peuvent dynamiser sa figuration.

Parmi le corpus étudié, 63 occurrences du Lion ont été analysées d'un point de vue iconographique. Toutes ces occurrences présentent ce signe zodiacal sous sa forme éponyme même s'il ressemble davantage dans certains cas à un simple félin, voire à un canidé[3119]. Dans

[3116] Chez Raban Maur, à la suite d'Isidore de Séville, le lion est le roi des animaux. Cf. ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, II, 3, PL 82, col. 434 ; RABAN MAUR, *De rerum natura*, VIII, 8, PL 111, 217 C. Cités par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 54-55, n. 4, 14. Jean Voisenet souligne les trois principales caractéristiques du lion présentes dans le *Physiologus* et qui ont permis de l'assimiler au Christ : sa queue effaçant ses traces rappelle la manière dont le Christ cacha sa nature divine aux hommes ; sa vigilance durant son sommeil car il dort les yeux ouverts ; le lionceau mort-né qui ressuscite au bout de trois jours sous le souffle – ou le rugissement – de son père. Au sujet du lion, voir aussi R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit., en part. p. 622 à propos de ces trois caractéristiques.

[3117] Il s'agit d'une référence à un passage de la Genèse (Gn, 69, 9), « Juda est un jeune lion ; de la proie, mon fils, tu es remonté ; il s'est accroupi, s'est couché comme un lion, comme une lionne : qui le ferait lever ? » (cité par R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit., p. 622). Ce passage a été lu comme une évocation du Christ et il est cité en ce sens par Zénon de Vérone. Cf. ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495.

[3118] BÈDE, *De temporum ratione, XVI, De signis duodecim mensium, Glossae*. PL 90, col. 361.

[3119] À Saint-Germier d'Ourjout, la tête allongée et fine du Lion est plus proche de celle d'un canidé.

tous les cas, ce signe ne présente pas de caractère d'hybridation alors que c'est souvent le cas pour les signes zodiacaux de forme animale. Le Lion est dans 43 % des cas caractérisé par une crinière plus ou moins marquée et plus ou moins abondante. Sa queue fait souvent l'objet d'une certaine attention. Elle est fréquemment dressée, élégamment courbée et terminée d'un pinceau plus ou moins fourni[3120]. Cette insistance sur l'appendice caudal du Lion trouve sans doute son origine dans les mentions textuelles à propos de sa capacité à effacer ses traces, notamment chez Raban Maur, capacité qui nourrit son assimilation au Christ ayant dissimulé sa nature divine aux hommes[3121].

Dans 98 % des cas, soit 62 occurrences, le Lion est figuré de profil. Cette position est privilégiée pour les figures zodiacales animales car elle dynamise le cycle et traduit visuellement sa continuité[3122]. Dans 43 % des cas, le Lion est non seulement de profil mais il tourne également la tête soit en direction du regardeur soit en arrière. Ce jeu de regards renforce la dynamique visuelle du cycle. Toujours en ce qui concerne sa position, le Lion est figuré de préférence debout, ceci dans 89 % des cas, soit 56 occurrences. Seuls quatre occurrences montrent le Lion couché tandis qu'une seule occurrence montre le Lion assis. Dans ce dernier cas, celui de la voussure du portail nord de Saint-Hilaire de Melle, le Lion trône en quelque sorte au centre de la voussure, puisqu'il est sculpté assis sur la clé de l'arc. On notera au passage, la position particulière du Lion dédoublé sur l'un des chapiteaux de Saint-Pierre de Parthenay. Les deux Lions affrontés sur ce chapiteau tournent la tête en arrière, tandis que le corps de celui qui est situé à gauche est retourné vers le haut, comme contourné, en opposition au corps de celui de gauche[3123]. Le Lion est montré dans un seul cas vu de dessus, à Saint-Pierre d'Aulnay. Cette position et cette vue produisent un écho visuel avec le corps du Cancer, renforcent le rayonnement des figures sur la portion centrale de la voussure tout en permettant un gain de place.

[3120] Par exemple, la queue du Lion de Saint-Lazare d'Autun forme un S et se termine par un pinceau abondant. Il en va de même pour le Lion de Saint-Austremoine d'Issoire, ce qui complète le port altier de l'animal levant fièrement l'une de ses pattes avant. À Saint-Lazare d'Avallon et sur le portail royal de Notre-Dame de Chartres, la queue de ce signe passe sous son ventre avant de se terminer par un pinceau proéminent pointant vers le haut.

[3121] RABAN MAUR, *De rerum natura*, VIII, 8, PL 111, 217 C. Cité par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 55-56, n. 8.

[3122] Sur les dynamiques visuelles propres au cycle zodiacal, voir *supra*, chap. 5, II. Voir aussi les remarques de Françoise Gury à propos des cycles du Zodiaque antiques, cf. F. GURY, « Principes de composition de l'image zodiacale », art. cit.

[3123] Ce n'est pas le seul cas connu dans le Poitou où deux lions affrontés adoptent une position contournée de ce type. Cf. *supra*, chap. 7, I. A. 1.

Il est intéressant de relever que le Lion – à l'instar de la plupart des signes zodiacaux – est souvent figuré en mouvement, de par le mouvement de ses pattes par exemple[3124]. Dans 19 % des cas, soit 12 occurrences, le Lion a été figuré cabré, levé sur ses pattes arrière. Cette attitude met en valeur sa force et sa domination. Dans certains cas, le Lion figuré cabré suit le mouvement rayonnant et/ou ascendant de la voussure ou du cercle donnant forme au cycle[3125]. Dans le même ordre d'idées, le Lion s'appuie parfois sur un socle[3126]. Lorsque le Lion est sculpté cabré sur un arc, cela renforce la dynamique ascendante du cycle. De plus, dans 10 occurrences, soit 16 % des cas, le Lion occupe le centre de l'arc[3127]. À Saint-Jean-Baptiste de Bazas, le Lion partage la portion centrale de la voussure avec le Cancer auquel il est affronté. Représenté cabré, son attitude est quelque peu défensive et souligne le centre de l'arc ainsi que son élévation. On ajoutera que dans 6 cas, le Lion est tourné vers le Cancer. Étant donné que ce signe le précède, le fait qu'il soit tourné vers celui-ci et dans le sens contraire du cycle peut apparaître comme une manière de montrer que le Lion fait face au Cancer dont on a souligné l'ambivalence du fait de sa nature[3128]. À Saint-Marc de Venise, le Cancer et le Lion, signes zodiacaux correspondant au milieu de l'année, flanquent l'espace médian de la voussure où est figuré le Christ entouré de Sol et Luna. Ils renforcent ainsi à eux deux la dimension triomphante du Christ ainsi que sa dimension solaire, puisqu'il se trouve ici figuré à un point nodal correspondant au solstice d'été.

Figure 67 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Lion.

[3124] Le Lion semble en mouvement – ou bien figé dans un mouvement – dans au moins 83 % des occurrences étudiées. Dans 13 % des cas, le Lion paraît davantage statique. L'impression de mouvement est cependant toute relative et subjective. Cependant, dans certains cas, le Lion est clairement statique. Par exemple, sur le calendrier peint à San Pellegrino de Bominaco, le Lion est couché, calme et presque hiératique.

[3125] Sur le pavement de San Miniato al Monte à Florence, le Lion est rayonnant par rapport au centre de la composition circulaire, ceci à l'instar des autres figures zodiacales animales de ce décor. Sur le portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres, le Lion suit la courbure de la voussure tout en s'adaptant à la forme du compartiment et/ou claveau.

[3126] Ce socle s'avère être la bordure interne du quadrilobe dans lequel il est inscrit sur la verrière de Notre-Dame de Chartres. Sur cet exemple, le Lion regarde la Vierge figurée dans le médaillon supérieur.

[3127] C'est le cas à Saint-Pierre d'Aulnay, Saint-Gilles d'Argenton-Château, Saint-Jean-Baptiste de Bazas, Saint-Nicolas de Civray, Saint-Léger de Cognac, Saint-Esprit de Fenioux, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Pompain, San Pedró Apostol de Treviño et à Saint-Marc de Venise. Le Lion peut partager le centre de la voussure avec le Cancer ou avec une autre figure.

[3128] À Saint-Jean-Baptiste de Bazas, Saint-Esprit de Fenioux, au baptistère de Florence, sur la poutre d'Osnabrück, sur la voûte de la crypte de Santa Maria à Anagni ainsi que sur la Porte du Zodiaque à la Sacra di San Michele, le Lion fait face au Cancer. Si dans certains cas le signe du Lion est placé en sens inverse du cycle afin de souligner la forme du support – dans le cas d'une voussure comme par exemple à Bazas –, dans d'autres cas, le Lion est volontairement tourné dans le sens inverse afin, semblerait-il, de faire front au Cancer, comme par exemple à Anagni.

I. G. 2. Le Lion : cas particuliers

De manière similaire à l'opposition possible entre le Cancer et le Lion, sur le portail de la Madeleine à Vézelay ainsi que sur celui de Saint-Isidore de León, cette figure zodiacale est en train d'attraper une proie. Dans le premier cas, le Lion surmonte et saisit entre ses pattes une figure hybride à l'aspect démoniaque aux oreilles duquel il semble rugir [Figure 67]. Ce dernier a une tête anthropomorphe grimaçante et hurlante couplée à un corps de quadrupède et il est similaire aux démons sculptés sur certains chapiteaux de l'édifice. Il renforce le rôle protecteur du Lion au seuil de l'édifice[3129]. Au-dessus du tympan mettant en scène la Pentecôte et la mission évangélique donnée aux apôtres, le Lion est « le saint prédicateur » rugissant aux oreilles du démon incarnant « l'adversaire de la foi » tel qu'il est décrit par Raban Maur[3130]. Le signe zodiacal et le lion du bestiaire chrétien se trouvent ainsi confondus. À León, sur le Portail de l'Agneau, le Lion lutte contre une grenouille et des serpents. Sa queue, ses pattes ainsi que sa crinière sont mises en évidence, tandis que le fond du panneau représente des vaguelettes signalant un espace aquatique. Aux prises avec le serpent qui enserre son poitrail, le Lion tourne la tête en arrière afin de contrer son adversaire tout en apposant l'une de ses pattes avant un livre. En observant ces différents détails, Serafin Moralejo a montré que le Lion de León est assimilé à l'évangéliste Marc par référence au lion du Tétramorphe et par extension au Christ et à sa résurrection[3131]. Dans le sillage de cette interprétation, l'historien de l'art a vu la présence de la grenouille et du serpent comme la confrontation du L(l)ion à ses pires ennemis afin de mettre en exergue sa victoire contre la mort[3132]. L'eau qui sert d'arrière-plan achève de relier ces différents éléments en renvoyant par un système de référence imbriquées à Marc[3133], au baptême et à la résurrection.

D'autre part, deux occurrences du corpus montrent le Lion tenu par un personnage. Il s'agit du relief provenant de Saint-Sernin de Toulouse et présentant le Bélier et le Lion tenus

---

[3129] Sur le rôle du lion au seuil de l'édifice, tant dans l'écrit que dans l'image, voir R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit.

[3130] RABAN MAUR, *De rerum natura*, VIII, 8, PL 111, 218 B. Cité par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 56, n. 20. L'iconographie du Scorpion de la même voussure semble également s'inscrire dans la perspective évangélique et ecclésiologique qui est celle donnée par le tympan de ce portail. Voir *infra*, p. 752.

[3131] La référence à la résurrection du Christ est présente chez Zénon de Vérone quant à la référence à Marc, elle est fondée sur la présence du livre. De plus, le Lion fait écho au Taureau, autre figure renvoyant au Tétramorphe et plus précisément à Luc. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau…», 1977, p. 162, n. 106, 107.

[3132] Voir *ibid*., p. 163, n. 111.

[3133] S. Moralejo signale en effet que l'eau est associé à Marc dans l'analogie entre les évangélistes et les quatre éléments. Cf. *ibid*., p. 162, n. 108.

par deux femmes[3134] ainsi que du relief provenant de Nogaro[3135] sur lequel le Lion est tenu par une femme de manière similaire[3136]. Sur le premier, le Bélier et le Lion cristallisent l'histoire du Christ, de sa Passion à sa Résurrection. Le relief de Nogaro est à comprendre par rapport à celui de Toulouse. Dans les deux cas, des inscriptions viennent confirmer la référence au signe zodiacal tout en impliquant un processus de re-sémantisation dans une perspective christique[3137]. La présence du personnage supplémentaire, porteur du signe zodiacal, renforce la reformulation biblique en évoquant de manière sous-jacente l'articulation clé entre Ancien et Nouveau Testament.

On retrouve un contexte baptismal et une référence à la résurrection du Christ avec le Lion présent sur les fonts baptismaux d'Hook Norton[3138]. Le quadrupède en question arbore une tête plutôt fine qui peut autant le faire ressembler à un bélier/agneau qu'à un lion. Or, les quelques mèches sculptées à la naissance de son cou invitent à reconnaître le Lion. De plus, sur ces fonts le Verseau ainsi que le Sagittaire sont identifiables et sont associés au Péché originel[3139]. L'accent est mis sur la queue dressée du Lion, puisque son extrémité se végétalise et prend la forme d'une sorte de croix marquée d'un petit cercle, motif qui s'apparente à l'évocation d'une étoile et qui se présente comme un *signum*, à la fois astral et christique[3140]. Le Lion est à interpréter dans une optique proche de celle du même signe sculpté sur le portail de l'Agneau de León que nous venons de voir. Renvoyant au lion de Marc et plus largement à la résurrection du Christ, le Lion est ici juché sur une sorte de piédestal porté par un élément végétalisé – à moins qu'il ne s'agisse d'une évocation de l'eau baptismale. Cet élément végétalisé souligne la dimension cosmique de l'iconographie situant le baptême dans l'ordre de la Création de par la présence croisée des ornements végétalisés et des signes zodiacaux[3141]. La

[3134] Relief prophétique du Signe du Lion et du Signe du Bélier, Musée des Augustins, ME 206, vers 1120. Sur ce relief, voir *supra*, chap. 6, II. D.1 et dans ce chapitre, p. 694.
[3135] Relief découvert en 1954 à Nogaro, une copie conservée à Saint-Nicolas, original au musée d'Auch. Voir supra, chap. 6, II. D.1.
[3136] Sur ces reliefs, voir en part. B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*. Signes zodiacaux ? À propos du bas-relief toulousain des "deux vierges" », art. cit.
[3137] Sur le relief de Toulouse, le Lion est désigné par l'inscription « *signu(m) leonis* » et on peut ainsi aisément compléter l'inscription lacunaire du relief de Nogaro, « [*signu*]*m leo*[*n*]*is* ».
[3138] Voir *supra*, chap. 4, III. A. 3. a. Sur ces fonts baptismaux, voir notamment H. M. SONNE DE TORRENS, M. A TORRENS, *The visual culture of baptism in the Middle Ages : essays on medieval fonts, settings and beliefs*, *op. cit.*, en part. p. 156-158.
[3139] Le Sagittaire est quant à lui clairement désigné comme le signe zodiacal en question par une inscription gravée sur son corps.
[3140] On a souligné plus haut l'importance de la queue du lion dans la tradition visuelle et textuelle. Cf. *supra*, n. 3121.
[3141] Sur le rôle du végétal dans l'art médiéval et notamment dans la figuration des relations analogiques entre l'homme et le cosmos, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit.*, p. 85-87. La dimension végétale de cet ornement ne contredit pas sa référence à l'eau baptismale puisque le végétal peut rendre sensible un processus de spiritualisation qui est propre au baptême, cf. *Ibid*., p. 90-95. L'emplacement de cet élément végétalisé et sa forme – évoquant celle de la croix par le biais de

présence du Verseau et du Sagittaire renforce le message délivré par le Lion, à savoir la perspective salvatrice du baptême.

Nous terminerons cette section portant sur le Lion en évoquant de nouveau l'exemple des chapiteaux marquant la croisée du transept de Saint-Pierre de Parthenay[3142]. Si l'iconographie du Lion reste somme toute banale, sa position, l'inscription présente ainsi que le dédoublement de la figure sont signifiants. L'inscription *Leones* qui surmonte les deux Lions affrontés les désigne comme tels, à l'instar des Capricornes surmontés d'une inscription les nommant sur le chapiteau opposé[3143]. Localisés au seuil du chœur, ces figures marquent un point de *transitus*. Les Lions sont ici affrontés et le corps contourné de l'un d'eux renforce ce processus. Associé à la résurrection du Christ comme nous l'avons mis en exergue plus haut, le Lion, dédoublé, tourné à la fois vers le ciel et vers la terre tout en étant situé au seuil du chœur, cristallise la double nature du Sauveur ainsi que le rôle de la liturgie dans la médiation entre terrestre et céleste.

Les principales caractéristiques et particularités iconographiques du Lion peuvent être réunies dans le tableau synthétique ci-dessous.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Nature	Lion (100 %)		Crinière (43 %).
Position	De profil (98 %) ; debout (89 %).	De profil et tête tournée (43%)	Vu de dessus (2 %) ; couché (6 %) ; assis (2 %).
Situation	Cabré (19 %)	Au sommet d'un arc (16 %) ; tourné vers le Cancer (10 %).	Attrapant une proie (3%) ; tenu par un personnage (3 %).

Tableau 28 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Lion.

ses deux tiges qui s'épanouissent horizontalement à la manière des bras de la croix – ne sont pas sans rappeler un chapiteau provenant de Saint-Lazare d'Autun (vers 1120, conservé dans la salle capitulaire). Ce chapiteau figure la donation de l'église par un laïc à un évêque. L'édifice est donné au-dessus d'un « déploiement de feuilles et de fruits » qui traduit et souligne la spiritualisation de la donation. Cf. *ibid.*, p. 55, fig. 54. Le rôle joué par le végétal sur les fonts baptismaux dans l'accompagnement de la liturgie nous semble similaire à celui qui est joué sur ce chapiteau, dans une articulation entre humain et divin et entre charnel et spirituel. Plus simplement, le végétal signale un processus de *transitus* auquel les signes du Zodiaque re-sémantisés participent, ceci lors du baptême dont cet objet est l'instrument.

[3142] Sur ces chapiteaux, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1. a et chap. 8, II. B. 2.

[3143] Sur l'articulation entre l'image et l'inscription, en particulier pour ce qui est du « croisement » entre un signe du Zodiaque et son nom inscrit, voir l'exemple du portail de Saint-Pierre d'Aulnay appréhendé par V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, op. cit., p. 262.

I. H. La Vierge

I. H. 1. Caractéristiques iconographiques générales du signe de la Vierge

Le signe zodiacal de la Vierge présente une certaine stabilité iconographique du fait de son nom l'associant directement à une jeune femme, voire à la Vierge Marie. De fait, chez Zénon de Vérone tout comme dans la glose du *De signis duodecim mensium* de Bède, le signe de la Vierge est assimilé à Marie qui enfanta tout en restant vierge[3144]. Zénon insiste pour sa part sur le rôle de la Vierge dans l'Incarnation et par là même dans la rédemption et le salut de l'humanité[3145]. Cette assimilation à la Vierge Marie ainsi que l'insistance sur la dimension rédemptrice de l'Incarnation a été facilitée par la proximité de la Balance qui est le signe zodiacal suivant et que la figure zodiacale de la Vierge porte parfois comme nous allons le voir. D'ailleurs, chez Irénée de Lyon (v. 130-202), Marie est « l'avocate du genre humain »[3146]. Dès l'Antiquité, le signe zodiacal de la Vierge fut identifié comme le catastérisme de Dikè ou Justitia[3147].

Figure 68 : Venise, Saint-Marc, voussure du portail central, détail, le signe de la Vierge.

Ce sont 69 occurrences de ce signe zodiacal qui peuvent être analysées d'un point de vue iconographique. Parmi ces occurrences, 91 % d'entre elles figurent la Vierge telle une femme, soit 63 cas. D'autre part, pour ce qui est de 9 % des occurrences – soit 6 cas – ce signe prend l'apparence d'un ange[3148]. Dans 65 % des cas, la Vierge est figurée de face et debout dans 80 % des cas. Dans 28 % des cas, elle est figurée de trois quarts, voire de profil dans 7 % des cas. Dans 19 % des cas, soit 13 occurrences, la figure zodiacale de la Vierge est trônante. Parfois simplement assise de face de manière imposante, les montants ou l'un des montants du trône peuvent être suggérés[3149]. Dans 5 cas, la

[3144] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL 11, col. 495 ; BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361.

[3145] S. Moralejo propose que Zénon ait suivi l'interprétation chrétienne et tropologique du retour de la Vierge dans la quatrième Églogue de Virgile. Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 160. Sur la lecture chrétienne du texte de Virgile et la re-sémantisation du retour de « l'âge d'or », voir notamment P. COURCELLE, « Les exégèses chrétiennes de la quatrième Églogue », in *Revue des Études Anciennes*, 59, 1957, 3-4, p. 294-319.

[3146] Cf. D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 181, n. 19.

[3147] Sur l'identification mythologique antique de ce signe, voir *supra*, chap. 3, I. B. 3. De fait, on peut souligner les comparaisons possibles entre Marie et différentes « Mère des dieux » antiques, cf. P. BORGEAUD, *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, *op. cit.*

[3148] Dans la littérature antique, chez Eratosthène, la Vierge est ailée mais elle ne l'est pas chez les traducteurs latins d'Aratos, cf. F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.*, p. 275.

[3149] Par exemple sur le portail occidental de la cathédrale de Chartres ou bien encore sur le portail de San Feliciano de Foligno.

Vierge est une orante, tandis que ses bras sont fréquemment levés, voire écartés pour tenir un ou des objets que nous détaillerons plus loin. Au-delà d'une simple posture hiératique, la Vierge effectue souvent un geste qui varie selon les cas. Elle peut en effet lever l'un de ses bras, voire les deux, les écarter[3150], notamment afin de tenir un objet lui tenant lieu d'attribut, présenter ses mains ouvertes devant elle[3151], présenter sa main droite avec la paume vers l'extérieur ou bien encore cueillir un fruit ou une fleur. Certains gestes, tels que celui de la paume ouverte vers l'extérieur en signe d'acceptation[3152] sont riches de sens car ils contribuent à l'assimiler à la Vierge Marie, tandis que d'autres, tel que celui de la cueillette, l'associent davantage aux récoltes d'août et de septembre[3153].

Pour ce qui est de son habillement, la Vierge semble représentée nue seulement une fois même si l'état lacunaire de l'image ne nous laisse distinguer qu'une silhouette[3154]. À Vézelay, la Vierge a été représentée à deux reprises partiellement vêtue d'un drapé couvrant ses épaules, voire sa tête mais laissant le reste de son corps nu[3155]. Hormis ces cas particuliers, la figure zodiacale de la Vierge est vêtue dans 93 % des cas. Si son vêtement présente parfois un traitement antiquisant de par son drapé et sa forme, on peut signaler qu'elle porte le plus souvent une longue robe. Cela concerne en effet 86 % des cas soit 59 occurrences. Les manches de sa robe sont parfois évasées et retombent ainsi en longs pans de part et d'autre lorsqu'elle a les bras levés ou écartés[3156]. À cette robe s'ajoute parfois un long manteau ou *pallium*, tandis

Figure 69 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le signe de la Vierge.

[3150] Sur le pavement de San Colombano de Bobbio ainsi que sur le calendrier peint à San Pellegrino de Bominaco, la Vierge est de profil est ouvre ses mains, les bras tendus devant elle.
[3151] Sur le pavement de la cathédrale de Canterbury ainsi que sur la verrière du Zodiaque à Notre-Dame de Chartres, la Vierge se tient debout, les bras écartés et tient un fleuron dans chaque main. Sur le pilier de Souvigny, la Vierge écarte ses bras de manière triomphante en tant que personnification de la Vierge-Église.
[3152] Sur le cycle sculpté de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele ainsi que sur le portail de Saint-Marc de Venise, la Vierge effectue ce geste particulier l'assimilant à Marie au moment de l'Annonciation. Dans ce deuxième cas, la Vierge lève l'autre bras, peut-être dans un geste de frayeur comme c'est parfois le cas dans cette scène.
[3153] Le signe de la Vierge participe à la cueillette sur le cycle sculpté au baptistère de Parme ainsi que dans son sillage à San Donnino de Fidenza. De fait, les calendriers sculptés en Italie du Nord et dans le sillage de Benedetto Antelami ont pour caractéristique une certaine volonté d'intégration du signe zodiacal dans la scène mensuelle.
[3154] Il s'agit du signe de la Vierge figuré sur le pavement du baptistère de Florence. Il nous paraît envisageable que son iconographie ait été influencée ou confondue avec la figure d'Andromède qui écarte les bras et est parfois représentée nue ou presque. Sur l'iconographie des constellations, voir D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*
[3155] La Vierge du cycle sculpté sur le portail porte seulement un drapé descendant de part et d'autre de ses épaules, croisé sous son cou et couvrant sa tête. Sur le chapiteau de la nef (chapiteau n°19, pile sud) où la figure zodiacale porte la Balance, la figure féminine est nue tandis qu'un drapé s'envole de ses épaules voire de sa tête et se confondant avec sa chevelure.
[3156] Par exemple à Saint-Lazare d'Avallon, à San Tomaso de Reggio Emilia et à la cathédrale de Plaisance.

que la robe est parfois marquée à la taille d'une ceinture. Le *pallium* renforce parfois la situation trônante de la Vierge ainsi que sa majesté en tant que Vierge-*Ecclesia*[3157]. La Vierge est voilée dans au moins 26 % des cas, soit 18 occurrences. À Souvigny, sur le pilier dit du Zodiaque, la tête de la figure zodiacale de la Vierge est couverte de son *pallium* et est couronnée. Représentée de face, debout, elle écarte les bras et ouvre ainsi les pans de son *pallium*.

I. H. 2. Le végétal associé au signe de la Vierge et autres objets tenus par celle-ci

L'élément végétal qui est fréquemment associé à la Vierge sert de fil directeur et de point de contact entre les différentes traditions et identifications de cette figure zodiacale. Celle-ci peut en effet tenir un élément végétal, de l'épi de blé à la fleur en passant par un rameau ou une palme[3158]. De l'élément lié à la fécondité des récoltes à la « tige », *virga*, qui évoque l'Incarnation et la généalogie du Christ[3159], le végétal associé au signe de la Vierge est un attribut polysémique qui relie la promesse des richesses matérielles à la richesse spirituelle et à l'espérance salvatrice que constitue l'Incarnation[3160]. Ce végétal spiritualise en quelque sorte la matérialité du cycle saisonnier en renvoyant à Marie et à son Fils[3161]. Dans le même ordre d'idées, il peut se lire comme l'expression d'une « vitalité spirituelle d'après l'Incarnation rédemptrice »[3162]. Quoi qu'il en soit, le végétal associé au signe zodiacal de la Vierge – ceci dans au moins 39 % des cas, soit 27 occurrences – témoigne d'une certaine continuité de l'iconographie zodiacale et de la survivance d'un attribut clé correspondant à l'étoile la plus brillante de la constellation en question. Il trouve en effet son origine dans l'épi de blé, la *spica*, tenu par cette figure zodiacale dès les prémices babyloniennes et attribut du signe dans

[3157] À León, sur le portail, ou bien encore à Souvigny où elle est également couronnée.
[3158] Déjà dans l'iconographie gréco-romaine, Françoise Gury relève un certain nombre d'attribut tels que l'épi, la haste, un rameau, une palme, un flambeau, une corne d'abondance, etc. Cf. F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes, op. cit.,* p. 276-283.
[3159] Cette référence à la *virga* est d'ailleurs évoquée par S. Moralejo à propos de la Vierge du cycle zodiacal du portail de l'Agneau à León, cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, n. 95. L'une des formules de Bernard de Clairvaux à propos de l'Arbre de Jessé articule la tige et la fleur, telles la Vierge et le Christ : *Ex his manifestum jam arbitror, quaenam sit virga de radice Jesse procedens, quis vero flos super quem requiescit Spiritus Sanctus. Quoniam virgo Dei genitrix virga est, flos Filius ejus*. (BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermo II de adventu Domini,* 5, PL 183, col. 42) Cité par M.-L. SAVOYE, *De Fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculaires romanes du XIII^e siècle*, thèse soutenue en 2009, université Paris-Sorbonne - Paris IV [En ligne], https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00540335/document, p. 179.
[3160] Ces références trouvent leur source dans la prophétie d'Isaïe (Is 11, 1-10).
[3161] Le végétal joue un rôle déterminant dès la Genèse. Élément essentiel de l'ornementation médiévale, le végétal est le « modèle du vital ». Il joue un rôle comme « entre-deux du matériel et spirituel ». Cf. J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 77, 95. Le végétal renvoie également à la *virga* et à l'arbre de Jessé de la prophétie d'Isaïe, comme métaphores textuelles et visuelles de la parenté charnelle et spirituelle du Christ. Sur ces questions, voir en part. A. GUERREAU-JALABERT, « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », art. cit.
[3162] *Ibid.*, p. 91.

l'iconographie antique[3163]. L'épi de blé a été interprété de diverses manières et en fonction de la figure féminine le portant. Si le végétal porté –, voire présent aux côtés de la Vierge par l'intermédiaire d'un arbre ou d'un arbuste – par la figure zodiacale est parfois délicat à identifier en raison de son ambivalence formelle ou bien encore de l'état lacunaire de l'image, on peut néanmoins relever quelques récurrences et variations. La Vierge tient vraisemblablement un épi de blé dans au moins quatre cas[3164]. En sus, à Saint-Pierre d'Aulnay, la figure zodiacale lacunaire se tient à côté d'un champ de blé dont les épis démultiplient l'attribut du signe tout en renforçant la valeur féconde de ce végétal. Les proportions souvent exagérées de cet épi entravent parfois l'identification de ce végétal et ont sans doute facilité le glissement formel vers d'autres types de végétaux riches en signification. Ainsi, l'épi prend parfois les allures d'une palme ou d'un rameau[3165]. La palme renvoyant au martyr peut être lue comme une annonce subtile de la Passion. Le rameau ou tige, fleuri et/ou feuillu, peut aussi bien renvoyer aux récoltes de la fin de l'été comme il peut renvoyer à la *virga Jesse,* de sorte qu'il articule la vitalité du végétal ainsi que la richesse matérielle des récoltes à la parenté charnelle et spirituelle du Christ[3166]. Dans au moins quatre cas, la Vierge tient une sorte de lis ou un simple fleuron[3167]. Sur la verrière du Zodiaque de Notre-Dame de Chartres, la Vierge tient dans ses mains, bras écartés, deux fleurons rouges qui font écho aux deux fleurons blancs tenus par la figure d'avril. Le lis ou fleuron tenu par la figure zodiacale renvoie à la virginité et pureté de Marie car il se présente peu à peu entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle comme « emblème premier de la Vierge »[3168].

[3163] Cf. A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations,* Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 165. Pour l'iconographie antique, voir F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…op. cit.,* p. 271-283.

[3164] Sur le manteau de l'empereur Henri II, sur la broderie de Saint-Cunibert de Cologne, sur le pavement de la cathédrale d'Otrante – où l'épi est démesuré et prend l'allure d'une palme –, à Saint-Austremoine d'Issoire – malgré le fait qu'elle ait été refaite au XIX^e^ siècle par E. Viollet-le-Duc –, ainsi qu'à Saint-Pierre d'Aulnay où la Vierge ne tient pas l'épi mais est associée à un champ de blé.

[3165] Sur les reliefs sculptés de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele près de Turin, la Vierge tient ainsi une sorte de palme formée par une grande feuille d'acanthe tandis qu'elle lève son autre main, paume ouverte vers l'extérieur dans un geste caractéristique de l'Annonciation.

[3166] Cf. *supra*, n. 3159-3161. Sur le portail de la Madeleine de Vézelay et sur le portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León, la figure zodiacale de la Vierge tient un rameau fleuri et/ou portant des fruits dans chaque main. Sur le pavement de San Tomaso de Reggio Emilia, le portail de la Vierge et la rose de Notre-Dame de Paris, le portail nord de Notre-Dame de Chartres et le portail Saint-Firmin de Notre-Dame d'Amiens, la Vierge tient une fleur ou un rameau ou un autre végétal.

[3167] Cet élément végétal est difficile à identifier avec certitude mais il est en tous cas tripartite, avec un élément central flanqué de deux pétales ou feuilles. M. Pastoureau souligne que le lis, comme symbole de la Vierge, se développe progressivement entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle et que sa forme varie du « simple fleuron » au « lis de jardin » en passant par les « fleurs de lis héraldiques ». L'historien souligne également que « trois dimensions symboliques […] fusionneront dans la fleur de lis médiévale, tout à la fois virginale, fécondante et souveraine », ce qui rejoint ce que nous avons mis en exergue quant à la polysémie de l'élément végétal associé à la figure zodiacale en question. Cf. M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, *op. cit.,* p. 111-113.

[3168] *Ibid*, p. 113. Le lis, glisse du Christ vers la Vierge Marie du fait de l'interprétation d'un passage du Cantique des cantiques indiquant « Comme un lis au milieu des épines, telle est mon amie au milieu des jeunes filles » (Cant 2, 2). Cf. *loc. cit.*

Dans le même ordre d'idées, un autre végétal faisant partie du « floraire » de la Vierge Marie est tenu par la figure zodiacale[3169]. Sur le portail du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres, le signe de la Vierge est une jeune femme tenant une fleur au-devant de sa poitrine. De même, sur la rose occidentale de la cathédrale de Paris, il s'agit d'une jeune femme cueillant une fleur rouge. Du lis à la rose, la fleur tenue par la figure zodiacale par assimilation à Marie, souligne sa virginité et son rôle dans l'Incarnation[3170]. Toujours vis-à-vis de cette assimilation, la figure zodiacale semble quelquefois située dans un jardin clos ou *hortus conclusus*[3171]. Dans ce cas, elle est figurée à l'intérieur d'un dispositif visuel séparateur – tel qu'un médaillon ou un quadrilobe – et est entourée d'arbre(s), arbuste(s) et autres végétaux[3172]. Associée à un arbre sur l'un des quadrilobes du soubassement de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, la figure zodiacale de la Vierge, associée à Marie, est telle une nouvelle Ève dans la perspective rédemptrice de l'Incarnation et en écho au Péché originel[3173].

Figure 70 : Notre-Dame de Chartres, verrière dite du Zodiaque, détail, le signe de la Vierge.

En dehors du végétal associé de différentes manières à la Vierge, on doit souligner que celle-ci peut porter un objet. La Vierge zodiacale est à 8 reprises la porteuse de la Balance, signe zodiacal suivant[3174]. Si un personnage supplémentaire est parfois ajouté pour servir de porteur à cet objet zodiacal, ceci dès l'Antiquité, la Vierge peut en être elle-même la porteuse. C'est d'autant plus fréquent lorsqu'il y a un manque de place dans le cycle. En outre, au Moyen

[3169] M. Pastoureau déplore le manque d'études récentes sur le « floraire » de la Vierge Marie, cf. *ibid.*, p. 114, n. 21.
[3170] Sur la récurrence des fleurs associées à la Vierge dans la tradition de l'Annonciation, voir S. FERRARO, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente,* thèse soutenue en 2012 à l'université de Bourgogne [En ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841816/, vol. 1, p. 361-371.
[3171] Sur le jardin associé à Marie lors de l'épisode de l'Annonciation, voir *ibid*., p. 368-371. Voir également M. FEUILLET, « Le jardin de l'*Annonciation* », in *Italies* [En ligne], 8, 2004, mis en ligne le 05 septembre 2009, consulté le 01 mai 2017. URL : http://italies.revues.org/2015
[3172] Sur la verrière du Zodiaque de la cathédrale de Chartres ou bien encore sur l'un des portails de la cathédrale de Strasbourg, le signe de la Vierge est situé dans une sorte de jardin.
[3173] L'arbre isolé est d'ailleurs présent dans les scènes de l'Annonciation. Voir S. FERRARO, *Les images de la vie terrestre de la Vierge…, op. cit.,* p. 368. Sur l'évolution du rôle de la Vierge Marie, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., en part. p. 181, n. 19, où l'auteur remonte aux origines du parallèle entre Ève et Marie chez Irénée de Lyon.
[3174] La Balance correspond aux anciennes Pinces du Scorpion qui formaient à elles seules une constellation. Elle a été fréquemment associée à la Vierge qui la précède, d'autant plus que cette dernière fut associée dans l'Antiquité à Dikè et Justitia. Pour ces questions d'ordre astronomique, mythologique et iconographique dans la tradition antique reprise au Moyen Âge, voir notamment A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations, op. cit*., p. 167-173 ; F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 285-287 ; A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel…, op. cit.,* p. 176. Voir aussi *supra*, chap. 3, I. B.3.

Âge, cette association fut facilitée de par son assimilation à Marie comme celle qui permet le rachat du Péché originel et rétablit la justice[3175]. Sur l'un des reliefs provenant de l'abbaye de l'Île-Barbe et datant de la fin du XI^e^ siècle, la figure zodiacale de la Vierge arbore d'une main la Balance tandis qu'elle tourne la tête vers la palme ou épi qu'elle tient dans l'autre main[3176]. Sur la frise aujourd'hui placée au revers de l'entrée du collatéral nord de Saint-Maurice de Vienne, les signes zodiacaux se succèdent de manière rapprochée. La Vierge porte la Balance qu'elle paraît présenter aux pieds du staurogramme dont les bras portent l'alpha et l'oméga[3177]. Ces exemples permettent de proposer que dans certains cycles la figure portant la Balance est la Vierge zodiacale, même lorsqu'elle est redoublée[3178].

Dans 17 occurrences, soit 25 % des cas, le signe de la Vierge porte un attribut, que ce soit un objet ou un végétal, dont la nature est indéterminée du fait de l'état lacunaire de l'image. Le signe de la Vierge de la voussure de Saint-Nicolas de Civray semble tenir dans sa main droite un élément circulaire délicat à interpréter. Cet objet peut s'apparenter soit à une hostie ou bien encore au Soleil. L'objet tenu dans sa main gauche est perdu mais devait être complémentaire de l'élément opposé, à savoir un calice – ou bien une autre hostie[3179] – ou la Lune. L'hypothèse des espèces eucharistiques pourrait être suivie en raison de la présence des anges thuriféraires sur la première voussure mais l'hypothèse des deux luminaires peut aussi être validée du fait de la composition synthétique et hiérarchisée qui prend place sur l'archivolte[3180].

[3175] La proximité de la Vierge et de la Balance est d'ailleurs ainsi expliquée par Zénon de Vérone (ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495) qui « rappelle l'opportunité symbolique de la contiguïté des signes de *Virgo* et *Libra* : c'est la Vierge enfantant le Christ qui a rendu possible l'instauration de la Justice dans le monde ». Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 160, 173.

[3176] Cf. fiche Z19.

[3177] Quant à la dimension céleste du staurogramme, voir P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002, p. 12. À propos du décor de Saint-Maurice de Vienne, voir *supra*, chap. 7, I. C.1.

[3178] En effet, la figure féminine portant la Balance est parfois très similaire à celle qui incarne le signe de la Vierge, de sorte qu'on est autorisé à penser qu'il s'agit de cette dernière, redoublée.

[3179] Sur l'un des chapiteaux du premier étage de la façade, on retrouve d'ailleurs une personnification de l'*Ecclesia* présentant une hostie marquée d'une croix dans chacune de ses mains levées.

[3180] Sur la première voussure en partant de l'intérieur, le Christ est figuré en buste sous un arc bordé d'étoiles et encadré du Tétramorphe ainsi que d'un cortège d'anges thuriféraires. Sur la troisième voussure, des anges s'élevant de nuées encadrent et portent la Vierge-*Ecclesia*, figurant ainsi l'Assomption. L'Assomption, la référence aux étoiles et/ou à la voûte céleste, aux nuées ainsi que la présence des anges forment un ensemble cohérent visant à évoquer les cieux et un mouvement d'ascension. L'hypothèse que la Vierge porte le Soleil et la Lune est envisageable du fait de l'iconographie cosmologique de cette voussure mais aussi de l'archivolte sur laquelle le demi-*clipeus* bordé d'étoiles, les mandorles et les nuées composent un ensemble à dimension astrale et/ou céleste.

Figure 71 : cathédrale de Plaisance, voussure du protiro, le signe de la Vierge.

Dans 4 cas, un objet autre qu'un végétal et autre que la Balance est tenu par la Vierge. Sur la voussure du *protiro* de la cathédrale de Plaisance, la figure zodiacale en question se tient de face, la main droite sur la hanche et le bras gauche levé pour montrer l'objet circulaire qu'elle tient au creux de sa main. Cet élément circulaire est creusé de plusieurs cercles concentriques superposés. Il s'apparente à la représentation stylisée d'une fleur, élément fréquemment associé à ce signe comme on l'a souligné plus haut. Quoi qu'il en soit, sa forme circulaire présente une dimension astrale qui souligne la valeur céleste et cosmique du Zodiaque. Sur la voussure de St. Mary and David à Kilpeck, plusieurs signes du Zodiaque sont identifiables dont un ange situé au centre de la voussure et identifiable comme le signe zodiacal de la Vierge. Cet ange porte un rouleau pouvant faire référence à l'annonce de la naissance du Christ[3181]. Sur les reliquaires de Bamberg et Quedlinburg, la figure zodiacale de la Vierge est figurée telle un ange à la tête voilée, vêtu d'une longue robe drapée et arborant une bannière ainsi qu'un végétal (épi ou palme). La figure zodiacale juxtapose ainsi plusieurs caractéristiques iconographiques héritées de l'Antiquité. En tant que personnification de la Justice à laquelle la Vierge est associée dès l'Antiquité, cette figure zodiacale est figurée ailée et armée d'une lance et de son attribut végétal, un épi ou une palme[3182].

I. H. 3. Du signe de la Vierge à la Vierge Marie

En fonction de certains critères, tels que le fait que la Vierge soit trônante, voilée ou couronnée, ou bien encore en fonction d'un contexte iconographique particulier ou de l'attribut souvent végétal qu'elle tient, cette figure zodiacale est souvent identifiable à la Vierge Marie[3183]. Cette identification dont la traduction visuelle est plus ou moins explicite, peut être retenue pour au moins 28 % des occurrences étudiées tandis qu'elle reste tout à fait plausible pour un certain nombre de cas au vu de la relecture chrétienne que proposent par exemple Zénon de Vérone et la glose du *De signis duodecim mensium* de Bède[3184].

[3181] On a vu plus haut que 5 autres occurrences présentent la Vierge tel un ange. De plus, on a pu apercevoir que ce signe zodiacal est étroitement lié à Marie et que le végétal tenu fait souvent référence à l'Incarnation.

[3182] On retrouve ces caractéristiques iconographiques dans des enluminures, comme par exemple dans le ms. lat. 5543, Paris, BnF, IX^{e} siècle, fol. 162v. La Vierge est mise en relation avec la Justice dans le texte inscrit au fol.162 et provenant du *De signis caeli* du Pseudo-Bède. Au folio 162v, la Vierge est figurée telle une femme ailée, tenant la Balance et une palme ou une gerbe de blé.

[3183] Sur l'iconographie de Marie, voir en particulier D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit.

[3184] Cf. *supra*, n. 3144.

Outre les attributs et autres détails iconographiques que nous venons de rappeler, certaines occurrences du signe de la Vierge renvoient de manière plus explicite à l'Annonciation. On a vu ainsi que certaines figures zodiacales de la Vierge effectuent le geste propre à Marie, paume ouverte vers l'extérieur, répondant ainsi à l'annonce de l'archange Gabriel dans les scènes de l'Annonciation[3185]. Sur les reliefs de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele, la figure zodiacale de la Vierge effectue ce geste de la main droite tandis qu'elle tient une sorte de palme formée d'une grande feuille d'acanthe. À San Pedro Apóstol de Treviño, le signe de la Vierge ainsi que celui de la Balance ne font pas qu'évoquer l'Annonciation et c'est cette scène elle-même qui se substitue aux deux signes zodiacaux dans le cycle de la voussure associant les Occupations des mois et les signes du Zodiaque[3186]. Les deux signes zodiacaux sont re-sémantisés tels Marie et Gabriel portant la Balance afin d'évoquer l'Annonciation prenant place sur deux claveaux, suivis d'une figure masculine portant un livre et identifiée comme un prophète annonçant l'Incarnation[3187]. À San Feliciano de Foligno, la figure de la Vierge zodiacale est trônante, sculptée sur l'un des trois claveaux centraux. Sur le claveau axial, voire la clé de l'arc, deux personnages en buste et nimbés ont été interprétés comme la Visitation ou comme le Christ et la Vierge, tandis que de l'autre côté, en écho à la Vierge Trônante, la Balance est tenue par une main sortie des cieux[3188]. D'autres éléments iconographiques de ce portail visent à mettre en exergue l'Incarnation et le rôle de la Vierge Marie, le tout introduit dans le cycle zodiacal ainsi re-sémantiséé[3189]. Sur le portail de Sainte-Marie de Mimizan, la figure zodiacale de la Vierge est figurée à côté d'une étoile inscrite dans un cercle et flanquée de deux croix formées d'entrelacs. Le signe zodiacal ainsi que l'étoile entrent en résonance avec la scène de l'Adoration des Mages qui prend place dans le tympan par référence à l'étoile qui les guida, tandis que l'ensemble de l'iconographie du portail se situe dans une perspective eschatologique. De plus, cette étoile associée au signe de la Vierge est une

[3185] Comme le conclue Séverine Ferraro, « dans la grande majorité des images de l'Annonciation qui ont été répertoriées, la gestuelle de la Vierge matérialise son acceptation de la mission divine qui vient de lui être confiée par le truchement de l'archange Gabriel ». Cf. S. FERRARO, *Les images de la vie terrestre de la Vierge…, op. cit.,* p. 313.

[3186] Sur cet ensemble, voir notamment G. LOPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, « Estudio iconográfico del menologio en San Pedro de Treviño », art. cit., en part. p. 188-189.

[3187] *Ibid.*, p. 189, fig. 20. Sur l'une des métopes du portail de Santa Maria del Camino à Carrión de los Condes, on retrouve plusieurs citations du Zodiaque avec notamment un ange portant la Balance et se rapportant de nouveau à l'Annonciation. Il en va de même sur l'un des modillons de San Claudio de Olivares à Zamora.

[3188] Cf. K. NOEHLES, « Die Fassade von S. Pietro in Tuscania : ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien », art. cit., p. 57, n. 126.

[3189] Voir *supra*, chap. 6, II. B. 2.

évocation de *Maris Stella*, selon l'hymne éponyme, indice supplémentaire d'une assimilation de ce signe zodiacal à Marie[3190].

Figure 72 : Saint-Pierre de Souvigny, pilier, détail, le signe de la Vierge.

De la même manière que la figure zodiacale de la Vierge peut renvoyer à Marie et à l'Annonciation, elle peut en outre incarner la Vierge-*Ecclesia*. C'est le cas par exemple à Souvigny, sur le pilier dit du Zodiaque. La figure zodiacale prend l'apparence de la Vierge couronnée, écartant les bras et ouvrant ainsi son *pallium* en tant que personnification de l'*Ecclesia* ainsi que comme *Porta coeli*. Inscrite dans une mandorle à l'instar des autres signes zodiacaux, la Vierge est figurée en gloire, couronnée et parmi les étoiles. À cinq reprises, le signe de la Vierge est d'ailleurs figuré tel une orante, rappelant ainsi le rôle intercesseur de Marie[3191]. Sur le pavement de Notre-Dame de Saint-Omer, la Vierge est telle une orante de par ses bras levés mais elle tenait également des rameaux difficilement visibles aujourd'hui. Elle est vêtue d'un grand manteau dont ses bras écartent les pans, laissant voir un fond parsemé de clochettes de vair[3192]. Sa position ainsi que son manteau constellé de ce motif héraldique soulignent sa majesté et l'assimilent à la fois à Marie et à l'*Ecclesia*.

À Saint-Nicolas de Civray, la figure zodiacale de la Vierge entre en résonance avec la figure similaire portant la Balance mais aussi avec la Vierge-*Ecclesia* portée dans une mandorle par les anges sur la voussure située juste en-dessous et consacrée à l'Assomption. Les trois personnages sont en effet figurés de manière similaire, de face, debout, la tête voilée, vêtue d'une robe couverte d'un manteau, le tout traité en drapés semi-circulaires. Elles présentent toutes les trois un visage ovale et allongé. Seule la Vierge de l'Assomption est couronnée. Parmi les signes zodiacaux, la Vierge Marie est assimilée au signe zodiacal éponyme qui semble porter soit les luminaires afin de souligner sa présence parmi les cieux comme Reine des cieux, soit une ou des hosties et/ou un calice afin de participer à l'articulation entre la liturgie terrestre et la liturgie céleste. Cet exemple ne fait que renforcer et confirmer le lien récurrent entre le signe zodiacal de la Vierge et la figure de Marie. Le rôle de cette dernière comme instrument de l'Incarnation, comme mère de Dieu, comme personnification de l'*Ecclesia* et comme

[3190] À ce sujet, voir aussi *supra*, chap. 4, III. C. 2, p. 391.

[3191] Il s'agit des occurrences concernant les cycles zodiacaux de San Tomaso de Reggio Emilia, du tau conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (215-1865, fiche OB(1), du candélabre Trivulzio, du reliquaire provenant de l'abbaye de Sayn et conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (OOO1.C) et de Notre-Dame de Saint-Omer.

[3192] Cf. S. LAMADON-BARRERE, « Les images du calendrier dans les dalles incrustées de Notre-Dame de St-Omer. Nouvelles perspectives », art. cit., p. 64.

médiatrice entre les hommes et Dieu est renforcé et souligné par le biais de son insertion dans le cycle zodiacal. Son rapport aux cieux comme *Regina caeli*, *Porta caeli* ou bien encore *Stella Maris*[3193], a sans doute favorisé le succès d'une telle référence, parfois implicite, parfois davantage explicite, dans l'iconographie zodiacale ecclésiale[3194]. Ceci s'ajoute au fait que Marie est fréquemment associée à la lumière, ceci par l'étymologie même de son nom qui a donné lieu à de multiples tentatives d'interprétation chez Jérôme ou bien encore chez Isidore de Séville, puis plus tard chez Bernard de Clairvaux[3195].

Nous terminerons cette démonstration du lien étroit entre le signe de la Vierge et la figure mariale en rappelant l'exemple du cycle zodiacal de Saint-Austremoine d'Issoire. Prenant place autour du chevet, ce cycle est réparti de telle sorte que les signes de la Vierge et de la Balance sont situés au niveau de la chapelle axiale. Ce sont les seuls signes accompagnés d'inscriptions les nommant, ce qui dénote d'une certaine insistance sur leur présence.[3196] Nous avons déjà souligné de quelle manière le cycle zodiacal d'Issoire s'inscrit dans une articulation entre l'église terrestre et la Cité céleste mais aussi au sein d'une articulation entre Incarnation

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Nature	Femme (91 %)	Ange (9 %)	
Identification/rôle	Identifiable à la Vierge Marie (28 %)	Présentant la Balance (12 %)	Orante (7 %)
Position	De face (65 %) ; debout (80 %).	De trois quarts (28 %) ; trônante (19 %).	De profil (7 %)
Habillement	Vêtue (93 %) ; portant une longue robe (86 %).	Voilée (26 %)	Vêtue partiellement (3%) ; nue (1 %).
Attribut	Associée à un élément végétal (39 %) ; tenant un objet indéterminé (23 %).	Fleur(s)/branche(s) (10 %) ; épi de blé (6 %) ; lys/fleuron (6 %)	Tenant un autre objet (7 %) ; couronnée (1 %).

Tableau 29 : Tableau récapitulatif des caractéristiques et particularités iconographiques du signe zodiacal de la Vierge.

[3193] On trouve notamment la mention de *Stella Maris* sur le manteau de l'empereur Henri II qui est constellé des signes du Zodiaque accompagnés d'inscriptions. Sur ce manteau, voir *supra*, chap. 4, III. C. 2, p. 391.
[3194] Ces expressions désignant la Vierge dans les hymnes sont récurrentes et ont en commun de l'associer à la sphère céleste. Sur l'emploi de ces expressions dans les poèmes et hymnes adressés à la Vierge, voir notamment M. GOULLET, « Hrotsvita de Gandersheim, Maria », art. cit. ; D. PEZZINI, « Late medieval translations of Marian hymns and antiphons », in R. ELLIS, R. TIXIER (éd.), *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 236-263 ; B. MØLLER JENSEN, « "… in between are doors!" *Porta caeli* in Italian medieval liturgical poetry », art. cit., en part. « III.3.3 : Maria as *porta caeli* », p. 221 et suiv. Voir également D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit, en part. p. 285.
[3195] Voir I. M. CALABUIG, « L'appellativo "Stella maris" da Girolamo a Bernardo. Schede per un repertorio », in *Marianum*, 54, 1992, p. 411-428. Cité par *Id*., « Les sources patristiques de la pensée mariale de Saint Bernard », in B.-J. SAMAIN (éd.), *La Vierge dans la tradition cistercienne*, actes de la 54e Session de la Société française d'études mariales, Abbaye Notre-Dame d'Orval [15-17 septembre 1998], Paris, Médiaspaul, 1999, p. 39-95, p. 77.
[3196] Les signes aujourd'hui en place ont été refaits. Les originaux sont conservés au musée du centre d'art roman Georges Duby à Issoire.

et rédemption[3197]. La figure zodiacale de la Vierge ainsi que la figure ailée portant la Balance qui lui répond dans l'axe du chevet cristallisent ces articulations tout en offrant un exemple supplémentaire de la re-sémantisation de la figure zodiacale de la Vierge, en tant que Marie, mère de Dieu et *Ecclesia*.

Au terme de nos observations, les principales caractéristiques iconographiques du signe de la Vierge peuvent être réunies dans le tableau ci-contre [Tableau 29].

I. I. La Balance

I. I. 1. Les différents types de présentation du signe de la Balance

Comme nous venons de le souligner, la Balance est étroitement liée à la figure zodiacale de la Vierge à plusieurs niveaux. De fait, chez Zénon de Vérone, les deux signes sont évoqués de manière concomitante comme signes du rôle de Marie dans l'Incarnation et dans le retour d'une justice équitable sur terre dans la perspective du salut[3198]. Cette perspective salvatrice est clairement traduite par la Balance, instrument qui est d'ailleurs souvent figuré dans les scènes de Jugement dernier pour évoquer la pesée des âmes. Dans la glose du *De signis duodecim mensium*, la Balance est envisagée vis-à-vis de la trahison de Judas envers le Sauveur mais la perspective reste celle du salut[3199]. Comme nous l'avons signalé plus haut, la Balance est le seul objet du cercle zodiacal et elle a depuis l'Antiquité gréco-romaine été mise en relation avec le signe de la Vierge[3200]. De fait, nous analyserons l'iconographie de ce signe zodiacal en renvoyant à un certain nombre de points qui ont déjà été évoqués pour le signe précédent. Si l'objet éponyme de ce signe ne change pas d'apparence, sa mise en situation varie en elle-même et dans son rapport au signe qui le précède, voire avec celui qui suit, à savoir le Scorpion. Cet instrument de pesée qui cristallise souvent la tension du Jugement dernier – tout particulièrement au XII^{e} siècle – en évoquant la psychostasie, est figuré comme une balance à fléau suspendue à un élément vertical et portant deux plateaux dont la forme peut varier. La Balance est ainsi suspendue, comme un élément de liaison entre ciel et terre.

Parmi notre corpus, 67 occurrences de ce signe zodiacal peuvent se prêter à une analyse iconographique. Le signe de la Balance est mis en situation de six manières différentes, selon qu'il est tenu ou pas par un personnage. La manière la plus fréquente de figurer ce signe zodiacal

---

[3197] Voir *supra*, chap. 6, I. B, p. 459 et suiv.
[3198] Voir *supra*, n. 3144, 3145.
[3199] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361 : « *Libra Iudas Scarioth, qui ad stateram pretium Salvatoris pensavit* ». On retrouve chez plusieurs auteurs des liens entre la balance et la croix.
[3200] Voir *supra*, p. 725 ; voir aussi *supra*, chap. 3, I. B. 3.

dans notre corpus est de l'associer à une figure supplémentaire en tant que porteuse de l'attribut éponyme. Ainsi, dans 47 cas, soit 70 % des occurrences, la Balance est tenue par une figure supplémentaire sur laquelle nous reviendrons plus loin. Cette figure porteuse est supplémentaire car elle ne fait ni partie du catastérisme ni de la constellation mais fut bien souvent ajoutée dès l'Antiquité afin d'harmoniser le cycle zodiacal qui ne compte par ailleurs que des figures humaines ou animales. Il nous faut d'ailleurs rappeler que la constellation correspondant à la Balance était à l'origine formée des Pinces du Scorpion avant un glissement en faveur de cet objet dans la tradition latine[3201]. D'autre part, cette figure porteuse est parfois la figure zodiacale de la Vierge elle-même, ceci à 8 reprises dans notre corpus, soit 12 % des occurrences[3202]. Il s'agit du deuxième type de présentation du signe de la Balance tandis qu'un troisième type est celui de la figuration de l'objet seul dans 7 occurrences, soit 10 % des cas[3203]. Le quatrième type de présentation de ce signe zodiacal consiste à figurer la Balance tenue par une main sortie des cieux. C'est le cas de 3 occurrences. Dans deux cas, à Otrante et à Foligno, la main de Dieu sort de la partie supérieure du dispositif dans lequel le signe est figuré. À Otrante, la *Manus Dei* tient le centre du fléau et se substitue ainsi à l'axe vertical de la Balance. À Venise, sur le portail de Saint-Marc, la Balance est tenue par une main située sous l'arc ornant le montant du siège architecturé sur lequel la figure du mois d'août est assise. Cet arc suggère la voûte céleste autant qu'il renvoie aux représentations synthétiques de la Jérusalem céleste dont les murailles et portes sont parfois évoquées par des éléments architecturés. Cette iconographie présente l'instrument du salut tenu par la main de Dieu et la Balance est ainsi présentée comme un point de liaison entre humain et divin, tandis que l'existence terrestre – illustrée par les scènes mensuelles – est en quelque sorte placée sous la juridiction divine. À Foligno, la Balance est tenue par la Main divine sortant de l'angle supérieur droit, au plus près du claveau axial dont on a souligné la relation avec le signe de la Vierge figuré de l'autre côté. Cette iconographie et la manière dont la *Manus Dei* est disposée renforcent la complémentarité entre les deux signes zodiacaux ainsi que le processus de re-sémantisation chrétienne de ces derniers en référence à

[3201] Voir *supra*, n. 3174.

[3202] On peut ajouter le cas de Saint-Germier d'Ourjout où la figure portant la Balance pourrait être la Vierge. L'état lacunaire du décor ne nous permet pas de confirmer cette hypothèse mais le manque de place ainsi que le lien étroit entre la Vierge et la Balance notamment autour des Pyrénées sont des arguments non négligeables comme nous l'avons déjà signalé. Le personnage porteur de la Balance à Ourjout reste néanmoins androgyne et il est difficile de trancher. Sur la Vierge porteuse de la Balance, voir *supra*, p.Partie 3Chapitre 9I. H. 3 I. H. 1 et 2, p. 725, 729.

[3203] La Balance est disposée sans porteur à l'emplacement réservé, comme si elle était simplement posée sur les pavements de San Colombano de Bobbio et de San Savino de Plaisance, sur le portail de Sainte-Marie de Mimizan, sur les reliefs du porche de San Martino de Lucques, sur le reliquaire provenant de l'abbaye de Sayn et conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles ainsi que sur un chapiteau provenant de l'abbaye de Schwarzach.

l'Incarnation et à sa dimension salvatrice[3204]. Enfin, la Balance est figurée de deux autres manières isolées dans le corpus. D'une part, sur le piédroit de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele, la Balance est figurée tenue par le Scorpion. Telle une survivance de l'ancienne identification de cette constellation mentionnée plus haut, la Balance est figurée entre les pinces du Scorpion. De fait, le décor sculpté de la Porta dello Zodiaco témoigne des connaissances astronomiques de Niccolò qui en est le sculpteur ainsi que de l'abbaye, puisqu'aux signes du Zodiaque s'ajoutent les constellations sculptées sur l'autre piédroit[3205]. D'autre part, sur les piédroits sculptés de San Giorgio à Argenta, seule la Balance fait l'objet d'une citation isolée du Zodiaque à l'intérieur du cycle des Occupations des mois. La Balance est ici figurée tenue par la figure du mois de septembre. Ce dernier type de figuration est isolé dans le corpus mais s'explique par une insistance sur l'équinoxe par le biais de ce signe, selon une référence qui est loin d'être rare. Dans le *De natura rerum* de Bède le Vénérable, la Balance est mise en relation avec l'équinoxe en tant que signe visuel de l'égalité entre la nuit et le jour à cette période de l'année[3206].

I. I. 2. Iconographie du personnage portant la Balance

Comme nous venons de l'exposer, la Balance est tenue par un personnage dans 55 occurrences du corpus. Pour ce qui est 9 occurrences, soit 16 % des cas, le porteur est un personnage assis, voire trônant. Plus fréquemment, dans 40 occurrences, soit 71 % des cas, le porteur est debout. La Balance est le plus souvent tenue de côté par le porteur. En effet, cela concerne au moins 34 occurrences soit 61 % des cas. Lorsque le porteur est debout, il s'écarte, voire même se déhanche tout en tenant l'objet en question. Cela a pour effet d'attirer davantage le regard sur la Balance et le personnage porteur donne parfois l'impression de danser, ce qui entre en résonance avec l'instrument caractérisé à la fois par son équilibre et son instabilité[3207]. Cet effet est particulièrement sensible avec le personnage portant la Balance sur la voussure du portail de la Madeleine de Vézelay même s'il ne s'agit pas ici de laisser davantage de place à

[3204] À propos de la voussure du portail de San Feliciano de Foligno et sur la figure zodiacale de la Vierge, voir *supra*, p. 732. Sur ce portail de manière plus générale, voir *supra*, chap. 6, II. B. 2, p. 488 et suiv.

[3205] Sur le contexte de réalisation et la personnalité de Niccolò, voir notamment C. (VERZAR) BORNSTEIN, « Nicolaus's Sculptures in Context », in A. M. ROMANINI (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo in memoria di Cesare Gnudi*, *op. cit*., p. 333-373.

[3206] BÈDE, *De natura rerum*, XVII, *De duodecim signis :* « *Libram septembri, ob aequalitatem diei et noctis* » (PL 90, col. 232) ; « *Libram septembri : Quia sicut libra pondera aequantur, ita mensis istius tempore aequales sunt noctes et dies* » (*Ibid*, *Glossae*, PL 90, col. 233).

[3207] Hormis l'exemple de la Balance du portail de la Madeleine de Vézelay évoqué juste après, on peut également mentionner la figuration des signes de la Balance des occurrences suivantes : narthex de Saint-Savint à Saint-Savin-sur-Gartempe (malgré son état lacunaire) ; chevet de Saint-Austremoine d'Issoire ; portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres ; frise sculptée de Saint-Maurice de Vienne ; portail de Saint-Lazare d'Avallon où la Balance semble avoir subi l'influence du modèle vézelien.

l'instrument de pesée. Plus rarement, le porteur tient la Balance devant lui, voire sur ses genoux lorsqu'il est assis. Cela concerne 15 occurrences, soit 27 % des cas. Sur le portail de Saint-Denis et sur le pavement de Saint-Bertin de Saint-Omer, le porteur est assis –, voire trônant dans le premier cas –, de profil et il tient la Balance devant lui. Sur le portail de Saint-Gilles à Argenton-Château ainsi qu'à Notre-Dame de Castelviel, la Balance est tenue par une figure féminine trônante qui est assimilée à la Vierge Marie. De manière générale, ces variations autour de la position du porteur et de sa gestuelle visent à mettre en exergue l'objet qui est le signe zodiacal. Dans le cloître de Saint-Avit-Sénieur, la Balance est portée par un personnage qui est lui-même assis sur les genoux d'un personnage supplémentaire à l'instar des autres signes du Zodiaque de ce cycle. Ainsi, le porteur et le signe zodiacal en lui-même ont ici été compris comme un tout[3208].

Figure 73 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, voussure du portail de l'avant-nef, détail, la Balance.

Comme nous l'avons signalé, le personnage portant la Balance peut être la figure zodiacale de la Vierge mais peut aussi être plus fréquemment un personnage supplémentaire. Nous avons déjà pu aborder l'association signifiante entre la Vierge et la Balance dans la section consacrée à la première. Pour ce qui est du personnage supplémentaire, celui-ci est une femme dans 37 cas, soit 77 % des occurrences. Dans 2 cas, il s'agit d'un porteur masculin[3209], dans 3 autres cas, il s'agit d'un ange[3210] et enfin dans 5 cas, il n'est pas possible de déterminer le genre avec certitude[3211]. Lorsque le porteur est un ange, on peut remarquer que la référence à l'Annonciation en relation avec le signe de la Vierge est explicitée. La position de ces personnages supplémentaires est variée, puisque que le porteur est figuré de face dans 17 cas, de trois quarts dans 17 cas également et de profil dans 12 cas. De fait, c'est davantage la Balance en elle-même qui est au centre de l'attention et elle est la plupart du temps vue de face. Le personnage supplémentaire qui est le plus souvent féminin, est vêtu d'une longue robe, ceci pour 69 % des occurrences, soit 33 cas. Cette longue robe s'accompagne parfois d'un *pallium*. En outre, certain(e)s porteurs ou porteuses sont vêtu(e)s d'un drapé aux allures antiquisantes[3212].

[3208] Il reste envisageable que le personnage portant la Balance soit également la Vierge.
[3209] Le personnage tenant la Balance est masculin sur le tau conservé au Victoria and Albert Museum de Londres et sur la frise surmontant le *protiro* de la cathédrale de Ferrare.
[3210] À San Pedro Apóstol de Treviño, à Saint-Austremoine d'Issoire et sur le manteau de l'empereur Henri II, la Balance est tenue par un ange.
[3211] À Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wormbach, le personnage tenant la Balance, retenue par un fil sur la voûte, est vêtu d'une tenue ecclésiastique. Il pourrait s'agir d'un évêque comme il pourrait s'agit d'une personnification d'une vertu telle que la Justice.
[3212] Par exemple sur le reliquaire de Quedlinburg ou bien encore sur le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire.

Le personnage portant la Balance sur la voussure de Vézelay est particulièrement original de par son mouvement, sa chevelure et certains détails vestimentaires, autant d'éléments qui doivent être envisagés vis-à-vis du signe zodiacal et de son inscription dans le rythme de la voussure dite du calendrier [Figure 73]. Comme nous l'avons rappelé plus haut, la Balance est en effet liée à l'équinoxe d'automne et l'image de ses plateaux traduit l'équilibre amené à être dépassé entre le jour et la nuit[3213]. Inscrite dans la continuité d'un cycle de médaillons à dimension encyclopédique qui associent les Occupations des mois, les signes du Zodiaque, les Saisons ainsi que l'Ancienne et la Nouvelle Année, voire le Jour et la Nuit, la Balance incorpore une référence supplémentaire aux rythmes du cosmos qui sont donnés à voir dans cette voussure. Le personnage androgyne qui tient l'instrument-signe déploie la richesse sémantique de la Balance. Sa chevelure comme hérissée et son mouvement dansant traduit par son déhanchement particulier font de lui un personnage singulier, presque marginal en comparaison des autres personnages affairés aux différentes activités mensuelles[3214]. Cette chevelure aux mèches rayonnantes n'est pas sans rappeler celle dont est souvent affublé *Marcius Cornator*, figure liée au vent de mars et incarnant le renouveau du printemps[3215]. À Vézelay, cette chevelure radiante a pu être vue comme un moyen de traduire le changement lié à l'équinoxe à l'instar de l'équinoxe de printemps auquel *Marcius Cornator* est associé[3216]. En sus du déséquilibre induit par son pas dansant, le porteur de la Balance ne porte qu'une chaussure, détail qui pourrait signifier la complémentarité du jour et de la nuit ainsi que la rupture qui fait suite à l'équinoxe automnale. Dans le même ordre d'idées, l'iconographie de ce porteur nous semble relever du principe de « claudication » proposé par J.-C. Schmitt[3217]. Cette

[3213] Voir *supra*, n. 3206.

[3214] Un personnage à la chevelure similaire est également figuré dans l'un des compartiments de la partie gauche de la voussure interne du tympan. Il est associé à des siamois, un homme et une femme liés par le dos ou le « côté ». La femme est en train de retirer une épine de son pied de sorte qu'elle pourrait être vue comme Ève pénitente tandis que le personnage échevelé pourrait mettre en garde Adam. Or, on a évoqué à plusieurs reprises le chapiteau n°19 de la nef qui figure la Création d'Adam et Ève ainsi qu'un personnage portant la Balance. Voir *supra*, chap. 7, I. A.1., p. 517. On rappellera que les siamois du tympan sont souvent identifiés comme les Cappadociens au sein du thème des Peuples de la terre qui est mis en images sur le linteau et dans d'autres compartiments du tympan.

[3215] L'iconographie de *Marcius Cornator* est complexe et est caractérisée par une certaine ambivalence. Dérivée de l'iconographie des Vents, *Marcius Cornator* s'est développé dans le sillage du thème des Occupations des mois dans lequel il est parfois inséré, voire juxtaposé à la scène liée au mois de mars. Sur ce thème iconographique, sa proximité avec d'autres thèmes et figures ainsi que l'ambiguïté de sa signification, voir L. PRESSOUYRE, « *Marcius cornator*… », art. cit.

[3216] Le printemps est d'ailleurs évoqué au mois de mai, de l'autre côté de la voussure, par un personnage dansant, couronné de feuillages et tenant des feuilles d'acanthe en train de se déployer. L'une des Saisons, celle lié à la chaleur et au soleil est également figuré avec une chevelure aux mèches rayonnantes dans le troisième médaillon de gauche.

[3217] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 510, 685.

« claudication » est à l'image des plateaux de la Balance et relance le rythme du calendrier après l'équinoxe[3218].

I. I. 3. Originalités et re-sémantisation de la Balance : le « poids » du salut

Figure 74 : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail, la Balance.

Les liens étroits qui unissent la Balance et le signe de la Vierge sont parfois plus marqués. Dans plusieurs cas situés dans l'ouest de la France, la figure portant la Balance est similaire à la figure zodiacale de la Vierge, de sorte qu'elle donne l'impression de redoubler celle-ci tout en renvoyant à la Vierge Marie. Sur les voussures des portails de Saint-Pierre d'Aulnay, de Saint-Esprit de Fenioux, de Saint-Nicolas de Civray ainsi que de Notre-Dame de Castelviel, la silhouette tenant la Balance entre en écho avec celle du signe de la Vierge[3219]. Cela est exacerbé à Notre-Dame de Chartres, sur le portail de la façade occidentale ainsi que sur la verrière dite du Zodiaque où les deux signes entrent en résonance l'un avec l'autre tout en renvoyant au rôle de Marie, d'autant plus que le lieu ecclésial tout entier lui est dédié. Sur le portail royal, sur la portion droite de la voussure, le signe de la Balance est porté par une jeune femme vêtue d'une longue robe aux drapés travaillés ainsi que d'un *pallium* accompagnant son mouvement pour montrer la Balance tenue sur le côté. Le signe de la Vierge est quant à lui situé au sommet de la voussure et montre une jeune femme aux traits et aux vêtements similaires qui trône sur siège architecturé. Sur la verrière dite du Zodiaque, la relation entre les deux signes est davantage explicite. Ils sont représentés l'un en dessous de l'autre et dans les deux cas, une jeune femme vêtue d'une longue robe verte surmontée d'un *pallium* rouge est présente et incarne à la fois la Vierge, en tant que Marie et signe zodiacal. Elle est celle qui porte littéralement et métaphoriquement la Balance de la justice. D'ailleurs, aux bras écartés de la Vierge tenant deux fleurons rouges répondent les bras du fléau de la Balance. Si la Vierge en tant que Marie, Mère de Dieu, permet le rachat du Péché originel et le retour de la Justice, la Balance met elle-aussi en exergue la rédemption via l'Incarnation et le sacrifice du Christ[3220]. La forme de la balance

[3218] De fait, la voussure dite du Calendrier est marquée de plusieurs décalages, inversions et ruptures – notamment par l'ajout des médaillons du sommet de la voussure – qui permettent de dynamiser les rythmes calendaires. Les effets de claudication permettent de mettre en relief la position dominante du Christ. La Balance ainsi que d'autres détails de cette voussure « introduisent dans le rythme une " claudication " qui en relance aussitôt après le mouvement » (*ibid.*, p. 510).

[3219] Nous avons souligné plus haut la répétition de la figure de la Vierge Marie, de la scène de l'Assomption aux signes de la Vierge et de la Balance sur le portail de Saint-Nicolas de Civray, voir *supra*, p. 733.

[3220] Sur la re-sémantisation de la Vierge et de la Balance notamment chez Zénon de Vérone, voir *supra*, n. 3144, 3145.

est d'ailleurs parfois assimilée à celle de la croix, de sorte qu'elle renvoie implicitement à la Crucifixion. Venance Fortunat (env. 530 – env. 600) dans l'hymne intitulé *Vexilla regis* compare d'ailleurs la croix à une balance, tandis que le corps du Christ est le poids qui sauve le monde[3221]. On retrouve aussi cette comparaison chez d'autres auteurs tels que Pierre Damien[3222] (1007-1072) avec l'idée que « la croix est la balance où […] fut pesé le montant (du rachat) »[3223]. De fait, la Balance peut se présenter comme l'image synthétique de la rédemption par le biais de l'Incarnation et du sacrifice christique. Or, ce cheminement salvateur est mis en images dans les vitraux de la cathédrale, depuis les verrières du XII^e^ siècle – dont celles du revers de la façade articulant l'Arbre de Jessé, l'Enfance et la Passion – jusqu'à celles du début du XIII^e^ siècle. La mise en exergue de Marie dans la verrière du Zodiaque trouve aussi un écho et un développement dans la verrière qui se trouve à côté et qui met en images la Vie de la Vierge[3224]. Outre la relation étroite établie d'un point de vue iconographique et sémantique entre les signes de la Vierge et de la Balance et avec la Vierge Marie, ce signe-objet laisse transparaître l'articulation essentielle entre charnel et spirituel, « la tension dialectique entre *spiritus* et *caro* » qui est caractéristique de la pensée chrétienne médiévale[3225]. Symbole de la *Justitia*, la Balance synthétise le parcours de la vie terrestre, la *peregrinatio*, menant du déséquilibre engendré par le Péché originel entre la chair et l'esprit jusqu'au Jugement dernier permettant un rééquilibre en un « corps spirituel », le tout en passant par l'Incarnation comme pivot de l'ensemble[3226].

Sur la voussure du *protiro* de la cathédrale de Plaisance, la Balance est tenue par une figure féminine similaire à la Vierge zodiacale, dont le corps et les bras sont situés en arrière de l'objet comme s'il ne faisait qu'un corps avec celui-ci[3227]. La figure féminine portant l'instrument-signe regarde la Vierge figurée à l'opposé, tandis que le cycle zodiacal est

---

[3221] « *Beata cuius brachiis / Pretium pependit saeculi, / Statera facta est corporis / Praedam tulitque Tartari*. » (VENANCE FORTUNAT, *Vexilla Regis*, cité par P. PARIS, *Les hymnes de la liturgie romaine*, Paris, Beauchesne, 1954, p. 71.)

[3222] PIERRE DAMIEN, *Carmina et laudes*, XXXVIII, PL 145, col. 125. Cité par J. RIVIÈRE, « Le dogme de la rédemption au début du Moyen Âge (suite) », in *Revue des Sciences Religieuses*, 11-4, 1931, p. 566-589, p. 568, n. 3.

[3223] Cf. J. RIVIÈRE, « Le dogme de la rédemption au début du Moyen Âge (suite) », art. cit., p. 568.

[3224] Sur les vitraux de la cathédrale, voir en part. C. MANHES-DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, *op. cit.*

[3225] Cf. D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale », in *Revue historique*, t. CCCXVII/2, 674, 2015, p. 271-302, p. 284-285. Sur ces questions, voir aussi A. GUERREAU-JALABERT, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit.

[3226] Ces articulations sont sensibles dans les réflexions d'Augustin. Pour une synthèse de ces articulations essentielles chez de dernier, voir D. MÉHU, « Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale », art. cit., en part. p. 287-288

[3227] On peut également noter que les plateaux de la Balance semblent contenir de petits éléments sphériques qu'il est difficile d'identifier.

interrompu dans la portion centrale de la voussure entre ces deux signes par une suite d'éléments polarisés par la *Dextera Dei* qui occupe le *clipeus* axial[3228]. La Vierge et la Balance se trouvent ainsi mises en exergue. Elles renforcent la valeur de l'Incarnation salvatrice à laquelle elles renvoient comme « pivot » de cet arc[3229]. Dans trois occurrences du corpus, la Balance est d'ailleurs figurée au sommet d'un arc[3230]. Par exemple, à Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, le cycle zodiacal se développe de manière ascendante de part et d'autre de la moulure externe de l'archivolte. Au sommet de cette moulure, une femme disposée de manière longitudinale tient la Balance en faisant face au Scorpion.

Sur le pilier de Souvigny, la Balance est retenue par un personnage dont on ne distingue aujourd'hui qu'une silhouette lacunaire au-dessus d'une demie-sphère. Ce personnage assimilable à la Justice est situé dans le registre supérieur d'une mandorle et se « penche du ciel » vers la terre[3231]. En tenant la Balance au-dessus de la terre, la Justice souligne la valeur rédemptrice et salvatrice de l'Incarnation comme rencontre du divin et de l'humain[3232]. Nous avons en effet mis en exergue la re-sémantisation de ce signe zodiacal et de celui qui le précède, la Vierge, comme les signes de l'Incarnation et de la rédemption[3233].

On retrouve une telle orientation rédemptrice et salvatrice à plusieurs reprises dans notre corpus. À Saint-Germier d'Ourjout, sur les peintures du mur hémicycle de l'abside, l'originalité du signe de la Balance réside dans l'inscription qui l'accompagne ainsi que par rapport au contexte iconographique dans lequel se situe les signes du Zodiaque subsistant. Le personnage portant la Balance tient celle-ci de la main gauche, tandis que sa main droite désigne de son index l'objet-signe si ce n'est le lieu absidal en lui-même. La Balance est peinte en blanc sur le fond ocre orangé de même que la légende. De part et d'autre de cette figure est inscrit

---

[3228] Sur ce décor, voir *supra*, chap. 6, II. B. 2, p. 486 et suiv.

[3229] L'Incarnation est conçue comme un « gond » dans l'*historia* (TERTULLIEN, « *Caro salutis cardo est* », *La résurrection des morts*). Cité par J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 254. Sur cette question, voir aussi S. MARGEL, « Le corps de chair. Apparition, disparition, résurrection. Autour du *De carne christi de Tertullien* », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE)*, Section des sciences religieuses, 123, 2016, 91-94 *; Id.*, *L'invention du corps de chair. Étude d'anthropologie religieuse du premier christianisme*, Paris, Cerf, 2016, en part. p. 12.

[3230] À Mauriac, à Avallon et à Treviño.

[3231] Ps 85, 12.

[3232] Dans le sillage de Daniel Russo (D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 185), Cécile Voyer souligne la valeur de l'Incarnation, comme « fusion du céleste et du terrestre, jonction entre les deux principes ». L'historienne de l'art observe que la figuration de cette scène est d'autant plus signifiante lorsque le « concepteur des images […] (joue) avec la notion de transition et de passage ». Si l'exemple étudié par C. Voyer est celui du revers de l'entrée de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, il nous semble que la mise en scène du signe de la Balance tenu au-dessus d'un élément semi-circulaire évoquant la voûte céleste, le tout à l'intérieur d'une mandorle, relève d'une démarche similaire. Voir C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 334.

[3233] Voir *supra*, notre raisonnement en ce qui concerne l'assimilation du signe de la Vierge à Marie et la Balance comme signe de la Justice et du rachat du Péché originel, en part. n. 3144, 3145.

SIGNV[M] PESIS[3234]. Cette inscription est originale, puisqu'elle insiste sur l'objet éponyme du signe zodiacal et sur sa fonction en tant qu'instrument de pesée. L'emploi du terme *pesis* au lieu du terme *libra* ne nous semble pas anodin d'un point de vue sémantique même s'il s'agit aussi plus simplement d'une déformation régionale. De fait, cette insistance sur le poids et la pesée n'est pas sans rappeler la lecture re-sémantisée de ce signe dans la glose du *De signis duodecim mensium* où la Balance est mise en lien avec la trahison de Judas[3235]. Celui-ci a livré Jésus contre trente pièces d'argent et incarne l'usurier qui a cru estimer le prix du Sauveur[3236]. La Balance constitue une double référence au poids du sacrifice du Christ, du point de vue de Judas et du point de vue du salut de l'humanité. Elle insiste sur le poids eschatologique des actions et se présente comme un signe moralisateur quant au cheminement spirituel du fidèle par-delà le Bien et le Mal dont ses plateaux sont la métaphore. L'index pointé vers le bas vise sans doute à traduire l'importance des actions terrestres et présentes dans la préparation du salut tout en insistant sur le Jugement auquel la Balance renvoie. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse d'un lien entre la Balance et Judas se trouve renforcée par la présence de la scène du Baiser de Judas mise au jour sur le mur sud de la travée droite précédant l'abside[3237]. Cette scène précède la Crucifixion figurée du même côté, tandis que de l'autre côté l'Annonciation venait compléter un cycle inscrit dans le *locus ecclesiae* et mettant en exergue l'Incarnation et le sacrifice salvateur[3238]. Le « poids » du salut se trouve ainsi condensé dans l'image-signe de la Balance et son contexte iconographique qui articule ce qui relève du charnel et du spirituel.

Figure 75 : Ourjout, Saint-Germier, soubassement de l'abside, détail, la Balance, Signum Pesis.

Enfin, pour terminer cette réflexion sur la re-sémantisation du signe zodiacal de la Balance, nous voudrions revenir rapidement sur le chapiteau de la nef de la Madeleine de

[3234] L'emploi du terme *pesis* au lieu du terme *libra* peut témoigner d'une influence catalane. Il serait nécessaire de creuser l'origine de ce terme mais nous ne sommes pas en mesure de le faire.
[3235] Voir *supra*, n. 3199.
[3236] Mt 26, 15.
[3237] Nous remercions Anne et Jean-Louis Rebière, architectes-restaurateurs des Monuments Historiques et Virginie Czerniak, historienne de l'art (Université de Toulouse) de nous avoir fait part de leur découverte et de leurs observations. Sur les premières observations, voir V. CZERNIAK, « Les peintures murales de Saint-Germier d'Ourjout », art. cit. ; E. GARLAND, J.-L. REBIÈRE, « L'église Saint-Pierre d'Ourjout (Les Bordes-sur-Lez, Ariège) et son décor peint inédit », in *CSMC*, 47, *La peinture murale à l'époque romane*, 2016, p. 129-146. Les peintures sont malheureusement lacunaires.
[3238] Pour une réflexion sur les images peintres inscrites dans le *locus ecclesiae*, en particulier dans la région des Pyrénées, voir N. PIANO, Locus Ecclesiae. *Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e s.), op. cit.* Sur l'idée d'un « lieu d'images », voir notamment J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, chap. 1, *Le lieu rituel et son décor*.

Vézelay qui présente ce signe associé à celui des Gémeaux sous l'apparence d'Adam et Ève[3239]. Ces deux signes sont inscrits dans des *clipei* à l'instar des signes zodiacaux de la voussure du portail de l'avant-nef. Nous avons proposé dans un autre chapitre que le *clipeus* de la Balance qui est tenue par une figure féminine soit présenté par l'archange Michel afin de faire référence à la Pesée des âmes et au Jugement dernier[3240]. Du Péché originel advenant peu après la création du couple jusqu'à son rachat, la Balance est le signe du jugement permettant de restaurer l'équilibre perdu entre charnel et spirituel. Ce chapiteau condense en quelque sorte les réflexions d'Augustin sur les six âges de l'homme depuis Adam jusqu'au Jugement Dernier sous la forme de deux signes zodiacaux re-sémantisés, les Gémeaux et la Balance[3241].

Si l'iconographie du signe de la Balance recèle bien plus d'éléments signifiants qu'elle n'y paraît de prime abord, on peut néanmoins récapituler les principales caractéristiques iconographiques de ce signe ainsi que certaines particularités. L'essentiel de ces critères iconographiques concernent le personnage tenant la Balance de sorte que nous avons réalisé un tableau bipartite.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Type de présentation	Tenue par une figure supplémentaire (70 %)	Tenue par le signe de la Vierge (12 %) ; objet seul (10 %).	Tenue par une main sortie des cieux (4 %) ; tenue par le Scorpion (1 %) ; tenue par la figure du mois correspondant (1 %).
Lorsque la Balance est tenue par un personnage			
Figure supplémentaire tenant la Balance (autre que la Vierge)	Femme (77 %)		Homme (4 %) ; ange (6 %) ; genre indéterminé (13 %).
Position de la figure supplémentaire	De face (35 %) ; de trois quarts (35 %).	De profil (25 %)	Dansante/en mouvement (6 %)
Position de la figure tenant la Balance	Debout (71 %)	Assise/trônante (16 %)	
Manière dont la Balance est tenue	Tenue de côté par le porteur (61 %)	Tenue sur les genoux et/ou devant le personnage (27 %)	
Habillement de la figure	Vêtue (100 %) ; portant une longue robe (69 %).		

Tableau 30: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du signe zodiacal de la Balance.

[3239] Chapiteau N°19, pile sud, nef, vers 1120-1140. Voir *supra*, chap. 7, I. A. 1, p. 517.
[3240] *Ibid*.
[3241] Voir *supra*, n. 3226.

I. J. Le Scorpion

I. J. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Scorpion

À l'instar du Cancer avec lequel il partage certaines similitudes, l'analyse iconographique du Scorpion se révèle délicate du fait de son hybridité qui est parfois difficile à catégoriser en raison de la multitude des variations suscitées par un imaginaire exacerbé autour de cette créature souvent monstrueuse[3242]. Nous avons soumis 62 occurrences du corpus à une analyse iconographique du signe du Scorpion afin de distinguer des récurrences malgré cette multitude de variations[3243].

Chez Isidore de Séville, comme l'a rappelé S. Moralejo, le scorpion est classé parmi les *vermes* ce qui explique son hybridité et ses caractéristiques proches de divers êtres rampants et proches de la terre[3244]. Il est d'ailleurs désigné comme un *vermis terrenus*[3245]. Chez Raban Maur, le scorpion est classé parmi les serpents et son caractère démoniaque est mis en exergue[3246]. D'ailleurs, sur le portail occidental de Saint-Lazare d'Autun, l'un des démons qui est situé dans la zone de l'Enfer porte dans ses mains un être similaire au Scorpion de la voussure comme s'il s'agissait d'une âme mauvaise destinée à être pesée[3247]. Chez Zénon de Vérone, dans son homélie à destination des néophytes, le Scorpion est présenté à la suite de la Vierge et de la Balance qui font référence à l'Incarnation et au salut, mais en opposition avec celles-ci, puisqu'il est mis en relation avec les serpents[3248]. De fait, comme l'a souligné

[3242] Pour une approche synthétique, trans-période et interculturelle du signe du Scorpion, voir L. AURIGEMMA, *Le Signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales : de l'Antiquité gréco-latine à la Renaissance*, *op. cit.* Cette étude tient néanmoins davantage de l'analyse de la valeur psychologique et archétypale de ce signe. À propos de l'impossible et non nécessaire identification de l'espèce représentée, voir *supra*, n. 3078.

[3243] Les termes utilisés pour catégoriser le Scorpion dans la base de données peuvent d'ailleurs apparaître anachroniques, en particulier le terme batracien. Un choix a été fait pour trouver des termes transversaux qui pourraient s'adapter aussi bien à nos propres catégories afin de garantir une certaine clarté mais aussi aux catégories médiévales qui sont souvent différentes. Dans le cas du terme batracien – terme qui a été plus récemment remplacé par celui d'amphibien –, celui-ci englobe les grenouilles et autres crapauds ainsi que les salamandres auxquels le Scorpion va parfois s'apparenter. Nous avons choisi d'utiliser le terme batracien du fait de son étymologie grecque, *botrachos*, terme dont est dérivé l'équivalent latin de *botrax* employé par Isidore de Séville pour désigner une sorte de grenouille qu'il classe parmi les reptiles désignés par le terme *lacertus* et englobant également la salamandre (*salamandra*) (ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 4, 34-36). Ainsi, le terme batracien en français nous a paru être un compromis acceptable entre la conception médiévale et notre classement d'aujourd'hui, l'étymologie servant ici de fil conducteur.

[3244] ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 5, *De vermibus*, 4.

[3245] *Loc. cit.* Isidore de Séville insiste sur la queue et le venin du scorpion.

[3246] RABAN MAUR, *De rerum natura*, PL 111, col. 323 A ; *Id., Allegoriae in sacram scripturam*, PL 112, col. 1060. Cité par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 105, n. 177.

[3247] La créature tenue par le démon est en fait à la fois similaire au Cancer et au Scorpion.

[3248] ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL 11, col. 495 : « […] *non dicam Scorpionem, sed, sicut Dominus ait in Evangelio, omnes omnino serpentes illaesa planta calcabit*. » S. Moralejo signale à juste titre l'influence et/ou reprise d'un passage de l'évangile de Luc notamment (Lc 10, 19) : « Voici, je vous ai donné le pouvoir de fouler aux pieds serpents et scorpions... ». Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 156.

W. Hübner, le Scorpion est le premier de trois signes successifs dont la valeur est plutôt négative chez Zénon[3249]. La plupart des caractéristiques iconographiques de ce signe en font un être monstrueux et plutôt diabolique comme nous allons le voir. D'ailleurs, dans la Bible, le scorpion est souvent associé aux serpents comme incarnations des forces du mal[3250]. L'inscription associée à ce signe zodiacal sur le manteau d'Henri II indique en outre que le Scorpion est associé aux conséquences du Péché originel et aux vicissitudes de la vie terrestre[3251].

Parmi 62 occurrences du signe du Scorpion dans notre corpus, 71 % d'entre elles, soit 44 cas, présentent une apparence hybride. Ces occurrences sont dites hybrides car elles combinent plusieurs caractéristiques physiques propres à différentes créatures selon nos critères d'aujourd'hui mais qui sont en fait empruntées à des êtres classés au Moyen Âge parmi les animaux « rampants » et autres *vermes*, comme nous l'avions déjà observé avec le Cancer. On constate que 29 % des occurrences s'apparentent de près ou de loin à un scorpion. De fait, dans 4 cas, le Scorpion emprunte quelques traits spécifiques au scorpion mais de manière hybride[3252]. Dans 16 autres cas, le signe prend davantage l'apparence de l'arthropode éponyme à la queue recourbée. Par ailleurs, dans 10 cas, soit 16 % des occurrences, le Scorpion prend les allures d'un batracien tel une grenouille ou une salamandre, de par la forme de son corps et de ses pattes, voire de sa tête[3253]. Parmi ces 10 cas, 8 sont hybrides, malgré des similitudes non négligeables avec une grenouille ou une salamandre, voire un lézard, comme par exemple sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult-Monfort et Brookland ou bien encore sur le portail de Saint-Lazare d'Avallon. En outre, dans ce cas, le Scorpion a plutôt des pattes palmées, voire griffues mais il ne semble pas arborer de pinces. Dans deux autres cas, le Scorpion est similaire en partie à un homard[3254].

Après ces remarques à propos de l'apparence générale du Scorpion, on peut observer certains détails physiques de ce signe. On notera que les pinces ne sont pas systématiques

[3249] Cf. W. HÜBNER, « Das Horoskop der Christen : (Zeno 1,38 L.) », art. cit., p. 136.
[3250] Par exemple, le passage Lc 10, 19 qui est d'ailleurs repris par Zénon de Vérone, voir *supra*, n. 3248. Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 105, n. 177.
[3251] « *Scorpio du(m)orit(ur) mortalitas ginnitur (genitur)* », soit « le Scorpion est engendré lorsque commence la mortalité ». D'après J. PAUL, « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », art. cit., §36.
[3252] Par exemple, à Saint-Nicolas de Civray, le Scorpion adopte une forme générale de scorpion mais sa tête est monstrueuse, d'apparence léonine, tandis que son dos est couvert de motifs géométriques. Sa queue en partie recourbée dont l'aiguillon est redouté, correspond aussi au scorpion.
[3253] Chez Isidore de Séville, la salamandre est placée parmi les reptiles (ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 4, 34) tandis que la grenouille est classée parmi les poissons (*ibid*., 6, 58) même si on trouve aussi le botrax, sorte de de grenouille, parmi les reptiles (*ibid.*, 4, 35).
[3254] À Saint-Austremoine d'Issoire, le Scorpion est hybride et ressemble à la fois à un scorpion par la forme oblongue de son corps et sa queue recourbée, tandis que sa tête est pourvue d'appendices à la manière d'un homard ou d'une écrevisse.

puisque seulement 48 % des occurrences, soit 30 cas, présentent deux pinces, voire plus[3255]. La queue du Scorpion fait aussi l'objet d'une certaine attention. Une queue recourbée caractéristique de cet arthropode est observable sur 17 occurrences, soit 27 % des cas[3256]. Cette queue devient plutôt serpentine dans 23 cas, soit 37 % des occurrences, ceci de par la proximité de cette créature avec les serpents dans la pensée médiévale et son assimilation à un batracien tel que la salamandre comme nous l'avons remarqué plus haut. S'enroulant ou ondulant autour du corps ou dans son prolongement, cette queue se distingue de la courbure nette de la queue habituelle du scorpion. Témoignant de l'attention portée à la queue du Scorpion, on peut noter que dans deux cas, sur le portail occidental de la cathédrale de Chartres ainsi que sur la verrière dite du Zodiaque du même édifice, la queue du Scorpion est affublée d'une petite tête traduisant peut-être l'aiguillon redouté par Isidore de Séville[3257]. On retrouve un être à deux têtes sur les fonts baptismaux d'Hook Norton, la seconde tête étant située à l'extrémité de la queue et de taille similaire à la première. L'hybridité du Scorpion est exacerbée lorsqu'à 17 reprises, sa tête est monstrueuse, de taille exagérée, avec des yeux accentués, voire exorbités, une gueule parfois béante et un air grimaçant. Dans certains cas, cette tête a des allures léonines de par la crinière, le museau et les oreilles dont elle peut être pourvue comme c'est le cas sur le piédroit de la Porta dello Zodiaco à la Sacra di San Michele. À Vézelay, le Scorpion – qui est d'ailleurs l'une des occurrences les plus singulières de notre corpus – a une tête arrondie, terminée par une barbiche, pourvue de petites oreilles rondes, à la gueule entrouverte et qui s'apparente à celle d'un dromadaire dont il a également le corps, du moins en partie. Sur le tau conservé au Victoria and Albert Museum de Londres, le Scorpion arbore une tête léonine cernée d'une crinière et ouvrant une gueule rugissante sur des crocs acérés[3258]. À Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, le Scorpion est ailé, juché sur deux pattes, tandis que sa queue est serpentine et enroulée sur elle-même. Sa tête

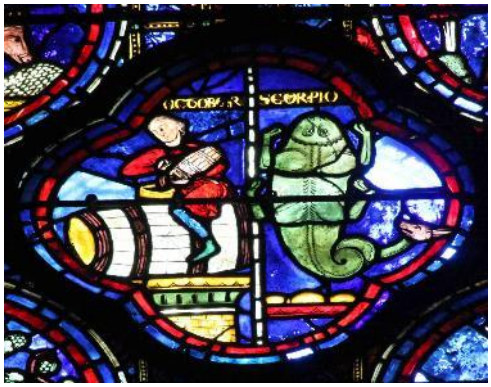


Figure 76 : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque (28a), détail, le Scorpion et octobre.

[3255] En effet, de petites pinces peuvent également terminer les pattes latérales en sus des grosses pinces terminant les pattes antérieures situées vers la tête. C'est par exemple le cas sur le piédroit de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele.

[3256] À Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, à Saint-Austremoine d'Issoire ou bien encore à San Martino de Lucca, on observe ce type de queue.

[3257] ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 5, *De vermibus*, 4. D'autre part, cette particularité n'est pas sans rappeler l'*anfisbena* qui a deux têtes, « l'une à sa place naturelle, l'autre à la queue » et qui est placé parmi les serpents. Cf. *Id.*, *Les étymologies, Livre XII, Des animaux*, J. ANDRÉ (trad.), Paris, les Belles Lettres, 1986, 4, *De serpentibus*, 20, p. 148.

[3258] Londres, Victoria and Albert Museum (215-1865), prov. Nord de la France, fiche OB(1).

aujourd'hui détruite devait sans doute prendre des allures léonines. Il s'agit du seul cas où le signe en question est ailé.

Le corps du Scorpion est marqué de motifs particuliers à 27 reprises, soit 44 % des cas. Ces motifs particuliers peuvent tout aussi bien être des écailles[3259], des points en creux[3260], des perles[3261], de petites mèches indiquant une fourrure[3262], les stries et anneaux d'une carapace[3263] ou bien encore des motifs circulaires et/ou géométriques qui pourraient vouloir signifier un aspect tacheté[3264]. Certains de ces détails dessinent une crête sur le dos du Scorpion[3265], élément qui l'apparente au *draco* selon les critères d'Isidore de Séville[3266]. En effet, à 22 reprises, soit 35 % des cas, le dos du Scorpion est marqué d'une épine dorsale plus ou moins prononcée et traitée différemment. On ajoutera que la carapace du Scorpion est parfois articulée en plusieurs parties ou anneaux, ceci à au moins 6 reprises[3267]. D'autre part, de même que pour le signe du Cancer, le nombre de pattes varie de deux à dix et plus, soit d'une paire à cinq et plus. Le plus souvent, le Scorpion arbore deux paires de pattes – dans 17 cas soit 27 % des occurrences – ou bien quatre paires de pattes – dans 17 cas également –, y compris les pattes antérieures fréquemment terminées par des pinces. Lorsque le Scorpion prend des allures de batracien, il est plutôt muni de quatre pattes. Dans 11 cas, soit 18 % des occurrences, le Scorpion est muni de trois paires de pattes, tandis que 8 cas le présentent avec cinq paires de pattes et plus, soit 13 % des occurrences. Enfin, seuls 6 cas figurent le Scorpion avec une seule paire de pattes[3268].

[3259] À Ourjout, sur le portail de Saint-Isidore de León et à Amiens par exemple.
[3260] À Vézelay, sur le pilier de Souvigny et sur la façade occidentale de la cathédrale de Chartres par exemple.
[3261] Sur le Scorpion de l'un des chapiteaux de l'ancienne église Saint-Geneviève de Paris, sur le *protiro* de la cathédrale de Plaisance, sur le piédroit de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele, ou bien encore sur la frise de Saint-Maurice de Vienne.
[3262] Sur la façade occidentale de la cathédrale de Chartres par exemple.
[3263] Sur la frise de Saint-Maurice de Vienne, sur le tau du Victoria and Albert Museum de Londres ainsi que sur le Scorpion de l'un des chapiteaux de l'ancienne église Saint-Geneviève de Paris.
[3264] À Civray et à Cognac, le dos du Scorpion est couvert de motifs géométriques. Dans le deuxième cas, il s'agit de cercles disposés de manière régulière et de manière similaire au Cancer du même cycle. Dans le premier cas, il s'agit de losanges et autres polygones disposés également de manière régulière. On peut proposer qu'il s'agisse de rendre compte de la peau visqueuse et tachetée des batraciens dont on a vu que ce signe emprunte certaines caractéristiques du fait de l'assimilation médiévale du scorpion à un ver. D'un autre point de vue, on peut suggérer qu'il s'agisse d'une transposition des étoiles couvrant les figures zodiacales dans les recueils astrologico-astronomiques.
[3265] Sur les portails des églises Saint-Lazare à Autun et Avallon, la crête du Scorpion est simplement suggérée en relief alors que dans d'autres cas, cette crête peut être signifiée par une ligne tracée, une frise de points en creux, etc.
[3266] Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 95, n. 70.
[3267] À Issoire, Chartres (colonnette de la façade occidentale), Vienne, Saint-Bertin de Saint-Omer, sur le tau de Londres et à Genève.
[3268] Par exemple sur l'un des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, à Ourjout, sur les fonts baptismaux d'Hook Norton ou bien encore à Mauriac.

Ces pattes, quel que soit leur nombre, peuvent être munies de pinces, de griffes[3269], de sabots[3270], écailleuses[3271], ou bien encore être palmées[3272] ou s'apparenter à celles d'un félin[3273].

Pour ce qui est de sa position, le Scorpion peut aussi bien être à l'horizontale qu'à la verticale. Il est figuré un peu plus fréquemment à l'horizontale, puisque cela concerne 34 cas soit 55 % des occurrences, tandis que dans 28 cas, soit 45 % de occurrences, il est figuré à la verticale. En outre, le Scorpion est quelquefois disposé de manière à avoir la tête dirigée vers le sol[3274] et il est parfois orienté dans le sens inverse du cycle[3275]. Ces détails créent un contraste avec les autres signes zodiacaux et induisent un rapport avec la terre dans un cycle articulé avec le ciel. Le Scorpion peut être mis en relation avec la Balance avec laquelle on a déjà souligné les liens entretenus tandis qu'il est parfois poursuivi par le Sagittaire. En effet, dans 7 cas, le Scorpion semble être la proie du Sagittaire qui le vise de son arc[3276]. La nature diabolique et monstrueuse du Scorpion se trouve ainsi contrecarrée par le Sagittaire qui se positionne tel un gardien ou celui qui permet un changement de nature.

I. J. 2. Formes et déformations du Scorpion

Si les caractéristiques physiques que nous avons tenté de lister restent relativement logiques du fait que le scorpion appartienne aux *vermes* et soit proche des serpents, grenouilles et autres reptiles associés à la terre et aux marécages, certaines formes prises par le Scorpion peuvent laisser perplexe. C'est le cas par exemple du Scorpion peint sur le mur hémicycle de l'abside de l'église d'Ourjout. Formé d'un corps serpentin qui s'enroule sur lui-même et est couvert d'écailles, sa tête peut paraître minuscule par rapport au reste du corps. Il est juché sur deux pattes similaires à celles qu'un quadrupède, voire d'un félin, tandis que sa tête aux petites oreilles pointues s'apparente à celle d'un canidé ou d'un félin. On peut comparer cet être à deux

[3269] À Issoire par exemple, le Scorpion est muni de deux grosses pinces sur ses membre antérieurs tandis que ses pattes latérales sont terminées par des griffes.
[3270] Les pattes du Scorpion de Saint-Maurice de Vienne sont terminées par des sabots ou des pinces, il est difficile de juger. Les pattes postérieures du Scorpion de Vézelay sont caractéristiques des camélidés et leur extrémité est divisée en deux parties.
[3271] À Vézelay, les pattes antérieures du Scorpion s'apparentent à celle d'un insecte et sont écailleuses.
[3272] Sur le portail de Saint-Isidore de León et sur les fonts baptismaux de Brookland par exemple.
[3273] À Ourjout, sur l'un des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris et à Mauriac par exemple.
[3274] Cela concerne 4 cas tels que les Scorpions de Civray, de Souvigny, de Vienne et de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.
[3275] Dans 4 cas : à Vézelay, Souvigny – où il est en même temps la tête dirigée vers le sol –, à la cathédrale de Plaisance ainsi qu'à Foligno. Sur la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres, le Scorpion a la tête dirigée vers le sol et est en sens inverse mais les autres figures du cycle changent d'orientation en fonction de la courbure de la voussure de sorte que cela n'est pas propre à ce signe.
[3276] C'est le cas sur la verrière dite du Zodiaque et sur l'une des colonnettes de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, à Venise, à Mauriac, Issoire, Avallon et sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult-Montfort.

autres occurrences du corpus, notamment parce qu'ils ont en commun leur unique paire de pattes et ont une queue particulièrement développée[3277]. Sur l'un des chapiteaux de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, le Scorpion peut être identifié à gauche du Verseau[3278]. Il s'agit d'un animal massif dont le dos est surmonté d'une crête. Il crache un élément végétalisé – à moins qu'il ne s'agisse de sa langue – et sa longue queue se végétalise. À Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, le Scorpion est ailé et son corps massif est terminé d'une épaisse queue enroulée sur elle-même. On peut leur adjoindre le Scorpion de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres. Si ses pinces et pattes le différencient de ces trois autres occurrences, on peut signaler sa longue langue qui semble se végétaliser, sa crête formée d'une frise de points en creux et bordée de fourrure ainsi que sa longue queue repassant sous son corps. De même sur le portail du transept nord du même édifice, le Scorpion est tout aussi particulier dans le corpus [Figure 78]. Son long corps est marqué d'une crête bordée de fourrure. Sa queue se prolonge de manière serpentiforme et passe sous son corps. Il est muni de trois paires de courtes pattes aux griffes acérées et qui sont couvertes au moins en partie d'une fourrure dont les mèches retombent sur ses pieds. Enfin, sa tête est similaire à celle d'un loup, d'un renard ou bien encore à celle d'une belette[3279]. En effet, un long museau, de petites oreilles et une légère crinière sont observables. L'ensemble du dos et de la tête paraît couvert d'écailles ou d'une peau rugueuse comme l'indique le travail de sculpture. Quoi qu'il en soit, la crête, la

Figure 77 : chapiteau provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, Paris, musée des Thermes de Cluny, le Scorpion, le Verseau et le Cancer (?).

[3277] Sur les fonts baptismaux d'Hook Norton, on retrouve un être juché sur deux pattes, avec une tête munie de petites oreilles pointues et au corps serpentin s'enroulant pour former une boucle et se terminer par une petite tête sans oreilles. Il pourrait s'agir d'une citation isolée du Scorpion étant donné la présence du Verseau, du Lion et du Sagittaire.

[3278] Voir *supra*, p. 520 ; 715.

[3279] Le renard est connu au Moyen Âge pour sa fourberie (ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 2, 29). Quant à la belette (*mustela*), Isidore souligne la longueur de son corps (*ibid.*, 3, 3). Classée parmi les petits animaux rampants, la belette ne jouit pas d'une très bonne réputation. Chez Raban Maur, elle est également associée à la ruse. De fait, sa valeur est ambivalente. Tantôt louée pour l'attention qu'elle porte à ses petits et parce qu'elle lutte contre les serpents, elle peut tout aussi bien être décriée notamment du fait de la légende de son accouplement buccal et de son « accouchement auriculaire ». Voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 91. J. Voisenet indique en effet qu'elle est devenue « l'emblème des fidèles qui reçoivent la semence de Dieu » et « luttent contre le serpent diabolique » (*ibid.*, p. 91). Cette ambivalence montre que malgré la proximité de cet animal avec la terre, il porte en lui une certaine capacité à sa transformer à l'image du fidèle. Ce glissement et cette ambiguïté sémantique peuvent éclairer partiellement le rôle du Scorpion.

tête souvent disproportionnée par rapport au reste du corps, la langue ou le fait de cracher, les ailes et la longue queue sont autant d'indices invitant à relier ces Scorpions avec le *draco* qui a suscité tant de variations formelles au Moyen Âge[3280]. Ce sont des éléments mis en exergue dans la description faite par Isidore de Séville de cet animal qu'il classe parmi les serpents[3281]. À Ourjout, le long cou étroit du Scorpion ainsi que sa longue queue enroulée trouvent par exemple leur raison d'être par l'assimilation de ce signe à un *draco*[3282]. Du fait de la dimension diabolique du Scorpion et son association fréquente avec les serpents, il semble que l'aspect polymorphe du dragon ait été mis à profit pour figurer ce signe.

Figure 78 : Chartres, Notre-Dame, façade septentrionale, baie ouest, détail, le Scorpion.

Les serpents font partie du fonds iconographique général auquel certains traits iconographiques du Scorpion sont empruntés. Sur le portail de Saint-Isidore de León, le Scorpion est d'ailleurs figuré sous la forme d'une salamandre dont les pattes sont très proches de celle d'une grenouille tandis qu'un serpent s'enroule autour de son corps[3283]. On retrouve un Scorpion aux allures de salamandre sur le pilier de Souvigny ou bien encore sur le portail de Sainte-Marie de Mimizan de même que nous avons relevé des occurrences du Cancer s'apparentant à cet être. Malgré son lien avec les reptiles, la salamandre ainsi que les autres sortes de *lacertus* ou lézard parmi lesquels elle est classée sont également réputés pour résister

[3280] D'autres Scorpions du corpus pourraient d'ailleurs s'apparenter à des dragons, comme par exemple celui d'Amiens. On peut également évoquer une enluminure dans le *Shaftesbury Psalter*, ms. Lansdowne 383, Londres, British Library, 2ème quart du XIIe siècle, fol. 7v. Le Scorpion figuré en marge du calendrier est représenté juché sur deux pattes de félin griffues, avec une longue queue serpentine s'enroulant sur elle-même, des ailes et un long cou terminé par une petite tête au museau allongé et crachant.

[3281] ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 4, 4 : « Le *draco* est le plus grand de tous les serpents, ou même de tous les animaux terrestres. […] Souvent, arraché aux grottes, il est emporté dans les airs, et l'air en est troublé. Il a une crête, une petite gueule et d'étroits conduits par lesquels il respire et sort sa langue. Sa force réside non dans ses dents, mais dans sa queue, et c'est moins sa gueule que ses coups qui sont nuisibles. » (*Les étymologies, Livre XII, Des animaux*, J. ANDRÉ (trad.), *op. cit.*, p. 134-136.

[3282] Comme le souligne J. Voisenet à propos du *draco* décrit par Isidore, il s'agit en effet d'une « bête portant une crête (*cristatus*), à la petite gueule et dont la force réside essentiellement dans la queue ». J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 95, n. 70. J. Voisenet indique également que le terme *draco* est employé dans la Bible à quarante-six reprises, de sorte qu'il s'agit d'un terme et d'un animal privilégié pour évoquer le diable et le Mal de manière générale. Ceci explique en partie pourquoi le Scorpion a été réinterprété tel un dragon.

[3283] Cette iconographie n'est pas sans rappeler celle d'Aiôn telle une survivance de l'Antiquité. Sur l'iconographie particulière du Scorpion à León, voir S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 155-156. Nous pouvons ajouter, sans approfondir l'analyse iconographique de cet exemple qui a été étudié par l'auteur précédemment cité, que le Lion est associé à une grenouille et à un serpent qui sont ses ennemis (voir *supra*, p. 722). De cette manière, le Lion et le Scorpion semble se répondre dans la perspective d'une lutte entre le Bien et le Mal. D'autre part, la présence du serpent peut se comprendre du fait de l'association de la constellation du Scorpion avec celle du Serpentaire dans les enluminures de manuscrit.

au feu et pour rechercher la lumière[3284]. Cette réputation a contribué à rendre la salamandre davantage positive en l'associant à une certaine idée de résistance à l'image de l'homme qui doit lutter contre le Mal pour aller vers la lumière, vers le Bien. À Otrante, le Scorpion prend la forme d'une sorte de long lézard muni de trois paires de pattes terminées par des pinces au vu de leur forme recourbée. Sa longue queue épaisse s'enroule sur elle-même en un nœud tandis sa tête allongée et pointue se termine par une gueule entrouverte. Composé de tesselles d'ocre rouge foncé, le Scorpion d'Otrante entremêle des caractéristiques propres aux reptiles et au monde aquatique par sa légère ressemblance avec un homard ou autre écrevisse.

D'autres occurrences du Scorpion dans notre corpus témoignent d'une certaine déformation ou transposition iconographique de ce signe. À Notre-Dame de Paris, un glissement a été opéré du Scorpion vers l'hydre du fait de ses rapports étroits avec les serpents.

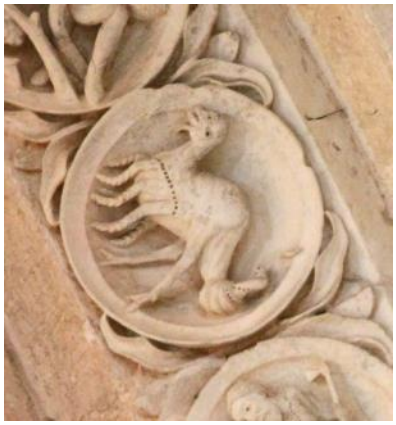


Figure 79 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Scorpion.

Sur la rose occidentale de la cathédrale de Paris ainsi que sur le portail occidental, les pattes tentaculaires et recourbées du Scorpion le font ressembler à l'hydre, serpent ou dragon aux têtes multiples et lié à l'eau[3285]. Un autre exemple particulier est celui du Scorpion de Vézelay. En effet, sur le portail de la Madeleine, ce signe zodiacal prend l'aspect d'une sorte de dromadaire juché sur deux pattes de camélidé dont l'extrémité est bipartite, tandis que trois, voire quatre paires de pattes antérieures de taille dégressive et couvertes d'écailles supportent la partie antérieure de son corps. Le dos de ce Scorpion est marqué d'une bosse caractéristique des camélidés et la forme de sa tête bordée de petites oreilles se rapproche aussi de celle de ce type d'animal[3286]. Sa peau est plissée, tandis que la zone de jonction entre ses pattes antérieures et son poitrail est marquée d'une ligne de points en creux. Sa queue est serpentine, s'enroulant ou se nouant sur elle-même et elle est également marquée de points en creux[3287]. Si ses pattes d'insecte peuvent faire penser aux sauterelles de l'Apocalypse qui sont d'ailleurs comparées à des scorpions[3288], on peut en outre

[3284] Ses pattes lui permettent de s'élever quelque peu et d'un point de vue symbolique du sol terrestre. À propos de la salamandre, voir *supra*, n. 3097-3098.

[3285] L'hydre est évoquée par l'évêque de Séville parmi les fauves (l'*enhydros* du Nil) mais aussi parmi les serpents (*hydra*) (ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, 2, 36 ; 4, 23). Dans le premier cas, l'*hydrus niluus* a été assimilée au Christ victorieux des Enfers. Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 82.

[3286] Le chameau et le dromadaire sont souvent confondus au Moyen Âge, le second étant considéré comme un *dromas kamelos.* Cf. J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 49.

[3287] Ces ornements en creux semblent souligner l'hybridité de la figure zodiacale. Voir *infra*, II. A.

[3288] Ap 9, 10-11. Sur l'ambivalence des sauterelles, voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 144.

s'interroger sur ses allures de dromadaire – ou de chameau[3289]. Chez différents auteurs, le chameau est « l'image d'un individu encore tiraillé entre deux choix » et il est relativement ambivalent. De fait, comme le souligne J. Voisenet, chez différents auteurs le chameau incarne « ceux qui sont partagés entre […] l'erreur et la vérité »[3290]. Ce sont « les païens déformés par leurs vices mais arrivant à la plénitude de la foi » chez Grégoire le Grand et dans le même ordre d'idées, ce sont « les païens convertis à la foi chrétienne » chez Raban Maur[3291]. Le dromadaire évoque quant à lui les Gentils chez Raban Maur de même que chez Haymon d'Auxerre (? – vers 865) qui loue la vélocité du dromadaire par rapport au chameau comme point de rapprochement avec la rapidité des Gentils à honorer le Seigneur[3292]. Cette assimilation des dromadaires aux Gentils est fondée notamment sur un passage de la prophétie d'Isaïe évoquant les nations, les rois et les « dromadaires de Madian et d'Epha[3293] » marchant vers la lumière divine[3294]. Le passage d'Isaïe mentionnant les dromadaires entre doublement en résonance avec l'Adoration des Mages représentée sur le portail sud de l'avant-nef de la Madeleine ainsi qu'avec le thème de la mission donnée aux apôtres sur le tympan du portail central au-dessus duquel notre « Scorpion-dromadaire » est figuré[3295]. L'iconographie originale de ce dernier témoigne de son ambivalence tout en soutenant visuellement le thème de la mission évangélique et en complétant les Peuples de la terre qui sont figurés sur le tympan et le linteau. Le Scorpion de Vézelay porte en lui, de par son apparence hybride, tout le potentiel des païens et pécheurs dont le corps est tordu par les vices et péchés mais qui peuvent aller vers le Bien de même qu'en se couchant pour être chargé, le chameau s'humilie à l'image du Christ[3296]. De fait, on a déjà

[3289] Même si notre Scorpion arbore ici une seule bosse, la confusion et la proximité entre ces deux êtres dans le bestiaire médiéval nous invite à l'identifier plus simplement comme un *camelus*. Voir *supra*, n. 3286.

[3290] J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 50.

[3291] GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, 1, 21 ; RABAN MAUR, *De rerum natura*, PL 111, col. 211B. Cités par J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 50, n. 270, 272.

[3292] RABAN MAUR, *Allegoriae in sacram scripturam*, PL 112, col. 912C ; HAYMON D'AUXERRE, *Commentaire du Livre III d'Isaïe*, PL 116, col. 1034B. Cités par T. LE DESCHAULT DE MONREDON, « L'écuyer des Rois Mages », in *Iconographica*, XIV, 2015, p. 128-140, p. 129, n. 7-8.

[3293] Cf. T. LE DESCHAULT DE MONREDON, « L'écuyer des Rois Mages », art. cit., p. 129.

[3294] Is, 60, 3-6. Dans ce passage, on notera l'emploi conjoint des termes *camelorum* et *dromaderiae*. Bien souvent, les traductions de ce passage ne font pas la différence et indiquent « chameaux » dans les deux cas : « Un afflux de chameaux te couvrira, de tous jeunes chameaux de Madiân et d'Eifa ».

[3295] De fait, en lien avec la prophétie d'Isaïe précédemment citée, les montures des rois mages sont initialement des chameaux, voir M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xème au XII*ème *siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, *op. cit.*, en part. p. 101 ; T. LE DESCHAULT DE MONREDON, « L'écuyer des Rois Mages », art. cit., p. 129.

[3296] RABAN MAUR, *De rerum natura*, PL 111, col. 211A-C, en part. « *Camelus autem aut Christi humilitatem significat, qui onera peccatorum nostrorum portabat, aut gentilem populum conversum ad fidem Christianam* » (211B) ; « *Cameli peccatores moribus distorti* » (col. 211C). Voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 51. Cette ambivalence du dromadaire fait écho à ce que nous avons remarqué pour le Scorpion ultérieur du portail du transept nord de Notre-Dame de Chartres qui n'est pas sans évoquer une belette. Voir *supra*, n. 3279.

pu voir que le Lion zodiacal de cette même voussure s'inscrit dans le discours évangélisateur et ecclésiologique mis en image sur ce portail[3297].

L'iconographie du Scorpion se situe au croisement de différentes créatures ayant pour point commun leur proximité avec le sol, autrement dit avec la terre. Elle est le fruit d'une logique cumulative et analogique. Si les détails parfois monstrueux dont il est affublé font de lui un signe lié au Diable, certaines particularités iconographiques ainsi que son insertion dans la suite zodiacale sont un moyen de signifier la capacité de transformation de l'homme afin de dépasser le Mal qu'il porte en lui. Le Scorpion condense tout un imaginaire autour de la monstruosité et de la violence qui peuvent néanmoins être dépassées[3298]. J. Voisenet souligne d'ailleurs l'ambivalence fondamentale du bestiaire et que « certains animaux peuvent tout à la fois évoquer le bien et le mal et d'autres se placer davantage dans un camp ou dans un autre »[3299]. L'apparence du Scorpion reflète la pensée médiévale chrétienne. Il est à l'image de l'homme « oscillant entre la tentation du péché, qui le menace de perdition, et les moyens de salut » de sorte que son « état […] demeure incertain *entre le Bien et le Mal* »[3300]. De plus, on peut noter que l'aspect négatif du Scorpion inséré dans une suite de signes dont la valeur est plutôt positive et avec lesquels il entre en contraste, trouve un écho dans l'association récurrente du cycle zodiacal avec le thème de la Psychomachie[3301]. D'une certaine manière, le thème de la lutte entre le Bien et le Mal qui est aussi l'image du parcours de la vie terrestre, est répétée à l'intérieur du cycle zodiacal lui-même par la présence de certains signes hybrides et tout particulièrement celle du Scorpion[3302]. De même que le cycle zodiacal se présente comme un élément de transition entre la terre et le ciel, les signes zodiacaux sont le reflet d'un cheminement spirituel tel une lutte entre le Bien et le Mal. De fait, à Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, la Balance est comme tendue en direction du Scorpion au sommet de la voussure et les deux signes en quelque sorte « dichotomiques » se font face au seuil du lieu ecclésial. De même, sur la frise de Saint-Maurice de Vienne, le Scorpion est représenté tête baissée vers le sol à côté du staurogramme portant l'alpha et l'oméga et à l'opposé de la Balance[3303].

[3297] Voir *supra*, p. 722.
[3298] Pour aller plus loin, cf. L. AURIGEMMA, *Le Signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales : de l'Antiquité gréco-latine à la Renaissance*, *op. cit.*
[3299] J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 144.
[3300] J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 11.
[3301] La Psychomachie est un thème récurrent dans le contexte iconographique du Zodiaque, voir *supra*, chap. 5, III. A.1.b. ; voir aussi *infra*, chap. 10, II. A.
[3302] On retrouve en filigrane les thèmes de l'instabilité de l'existence humaine et de la *permixtio* des deux cités d'Augustin. Sur ces questions et d'un point de vue synthétique, voir J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 11-12.
[3303] Voir *supra*, p. 730.

Les variations iconographiques autour du Scorpion échappent en grande partie à une catégorisation comme c'est le cas de nombreuses images animales médiévales. Nous pouvons cependant retenir quelques principaux traits iconographiques concernant son apparence et sa position réunis dans le tableau suivant.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Principales particularités iconographiques
Apparence physique	Hybride (71 %)	Scorpion (29 %) ; batracien (16 %).	Motifs particuliers sur son corps (44 %) ; crête (35 %) ; tête monstrueuse (27 %) ; homard/écrevisse (3 %).
Extrémités	Pinces (48 %) ; queue serpentine (37 %) ; 4 pattes (27 %) ; 8 pattes (27 %).	Queue de scorpion (27 %) ; 6 pattes (18 %) ; 10 pattes et + (13 %).	2 pattes (10 %) ; queue terminée par une tête (5 %).
Position	À l'horizontale (55 %)	À la verticale (45 %)	Tête dirigée vers le sol (6 %) ; tourné dans le sens inverse du cycle (6 %).

Tableau 31 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Scorpion.

I. K. Sagittaire

I. K. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Sagittaire

À la suite du Scorpion, nous passons à l'analyse d'un autre signe hybride, cette fois-ci par nature. En effet, le Sagittaire fut traditionnellement figuré tel un centaure depuis l'Antiquité[3304]. Son nom le désigne étymologiquement comme un archer[3305]. Son hybridité et le fait qu'il soit archer ont été interprétés chez Zénon de Vérone comme des éléments reliant le Sagittaire au diable et au Mal qui guette l'Homme à tout moment[3306]. Cette interprétation de Zénon est fondée sur une citation de Paul extraite de l'Épître aux Éphésiens qui évoque les flèches enflammées du mal[3307]. Cependant, les flèches du Sagittaire n'ont pas seulement été

[3304] F. GURY, *Le Zodiaque gréco-romain…, op. cit*., p. 299 et suiv.

[3305] Sur son identification mythologique classique et sa particularité de manier l'arc alors qu'il s'agit d'un centaure, voir A. MARSCHALL, « Le Sagittaire : une constellation dérangeante », in *Archéologia*, 551, 2017, p. 54-59. Sur les origines antiques et reformulations du centaure au Moyen Âge, voir J. LECLERCQ-MARX, « Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission », art. cit. Nous remercions cette dernière de nous avoir fait parvenir ce texte. Voir aussi *supra*, chap. 3, I. B. 3.

[3306] « Mais le diable en personne qui véritablement est le très redoutable Sagittaire, lui non plus il ne le redoutera jamais, quand bien même il est armé de flèches de toutes sortes, porteuses de feu, et écartèle de tout son poids les cœurs de tous les hommes : c'est pour cette raison que l'apôtre Paul dit : " Revêtez-vous de l'armure de Dieu pour que vous puissiez vous tenir fermes contre la malfaisance du diable, vous qui avez reçu le bouclier de la foi, par lequel vous pourriez éteindre toutes les flèches de ce puissant malin, qui sont pleines de feu " » (D'après H. MOUNARD (trad.) dans J. DAUPHINÉ, « Une lecture allégorique privilégiée au XVI[e] siècle : le Zodiaque Eucharistique », art. cit., p. 208-209, n. 1.)

[3307] La citation de Zénon de Vérone est en fait une synthèse des versets 11 à 16 du chapitre 6 de l'Épître aux Éphésiens.

interprétées d'un point de vue négatif et peuvent aussi être celles qui sont dirigées contre le mal lui-même. Dans la glose du *De signis duodecim mensium* de Bède, le Sagittaire est ainsi assimilé à David ayant combattu Goliath[3308]. Les flèches du Seigneur sont également fréquemment évoquées dans la Bible comme l'instrument de la punition de ceux qui sont mauvais tout comme elles peuvent poursuivre l'Homme pour son salut[3309]. De manière similaire, le centaure est lui-même ambivalent. De par son hybridité et son corps bipartite, le centaure est l'image de celui qui hésite entre le Bien et le Mal, « entre la vérité et l'erreur »[3310]. Or, cette double nature peut s'avérer être une source de rapprochement avec le Christ[3311]. Après ces quelques remarques faisant état d'une certaine ambiguïté sémantique du Sagittaire, nous allons chercher à cerner davantage le sens à donner à cette figure en analysant son iconographie.

Au sein du corpus étudié, ce sont 72 occurrences du Sagittaire qui peuvent être analysées d'un point de vue iconographique. Parmi ces occurrences, 55 occurrences, soit 76 % des cas, sont des centaures formés d'un torse humain et d'un corps équin à partir de la taille. Dans 9 autres cas, soit 12,5 % des occurrences étudiées, il s'agit d'un centaure bipède ou autrement dit un hippopode[3312]. À Fenioux, sur la voussure du portail de l'église Saint-Esprit, la partie inférieure du corps du Sagittaire est formée d'un arrière-train de cheval aux jambes velues, tandis que le bas de son dos semble couvert d'une sorte de crinière. De manière différente, le Sagittaire du baptistère de Parme est un homme nu arborant une queue de cheval, aux cheveux longs et dont les jambes sont terminées par des sabots, le tout en l'absence d'une quelconque pilosité chevaline autre que sa queue. L'aspect de ce Sagittaire est épuré à l'instar des autres signes de ce cycle et en concordance avec le traitement sculptural propre à Benedetto Antelami. Par ailleurs, le Sagittaire du portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León est particulier car il s'agit d'un centaure « léonin » étant donné que sa tête est celle d'un lion. Cette particularité vise peut-être à créer un écho avec le signe du Lion ou bien à renforcer l'hybridité du signe

---

[3308] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361 : « *Sagittarius, David, qui belligerator fuit contra Goliath*. »

[3309] En voici quelques exemples : Ez 5, 16 ; Ps 7, 13-14 ; Ps 21, 13 ; Lm, 3, 12-13. Il s'agit souvent des flèches du seigneur envoyées pour punir ceux qui le méritent ou bien pour éprouver celui qui les reçoit. Elles sont évoquées à au moins trois reprises dans le livre de Job (Jb 6, 4 ; 16, 13 ; 34, 6). La récurrence des flèches dans la Bible pourrait être interrogée davantage afin d'analyser leur sens et leur ambivalence.

[3310] J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.*, p. 310.

[3311] *Loc. cit.*

[3312] Sur la distinction entre les différentes formes du Sagittaire et le terme hippopode pour désigner un humain aux jambes terminées par des pieds de cheval, voir J. LECLERCQ-MARX, « Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission », art. cit., en part. p. 39. Comme le souligne cette historienne de l'art, « la constellation du Sagittaire fut aussi figurée sous la forme d'un hippopode dérivé de Silène, voire sous celle d'un être humain sans tératologie ». J. Leclerc-Marx remarque à juste titre que « le Sagittaire apparaît sous quatre formes – chevaline, humaine, faunesque, et comme hippopode » sur la chaire dite de saint Pierre tandis qu'on trouve également des Sagittaires hippopodes dans des manuscrits d'époque carolingienne. Voir *loc. cit.*

zodiacal. Quoi qu'il en soit, cette particularité ne trouve pas de correspondance directe avec la relecture des signes zodiacaux due à Zénon de Vérone dont S. Moralejo a montré la prégnance sur ce portail[3313]. Enfin, le Sagittaire est à 5 reprises représentés tel un humain, soit 7 % des cas[3314]. Il s'agit de trois occurrences datant du XIIIe siècle qui ont visiblement désiré intégrer davantage le Sagittaire dans la suite des Occupations des mois et des signes du Zodiaque en homogénéisant son aspect ou bien encore qui ont voulu adapter ce signe en le traitant tel un homme de l'époque[3315]. Sur les deux peignes du IXe siècle qui comptent dans notre corpus, le Sagittaire prend davantage l'apparence d'un *putto* archer visant le Capricorne[3316]. Étant donné leur utilisation liturgique, il a sans doute paru délicat de figurer un centaure sur un tel objet. Enfin, nous voudrions signaler que le Sagittaire est redoublé sur la voussure du portail de Saint-Lazare d'Avallon. Il est figuré une première fois au sommet de l'arc, puis une seconde fois dans la portion droite de la voussure, en dessous des Poissons et au-dessus d'un personnage supplémentaire. Tous deux centaures archers, ils sont traités de manière similaire à l'exception de leur chevelure[3317]. Ce redoublement du Sagittaire pourrait être dû à l'ajout de personnages supplémentaires, dont trois Vents, dans la partie droite de la voussure. Il pourrait aussi s'agir d'une erreur du fait de l'ordre zodiacal perturbé par cet ajout de figures ou d'une répétition volontaire en écho aux trois Vents qui créent quant à eux un rythme visuel.

Le Sagittaire est figuré de préférence de profil, sans doute parce que cette position est plus appropriée pour le montrer en tant qu'archer. Ce sont 78 % des occurrences, soit 56 cas, qui le présentent de profil, tandis que 13 cas, soit 18 % le présentent légèrement de trois quarts. Cependant ces deux positions sont difficiles à distinguer au niveau du buste qui est parfois de trois quarts par rapport au corps chevalin qui, quant à lui, est presque systématiquement de profil. En revanche, aucun cas de notre corps ne présente le Sagittaire de face, position peu intéressante pour ce signe hybride et dont l'action est essentielle. Comme son nom l'indique le Sagittaire est un archer et cela constitue le principal point d'ancrage de cette figure d'un point de vue iconographique. De fait, il est représenté tel un archer dans au moins 94 % des cas, soit 68 occurrences[3318]. Si dans quelques cas, comme par exemple le Sagittaire de la verrière dite

[3313] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, en part. p. 160, 166.
[3314] À Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, sur l'intrados de l'arc triomphal, il est difficile de distinguer si le Sagittaire est un centaure bipède (ou hippopode) ou bien un simple humain.
[3315] En effet, à Crémone, Lausanne et Strasbourg, le Sagittaire se mêle aux autres figures humaines du cycle calendaire, de par son apparence et son habillement.
[3316] Fiches OB(6) et OB(7). Sur ces objets, voir *supra*, chap. 4, III. A. 1. a., p. 363 et suiv.
[3317] Longue dans les deux cas, cette chevelure s'apparente ou se mélange à un drapé pour le Sagittaire situé à la place correcte tandis qu'elle forme une sorte de boucle dans le cas du Sagittaire supplémentaire.
[3318] Les quatre derniers cas restant sont lacunaires et la présence de l'arc ne peut être certaine malgré une certaine probabilité.

du Zodiaque de Notre-Dame de Chartres, le Sagittaire tient simplement son arc d'une main et ses flèches de l'autre, il est plus fréquemment figuré en train de bander son arc. Sa cible n'est pas forcément identifiable. Dans 13 cas, soit 18 % des occurrences, il s'agit du Capricorne qui est le signe suivant[3319]. Dans 11 autres cas, soit 15 % des occurrences, sa cible est le Scorpion, soit le signe précédent[3320]. La proximité de ces signes –, voire leur apparence monstrueuse dans le cas du Scorpion en particulier – les présente en fait de manière logique comme les cibles du Sagittaire mais il reste qu'il est bien souvent difficile d'identifier sa cible. Enfin, dans trois cas, le Sagittaire vise clairement un monstre représenté à proximité[3321]. Dans d'autres cas, le Sagittaire semble tirer sur le personnage de l'Occupation du mois qui est situé à côté, voire qui lui est associé. À Strasbourg, le Sagittaire, sous les traits d'un homme archer, paraît viser un arbre dans lequel il ne semble pas y avoir de proie[3322]. Le Sagittaire est souvent figuré tourné en arrière afin de viser sa cible. Cela concerne 29 occurrences, soit 40 % des cas. Cette position contournée du Sagittaire insiste sur son rôle d'archer mais aussi sur sa vigilance. Or cette vigilance offre un niveau de lecture moralisateur invitant le fidèle lui-même à une certaine vigilance[3323]. Sa position est aussi un moyen de signifier l'omniscience de Dieu qui poursuit ceux qui le méritent de ses flèches tant pour les punir que pour les éprouver[3324]. Les flèches envoyées par le Seigneur sont souvent évoquées dans la Bible et ont pu ainsi constituer un vecteur de re-sémantisation. Leur ambivalence est à l'image du Sagittaire en tant que figure hybride. Le Sagittaire paraît souvent figé dans son élan, ce qui renforce à la fois l'importance de son action en tant qu'archer tout en participant à la dynamique visuelle du cycle.

Quelques particularités vestimentaires caractérisent ce signe. D'une part, dans 16 cas soit 22 % des occurrences, la taille du Sagittaire est marquée d'une ceinture. Cette ceinture est souvent ourlée de petits triangles de sorte qu'elle est parfois vue comme une ceinture

[3319] Par exemple sur les deux peignes du IX^e^ siècle évoqués précédemment, sur le piédroit de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele ou bien encore sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult-Montfort.
[3320] Par exemple à Mauriac et à Venise. Dans ce deuxième cas, le Sagittaire lève son arc au-dessus de lui pour viser le Scorpion qui est figuré plus haut sur l'intrados de la voussure.
[3321] C'est le cas sur le plat de reliure conservé au Musée des Thermes de Cluny de Paris, sur l'un des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, ainsi que sur le portail de Ripoll.
[3322] L'apparence de ce Sagittaire est celle d'un homme de l'époque de sorte que la scène semble prendre des allures quotidiennes à moins que l'arbre ne soit une référence à l'Arbre de la connaissance et au Serpent de sorte que l'archer serait celui qui empêche le mal de se propager.
[3323] Rappelons que le cycle du Zodiaque est fréquemment associé à la Parabole des Vierges Sages et des Vierges folles qui invite le fidèle à la prudence et à préparer son Salut dans le temps présent. Les Vertus luttant contre les Vices qui sont également souvent associés au Zodiaque joue également le même rôle moralisateur.
[3324] Comme nous l'avons indiqué plus haut, la mention fréquente des flèches, en particulier celles du Seigneur, pourrait être mise en lien avec l'ambivalence de l'archer qu'est le Sagittaire et l'insistance sensible sur sa flèche et son arc. Voir *supra*, n. 3309.

Figure 80 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Sagittaire.

« flammée » à valeur négative[3325]. Il nous semble néanmoins que cette ceinture bordée de franges triangulaires peut prendre une dimension solaire et qu'elle ne peut être lue dans tous les cas comme un motif assimilant le Sagittaire au diable. Sur la voussure de Vézelay, le Sagittaire n'est d'ailleurs pas le seul à arborer une ceinture rayonnante, puisque c'est aussi le cas du Bélier et du Taureau – qui sont en outre affublés d'une queue de poisson inhabituelle – ainsi que du Capricorne[3326]. Plus simplement, pour le Sagittaire, cette ceinture à mèches rayonnantes évoque une crinière chevaline[3327]. Dans d'autres cas, cette ceinture est formée d'un simple lien ou bien ornée d'une frise de points. Quoi qu'il en soit, cette ceinture – lorsqu'elle est présente – marque la transition entre le buste humain et la partie inférieure équine. D'autre part, le Sagittaire peut porter une sorte de *pileus* ou un bonnet phrygien. Attribut des esclaves affranchis durant l'Antiquité ainsi que de certaines divinités antiques à dimension solaire, ce couvre-chef est porté par 7 occurrences du Sagittaire dans notre corpus, soit 10 % des cas[3328]. Il est aussi porté par les Gémeaux, en particulier lorsqu'ils sont assimilés aux Dioscures[3329]. La présence récurrente de ce *pileus*, voire de ce bonnet phrygien peut être vue simplement comme une référence à l'Antique. Il peut s'agir d'une survivance antique, voire paléochrétienne d'un attribut signifiant la liberté comme il peut s'agir de faire référence aux origines lointaines, orientales de celui qui le porte[3330]. En outre, le *pileus* était porté par les soldats à la fin de

[3325] Cf. J. LECLERCQ-MARX, « Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission », art. cit., p. 33.

[3326] On retrouve ce détail dans des enluminures et pas seulement pour le signe du Sagittaire. Par exemple, dans le missel Stammheim, Los Angeles, Paul Getty Museum, ms. 64, v. 1170, fol. 3v. Dans un manuscrit provenant de Saint-Gall, le Bélier porte quant à lui une sorte de collerette dentelée qui entoure son poitrail (Cod. Sang. 250, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, dernier quart du IX^{e} siècle, 462, 490). De même, dans un manuscrit provenant de l'abbaye de Fleury, le Bélier et le Capricorne ont le poitrail ceint d'une ceinture perlée (Londres, British Library, ms. Harley 2506, recueil astronomique, dernier quart du X^{e} siècle, fol. 36, 39). Ces différentes occurrences qui pourraient être multipliées semble corroborer la signification astrale de ce motif visant à traduire le passage du soleil dans les signes zodiacaux au fil de l'année. Il pourrait ainsi s'agir d'une référence à la portion du cercle zodiacal de manière métonymique selon le principe d'enchâssement cher à la pensée analogique médiévale. Sur l'importance de la métonymie dans la figuration selon un mode analogique, voir P. DESCOLA (dir.), *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, *op. cit.*, p. 180.

[3327] Le Sagittaire porte une ceinture à bords frangés sur le plat de reliure conservé au Musée des Thermes de Cluny, sur la frise de Saint-Maurice de Vienne, sur le pilier de Souvigny ainsi que sur les portails de la Madeleine de Vézelay et de Saint-Lazare d'Avallon.

[3328] Les Sagittaires de Saint-Denis, Foligno, Vienne, Sainte-Geneviève, Notre-Dame de Paris, Wormbach et Stoke-sub-Hamdon porte un *pileus* voire un bonnet phrygien (lorsque l'extrémité du bonnet retombe sur le côté ou en arrière).

[3329] Dans les enluminures de recueils astrologico-astronomique, le Verseau peut également arborer un *pileus* ou un bonnet phrygien.

[3330] Le bonnet phrygien est ainsi porté par les rois mages, cf. M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xème au XII^{ème} siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, *op. cit.*, p. 111.

l'Antiquité ce qui peut renforcer la dimension guerrière de cette figure[3331]. La ceinture et le bonnet porté par le Sagittaire restent ambivalents mais renforcent l'altérité du Sagittaire. Le Sagittaire de la verrière portant le cycle zodiacal à Notre-Dame de Chartres est quant à lui encapuchonné. À Treviño, sur le portail de San Pedro Apóstol, le Sagittaire est vêtu d'un élégant vêtement resserré à la taille juste au-dessus de son corps chevalin et similaire à un pourpoint. Cette tenue réactualise le Sagittaire et lui donne partiellement l'apparence d'un homme de l'époque. À Crémone, Genève et Strasbourg où le Sagittaire est figuré tel un humain, il est d'ailleurs vêtu de vêtements de l'époque. De fait, dans le premier cas, sur le *protiro* de la cathédrale, le Sagittaire est intégré dans la frise des personnages figurant les Occupations des mois et son habillement contemporain facilite l'adaptation de la figure zodiacale à l'intérieur du cycle calendaire. À Bominaco, le Sagittaire porte une sorte de tunique s'arrêtant à la taille et bordée de franges triangulaires à l'instar de la ceinture habituelle. À Saint-Denis, le Sagittaire porte une sorte de cape qui s'envole de ses épaules de manière antiquisante. Cette cape est aussi le signe de l'influence d'une enluminure car le Sagittaire ainsi que la figure de la constellation du Centaure sont souvent représentés de cette manière dans les recueils astrologico-astronomiques.[3332]. À Chartres, sur le portail du transept nord, le Sagittaire est lacunaire mais on distingue encore les vestiges du drapé antiquisant dont il était vêtu. Par ailleurs, le Sagittaire est à plusieurs reprises représenté avec une longue chevelure qui accentue sa dimension chevaline, voire centauresque. Dans un certain nombre de cas, le Sagittaire est barbu, peut-être afin de signifier sa sagesse, en écho avec son catastérisme l'associant à Chiron, le centaure sage et savant[3333]. Le visage du Sagittaire est souvent calme et ne présente que rarement des signes d'animosité comme par exemple à Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wormbach où il semble viser le Scorpion.

I. K. 2. Le Sagittaire : un archer ambigu

L'iconographie du Sagittaire reste relativement homogène au sein du corpus même si on dénombre quelques particularités iconographiques. Au-delà des particularités que nous avons signalées plus haut, quelques occurrences proposent des traitements originaux. Ainsi, à Saint-Isidore de León, sur le portail de l'Agneau, nous avons vu que le Sagittaire prend la forme

[3331] Cf. L. RENAUT, « Moïse, Pierre et Mithra, dispensateurs d'eau : figures et contre-figures du baptême dans l'art et la littérature des quatre premiers siècles », in I. FOLETTI, S. ROMANO (dir.), *Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation (II^e - VI^e siècles)*, actes de la journée d'études [université de Lausanne - 1er décembre 2006], Rome, Viella, 2009, p. 39-64, p. 43. L. Renaut se réfère à Végèce dans son *Epitoma rei militaris*, Livre I, 20.
[3332] C'est le cas par exemple du Sagittaire dans le ms 188 de Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, milieu du X^e siècle, fol. 26v ; également dans le ms 5239, BnF, Paris, X^e siècle, fol. 221v.
[3333] Par exemple, le Sagittaire a une longue chevelure et est barbu sur le portail de Saint-Lazare d'Avallon.

d'un centaure à tête léonine. En sus, ce Sagittaire semble aux prises avec un, voire des serpents même si S. Moralejo voit dans cet être une figure diabolique accompagnée de serpents[3334]. Cet historien de l'art qui a proposé que le cycle de León soit une traduction visuelle de l'homélie de Zénon de Vérone à propos des signes du Zodiaque interprète ce signe en appliquant la lecture faite par l'évêque en écho à un passage de l'épître aux Éphésiens[3335]. La mise en garde de Paul invite à revêtir l'armure de Dieu et à se tenir prêt à lutter contre les forces du mal. L'apparence prise par le Sagittaire à León n'est peut-être pas forcément une figuration du Diable. Nous pourrions en effet proposer que, à l'instar du Lion luttant contre un serpent et une grenouille au sein de ce cycle, le Sagittaire soit également une image du fidèle luttant contre le Mal[3336]. Le fait que le Sagittaire prenne ici l'aspect partiel d'un lion vise peut-être à tisser un lien visuel entre ces deux signes zodiacaux, figures d'une lutte triomphante.

Il est tout aussi délicat de juger de la chevelure rayonnante du Sagittaire sur les portails de la Madeleine de Vézelay ainsi que sur celui de Saint-Lazare d'Autun. Dans le premier cas, cet air échevelé et ces mèches rayonnantes établissent une analogie avec la figure tenant la Balance un peu plus haut sur la voussure[3337]. De la Balance à la flèche se dessinent en filigrane les enjeux du salut. Le Sagittaire constitue une référence aux flèches du Seigneur qui peuvent punir comme elles peuvent éprouver pour sauver[3338]. D'ailleurs à Autun, le Sagittaire vise directement l'homme de l'Occupation du mois figurée dans le médaillon juste en-dessous[3339]. Un certain nombre de détails iconographiques tels que ceux énumérés plus haut – ceinture « flammée », arc bandé, chevelure rayonnante, etc. – invitent à revoir le rôle du Sagittaire et à le considérer de manière plus positive.

En effet, le Sagittaire est avant tout un archer. Quelques exemples de notre corpus montrent non pas un centaure mais un archer humain même si les raisons de ce choix sont sans doute à chercher du côté de la nature dérangeante car hybride du centaure. Comme nous l'avons indiqué plus haut, le Sagittaire a été mis en relation avec David combattant Goliath de sorte qu'il peut incarner celui qui lutte contre le Mal et traverse les épreuves pour aller vers la sagesse

---

[3334] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, en part. p. 160.
[3335] Voir, *supra*, n. 3306-3307.
[3336] Voir *supra*, p. 722.
[3337] Voir *supra*, p. 739. La chevelure rayonnante associée à une ceinture aux franges triangulaires pourrait également être un moyen de traduire la dimension astrale de ces figures zodiacales.
[3338] Sur la récurrence des flèches et en particulier des flèches du Seigneur dans la Bible, voir *supra*, n. 3309. Leur rapport à la lumière les présente comme vectrices du Salut.
[3339] Le Sagittaire tire en effet parfois sur le personnage de l'activité du mois qui lui correspond, le précède ou le suit ou bien lui est associé dans le même cadre. C'est le cas par exemple à Aubeterre-sur-Dronne sur la frise de l'église Saint-Jacques ou bien encore sur le pavement de la cathédrale d'Otrante.

Figure 81 : Sorpe, Sant Pere, intrados de l'arc de passage vers le bas-côté sud, le Sagittaire et un archange.

à l'image du roi de l'Ancien Testament[3340]. Dans le même ordre d'idées, les flèches envoyées par Dieu sont évoquées notamment dans le Livre de Job et renvoient aux épreuves que ce dernier a subi[3341]. Nous avons proposé plus haut que les citations isolées des signes du Zodiaque de Sant Pere de Sorpe proposent une telle re-sémantisation du Cancer et du Sagittaire de part et d'autre de la nef de l'édifice et au seuil du chœur[3342]. Le Sagittaire poursuit ainsi « la cible de Dieu » qui est incarné par le Cancer assimilé à Job et par extension au fidèle[3343]. Dans cet édifice, le Sagittaire est peint sur l'intrados d'un arc ouvrant sur le bas-côté sud. Il est surmonté d'un archange qui est sans doute Michel tenant une lance, en tant que figure protectrice qui incarne « la lutte contre le mal et la justice divine »[3344]. Le Sagittaire entre ainsi en résonance avec la figure de l'archange qui protège autant qu'il peut punir[3345]. Cet exemple traduit de manière plus explicite le rôle du Sagittaire comme figure re-sémantisée de l'archer divin. De fait, essentiellement identifié à Chiron dans la littérature catastérismique antique transmise au Moyen Âge, le Sagittaire est celui qui guide vers la vérité de sa flèche punitive ou salvatrice[3346].

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Particularités iconographiques
Nature	Centaure (76 %)	Centaure bipède (12,5 %) ; Humain (7 %).	Centaure léonin (1 %)
Action / position	Archer ; de profil (78 %) ; buste en arrière (40 %).	De trois quarts (18 %).	
Proie	Visant le Capricorne (18 %) ; visant le Scorpion (15 %).		Visant un monstre (4 %)
Autres détails	Taille marquée d'une ceinture ou autre (22 %)	Portant un *pileus*/bonnet phrygien ou autre (10 %)	

Tableau 32 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Sagittaire.

[3340] Voir *supra*, n. 3308.
[3341] Jb 16, 12-13.
[3342] Voir *supra*, p. 717.
[3343] Cf. Jb 16, 12-13.
[3344] Cf. C. DENÈLE, *L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200 – 1518)*, p. 6.
[3345] Sur l'archange Michel et son rôle, voir *ibid*.
[3346] Sur l'identification mythologique du Sagittaire, voir *supra*, n. 3305.

Au terme de nos observations, les principales caractéristiques iconographiques de ce signe zodiacal ont été synthétisées dans le tableau ci-contre [Tableau 32].

I. L. Capricorne

I. L. 1. Caractéristiques iconographiques générales du Capricorne

Nous terminons cette analyse iconographique par le signe du Capricorne qui est parfois le premier signe zodiacal du cycle[3347]. Ce signe est de nouveau hybride même si cela n'est pas systématique d'un point de vue iconographique dans notre corpus. Cette hybridité a sans doute nourri l'interprétation proposée par Zénon de Vérone qui en a fait une figure diabolique[3348]. Cependant, hormis quelques cas où le Capricorne prend véritablement des allures monstrueuses, la plupart du temps rien ne laisse transparaître la dimension négative de ce signe décrite par l'évêque de Vérone. Dans la glose du *De signis duodecim mensium*, le Capricorne est mis en relation avec Esaü[3349]. Ce dernier perdit en effet son droit d'aînesse et la bénédiction de son père au profit de son frère Jacob car ce dernier se fit passer pour lui en revêtant une peau de chevreau pour imiter sa peau velue[3350]. Les deux frères symbolisent les peuples juifs et chrétiens et l'hybridité du Capricorne peut faire référence à cette articulation. De plus, le signe du Capricorne débute au moment du solstice d'hiver de sorte qu'il est associé à un moment de transition avec l'avènement du Christ. La chèvre a une dimension ambivalente qui explique la lecture négative qu'en fait Zénon de Vérone en l'associant au péché mais elle fait aussi partie des animaux sacrifiés pour racheter ce dernier et possède ainsi un caractère rédempteur[3351]. Son demi-corps de poisson l'associe aux chrétiens même si le Capricorne n'est pas tout le temps pourvu d'un corps à demi-pisciforme comme nous allons le voir. Par ailleurs, on trouve

---

[3347] Dans 13 cas, le Capricorne marque le début du cycle, associé ou non à l'Occupation du mois de janvier ou du mois de décembre. Sur les signes et mois débutant le cycle, voir *supra*, chap. 5, II. C. 2.

[3348] Cf. ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 496 ; traduction proposée par H. MOUNARD dans J. DAUPHINÉ, « Une lecture allégorique privilégiée au XVI^e^ siècle : le Zodiaque Eucharistique », art. cit. : « Celui-ci en effet, envoie parfois aux mortels le Capricorne au visage hideux et par le moyen de sa corne, il fait sortir dans un bouillonnement les lèvres livides de la victime affaiblie, aux veines écumantes et tandis que le prisonnier s'agite misérablement, totalement anéanti, il exerce sa fureur à travers ses membres. Les uns, la cupidité les prive d'esprit, les autres elle les rend furieux, d'autres homicides, d'autres adultères, d'autres sacrilèges, d'autres aveugles. À quoi bon tout dire en détail ? Variés et innombrables sont les moyens dont il dispose pour nuire,[…] » (*ibid.*, p. 208-209, n. 1). Apparenté à une chèvre voire à un bouc, le Capricorne a pu être associé au péché dans la pensée de l'évêque de Vérone.

[3349] « *Capricornus, Esau, qui per cupiditatem venationis, et per capram perdidit benedictionem*. » (BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361.)

[3350] Gn 26, 29-34 ; 27, 1-40. La mère de Jacob le recouvre d'une peau de chevreau (Gn 27, 16) afin qu'Isaac pense qu'il s'agit d'Esaü qui est un homme velu (*ibid.*, 11). Cette tromperie dont l'instrument est la peau de chevreau est ambivalente. Elle trouve un écho dans le récit mythologique associé à ce signe. En effet, le Capricorne est notamment assimilé à la forme prise par Pan dans son stratagème pour échapper à Typhon. Voir A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie*, *op. cit.*, p. 218.

[3351] Voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 31-32.

également une référence au Capricorne dans un poème de Jean Scot Érigène décrivant l'*aulae sidereae* de la chapelle palatine de Compiègne[3352]. Dans ce texte, Érigène indique « Que le Capricorne revendique les joies du Verbe naissant »[3353]. À l'instar du Bélier, du Cancer et de la Balance, le Capricorne est utilisé comme un signe de l'histoire christique dans ce poème et est mis en relation avec la naissance du Christ.

Parmi notre corpus, 62 occurrences du Capricorne peuvent se prêter à une analyse iconographique. La majorité prennent l'apparence d'un poisson-chèvre, autrement dit un être à tête caprine et à queue pisciforme même si cette dernière varie de forme et devient parfois serpentine ou anguiforme. Cette apparence de poisson-chèvre concerne 44 occurrences soit 71 % des cas. Pour ce qui est de 14 occurrences, soit 23 % des cas, le Capricorne est une simple chèvre. Enfin, 4 occurrences présentent ce signe sous une forme hybride un peu différente. En effet à Saint-Isidore de León, le Capricorne est une chèvre dont la queue se prolonge de manière serpentine. À Notre-Dame de Chartres, sur le portail du transept nord, ce signe est figuré par une sorte de chèvre trapue au dos couvert d'une épaisse crinière formant une sorte de crête, tandis que sa queue prend des allures serpentine. À Saint-Georges d'Ydes, le Capricorne est une chèvre ailée à deux pattes dont le corps se termine de manière anguiforme en s'enroulant sur lui-même. Sa tête caprine arbore un visage anthropomorphe à l'instar du Sagittaire figuré juste au-dessus. Enfin, le Capricorne de Notre-Dame de Castelviel est lacunaire mais il reste des pattes similaires à celle d'un oiseau aquatique, puisqu'elles semblent palmées.

Figure 82 : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Capricorne.

En outre, quelques détails physiques complètent la forme générale prise par le Capricorne. Sa tête est souvent munie de cornes et d'une barbiche. La partie postérieure de son corps est traité de manière plus singulière que la tête hormis les cas où le signe est figuré tel une simple chèvre. Sa queue peut être anguiforme – ou serpentine même s'il reste difficile de juger de la différence – et cela concerne 25 occurrences soit 40 % des cas[3354]. Cette queue peut aussi être similaire – parfois seulement en partie –, à une conque de par son enroulement en

[3352] Voir *supra*, n. 3006.

[3353] Cf. M. FOUSSARD, « Aulae sidereae : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit., p. 85, v. 13.

[3354] J. Voisenet souligne que l'anguille était un poisson très répandu au Moyen Âge et souvent consommé et que c'est le seul poisson d'eau douce mentionné par Isidore de Séville. Voir *ibid.*, p. 112. De plus, la partie postérieure du Capricorne du baptistère de Parme allongée et bordée d'une sorte de nageoire ou crête n'est pas sans rappeler le corps d'une anguille même s'il semble dans le même temps se végétaliser. De même à Vézelay, la queue du Capricorne est recourbée, découpée et bordée d'une sorte de nageoire striée qui rappelle également la nageoire dorsale d'une anguille.

spirale[3355]. Cette particularité est observable sur 20 occurrences soit 32 % des cas. Cette forme évocatrice d'une conque est la survivance d'un élément du récit catastérismique selon lequel Égipan aurait aidé son demi-frère Zeus dans sa lutte contre les Titans à l'aide d'une conque[3356]. Dans 8 cas, soit 13 % des occurrences, le Capricorne arbore une queue de poisson[3357]. Sa queue se termine parfois par un fleuron, ceci dans 7 cas, soit 11 % des occurrences. Cette particularité empruntée aux enluminures se retrouve plutôt sur des objets du IX^e^ siècle, voire un peu plus tard[3358]. Ce fleuron souligne le traitement ornemental de la figure zodiacale tout en traduisant une végétalisation de celle-ci[3359]. D'autres parties du corps peuvent d'ailleurs se végétaliser comme par exemple les cornes à Amiens ou bien encore l'ensemble de la queue au baptistère de Parme[3360]. Par ailleurs, d'autres détails concernent le reste du corps du Capricorne en dehors de sa queue. Dans 5 cas, ce signe est figuré ailé[3361]. Ces ailes renforcent l'hybridité du Capricorne tout en soulignant sa position transitive au moment du solstice d'hiver. Cette particularité se retrouve dans les enluminures de manuscrits sans être systématique[3362]. Le corps

[3355] Cette forme de conque se confirme par la tradition catastérismique du Capricorne, voir n. suivante. Un exemple plus tardif, celui de l'H*omme anatomique* dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, 1412-1416, fol. 14, montre de fait le Capricorne tel une chèvre sortant d'une coquille en spirale ou bien dont la partie inférieure du corps est une conque.

[3356] Sur le catastérisme du Capricorne, voir *supra*, chap. 3, I. B. 3. Sur l'importance de la conque dans le récit mythologique associé au Capricorne, voir notamment A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie*, *op. cit*., p. 219-220. Chez Ératosthène, la conque est découverte par Égipan qui en arme les dieux du fait de sa sonorité qui sème la « panique ». Chez Hygin, la conque sert de projectile à Égipan contre les Titans.

[3357] Cette queue de poisson est présente sur le Capricorne à Vézelay, Autun, Avallon, Issoire, Chartres (vitrail), Amiens ainsi que sur la broderie de Cologne et sur le manteau d'Henri II.

[3358] On observe en effet cette caractéristique sur les reliquaires de Bamberg et Quedlinburg ainsi que sur les deux peignes liturgiques provenant du nord de la France (OB(6) et OB(7)) datant du IX^e^ siècle. L'un des Capricornes sculptés sur le montant gauche de la chaire dite de saint Pierre (IX^e^ siècle) a également une queue terminée par une sorte de palmette. Aux X^e^-XI^e^ siècles, c'est également le cas sur le plat de reliure conservée au Musée des Thermes de Cluny (OB(9)), ainsi que sur un relief provenant de Sainte-Foy-lès-Lyon. Enfin, le tau conservé à Londres au Victoria and Albert Museum et provenant du nord de la France (vers 1200) arbore également cette particularité. Dans les manuscrits, le Capricorne est figuré avec un corps terminé par un fleuron par exemple dans le sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850, fol. 96 ainsi que dans la *Bible de Vivien* dite *Première Bible de Charles le Chauve*, Paris, BnF, ms. Lat. 1, 845-851, fol. 8r. On le retrouve également plus tard, par exemple dans un recueil provenant du nord ou du centre de la France et datant du dernier quart du ou 1^er^ quart du X^e^ siècle, Londres, British Library, ms. Royal 13 A XI, fol. 110. Ce fleuron pourrait renvoyer à la naissance du Christ comme référence au surgeon naissant de Jessé selon la prophétie d'Isaïe (Is 11, 1) d'autant plus que ce signe zodiacal correspond à la date de sa naissance. Au sein du cycle zodiacal, ce fleuron fait d'ailleurs écho au végétal – voire au fleuron même – tenu par la figure zodiacale de la Vierge dont on a vu l'assimilation récurrente à Marie.

[3359] Les extrémités des figures zodiacales, en particulier la queue des signes animaux, sont parfois végétalisées. Voir *infra*, II.

[3360] À Parme, la bordure de la queue anguiforme est striée, forme une sorte de crête et se végétalise au point d'évoquer des feuilles d'acanthe.

[3361] Il s'agit des signes du Capricorne de Saint-Lazare d'Autun, d'un des chapiteaux de Saint-Pierre de Parthenay, du portail occidental de la cathédrale de Chartres, de la Porte du Zodiaque à la Sacra di San Michele ainsi que du portail de Saint-Georges d'Ydes. Il s'agit de décors datant du XII^e^ siècle.

[3362] Voir par exemple les Capricornes affrontés sur le folio 96 dans sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850. Ces derniers arborent également une queue terminée par un fleuron.

du Capricorne est quelquefois marqué de stries, voire d'une sorte de crête. C'est le cas d'au moins 7 occurrences soit 11 % des cas. Son corps est également marqué de manière récurrente par une bande perlée comme d'autres signes zodiacaux, ornement parfois présent sur les enluminures de ce signe zodiacal[3363]. Enfin, on peut remarquer que des écailles couvrent dans certains cas la portion pisciforme du Capricorne[3364]. Sur celui du portail de Saint-Lazare d'Avallon, les écailles de la queue créent un contraste de matières avec l'épaisse toison de la partie antérieure caprine.

Enfin, pour ce qui est de la position du Capricorne, il est principalement figuré de profil, ceci à 53 reprises soit 85 % des cas. Seuls 8 exemples, soit 13 % des cas, le présentent de trois quarts, la tête tournée vers le spectateur. La figuration de profil met en valeur l'hybridité de ce signe zodiacal. Cette position participe à la dynamique visuelle traduisant la continuité du cycle zodiacal. Elle est héritée de l'Antiquité, puisque le Capricorne a connu un certain succès à l'époque impériale, en particulier dans l'iconographie augustéenne[3365].

I. L. 2. Originalités iconographiques du Capricorne

Quelques cas particuliers sont observables. On note tout d'abord qu'à trois reprises, le Capricorne est chevauché par un personnage. La cathèdre dite de saint Pierre datant du IX^e^ siècle a pu servir de point de départ à cette iconographie antiquisante même si on retrouve d'autres signes zodiacaux chevauchés par des personnages ailleurs[3366]. Le Capricorne est chevauché par un personnage sur le portail de Saint-Isidore de León ainsi que sur le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire. Dans ce dernier cycle, c'est aussi le cas d'autres signes zodiacaux, à savoir le Bélier et le Taureau. Comme nous l'avons montré plus haut, le Bélier est chevauché par un personnage incarnant le mois de mars, tandis que le Taureau porte celui du mois d'avril[3367]. Or, le personnage similaire à un putto comme les autres figures humaines de ce cycle, est nu hormis son capuchon couvrant sa tête et ses épaules. Cette particularité

[3363] Dans 7 cas, soit 11 % des occurrences du Capricorne, son corps est orné de perles (ou points en creux) ou autres motifs ornementaux. Cela concerne les signes du Capricorne à Autun, Vézelay, Chartres (portail occidental), Saint-Denis, à la Sacra di San Michele, sur le tau du Victoria and Albert Museum de Londres ainsi que sur la broderie de Cologne (motifs géométriques brodés sur le corps).
[3364] Cela concerne 3 exemples, soit 5 % des cas, tels que les signes du Capricorne d'Avallon, Ydes et Chartres (vitrail).
[3365] Voir *supra*, chap. 3, II. A. 1. a.
[3366] Le Capricorne est figuré sur le montant gauche de la cathèdre mais on le retrouve à plusieurs reprises dans les rinceaux courant sur les montants. Le décor de cette chaire est antiquisant et correspond à une ambiance carolingienne. Les figures animales et humaines qui habitent les rinceaux sculptés sur ces montants en ivoire participent à l'*ornatus* comme mise en ordre du cosmos. Voir *supra*, chap. 4, III. C.1.
[3367] Voir *supra*, p. 694, 699.

vestimentaire le désigne comme le mois de décembre[3368]. Ce personnage s'agrippe aux cornes de la figure zodiacale de la même manière que celui qui est figuré sur le montant gauche de la cathèdre de saint Pierre. Pour ce qui est du Capricorne du portail de León, l'interprétation de l'iconographie est plus délicate. Le personnage chevauchant la figure zodiacale en question s'apparente à un *putto* nu, portant seulement un drapé s'envolant des épaules de manière rayonnante. Ce *putto* s'agrippe aux cornes et au cou de l'animal tout en se tournant en arrière, pour regarder dans le même sens que le Verseau et le personnage associé aux Poissons. Les panneaux ayant été déplacés, il est délicat de prendre en considération ce détail ainsi que l'enchaînement de ces signes, puisque le cycle zodiacal peut aussi bien commencer par le Bélier, le Verseau ou bien encore par le Capricorne lui-même. Cependant, la tension entre le Capricorne regardant dans un sens et son cavalier regardant dans le sens opposé peut signifier le passage entre l'ancienne et la nouvelle année ou au moins le moment du solstice correspondant également à la naissance du Christ comme pivot dans le temps chrétien. Le Capricorne lui-même est une chèvre dont la queue se prolonge de manière anguiforme et est striée sur son pourtour. S. Moralejo a vu dans l'association de ces deux figures le thème de la psychomachie tout en proposant une survivance de l'iconographie mithriaque couplée à une influence arabe[3369]. Quoi qu'il en soit, cette iconographie reste un exemple original dans notre corpus malgré les deux exemples comparables que nous avons proposés.

D'autre part, dans le cycle provenant de la Porte de mois de San Georgio de Ferrare, le Capricorne est présenté de manière originale. Il prend les traits de la chèvre Amalthée en train d'allaiter un enfant. Cette iconographie fait référence au catastérisme de ce signe zodiacal, Amalthée étant la mère nourricière de Zeus/Jupiter et d'Ae(É)gipan qui est lui-aussi associé à ce signe[3370]. Cette iconographie antiquisante permet d'insérer la scène dans le cycle des Occupations des mois, selon une pratique caractéristique des cycles associant signes zodiacaux et mois en Italie du nord. À Trogir, sur les reliefs du portail de la cathédrale, le Capricorne est une chèvre dressée sur ses pattes arrières et semblant assister le personnage du mois de décembre qui est en train de tuer un cochon ou un sanglier. De même que les autres signes

[3368] De fait, le thème des Occupations des mois montre fréquemment pour décembre – voire janvier – un personnage vêtu d'un capuchon en train de se réchauffer devant l'âtre ou bien s'occupant à une tâche hivernale. Sur l'iconographie des Occupations des mois, voir les travaux de P. MANE, dont *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983. On peut ajouter qu'à Autun, sur le portail de la cathédrale Saint-Lazare, le Verseau est nu hormis un capuchon descendant jusqu'à ses chevilles. Ce signe est associé à Janvier dans le cycle en question.
[3369] S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 147-150, 160-161. Le thème sous-jacent de la psychomachie trouve quelques éléments de confirmation dans l'interprétation diabolique que Zénon de Vérone a proposé du Capricorne dans son homélie aux néophytes dont S. Moralejo a montré la prégnance à León. Voir *supra*, n. 3348.
[3370] Voir A. ZUCKER (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie, op. cit.,* p. 218-220.

zodiacaux de cet ensemble, le Capricorne est ainsi intégré à la scène même si la situation paraît un peu saugrenue. Surtout, l'iconographie de ce signe à Trogir ne suit pas le modèle qu'est le cycle calendaire de Saint-Marc de Venise où Radovan, le principal sculpteur de ces reliefs, a œuvré[3371]. À Saint-Georges d'Ydes, l'originalité du Capricorne réside essentiellement dans son visage anthropomorphe qui vient s'ajouter à son corps caprin ailé et terminé par une queue anguiforme enroulée. Son visage est similaire à celui du Sagittaire qui est figuré au-dessus de lui. Cela renforce son hybridité mais reste difficile à interpréter, notamment parce que ce cycle est lacunaire. Enfin, on peut mentionner le chapiteau sud de l'arc d'entrée du chœur de Saint-Pierre de Parthenay. Le Capricorne est en effet dédoublé. Deux Capricornes surmontés de leur nom inscrit se font face, tête tournée en arrière. Si leur iconographie reste relativement classique – deux chèvres ailées à queue de poisson –, leur emplacement et leur dédoublement est original, d'autant plus qu'ils font écho aux Lions sculptés sur le chapiteau opposé[3372].

À l'issue de ces observations, les principales caractéristiques iconographiques du Capricorne sont réunies dans le tableau suivant.

Critères	Caractéristiques iconographiques les plus fréquentes	Autres caractéristiques iconographiques moins fréquentes	Principales particularités iconographiques
Nature	Chèvre-poisson (71 %)	Chèvre (23 %)	Autre hybride (6 %)
Pattes	1 paire de pattes (66 %)	2 paires de pattes (24 %)	
Particularités physiques	Queue serpentine (40 %) ; queue similaire à une conque (32 %).	Queue de poisson (13 %) ; stries ou crête (11 %) ; queue terminée par un fleuron (11 %) ; perles ou autres motifs (11 %).	Ailé (8 %) ; écailles (5 %).
Position/situation	De profil (85 %)	De trois quarts (13 %)	Chevauché par un personnage (5 %)

Tableau 33 : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Capricorne.

Tout au long de cette section, signe par signe, nous avons tenté de cerner les contours iconographiques de chaque figure zodiacale afin de mettre en lumière des récurrences et des particularités au sein de notre corpus. Celui prend en compte, pour rappel, des objets liturgiques ainsi que des décors ecclésiaux datés entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. L'enquête pourrait ainsi être poursuivie afin de montrer la continuité de certains traits et la disparition de certains détails. De plus, même si nous avons parfois proposé quelques rapprochements avec des enluminures, l'analyse iconographique gagnerait à être approfondie en croisant davantage ces différents types de supports.

[3371] Sur ce portail, voir *supra*, chap. 7, II. C. 1.
[3372] Sur ces chapiteaux, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1, p. 515 et suiv.

Il nous faut préciser que dans certains cas lacunaires ou bien dans le cas de citations isolées en dehors d'un cycle zodiacal complet, il s'avère parfois difficile d'identifier certains signes zodiacaux comme tels d'autant plus lorsqu'il n'y a pas d'inscription[3373]. À la figuration isolée de figures zodiacales s'ajoute parfois un traitement stylisé qui rend difficile la distinction des signes en question[3374]. Néanmoins, des rapprochements entre différentes occurrences du même signe zodiacal permettent parfois de comprendre davantage certains détails iconographiques, voire peuvent faciliter l'identification d'un signe zodiacal.

Nous avons cherché à proposer quelques exemples de re-sémantisation chrétienne des signes du Zodiaque dans la tradition textuelle afin de cerner de possibles influences. Si nous avons essentiellement fait référence à Zénon de Vérone ainsi qu'à la glose d'un passage du *De temporum ratione* de Bède dans le *De signis duodecim mensium*, d'autres pistes pourraient sans doute être explorées[3375]. Cette moralisation et re-sémantisation des signes du Zodiaque a été également menée dans les enluminures en particulier dans la figuration des signes zodiacaux à l'intérieur des manuscrits liturgiques[3376]. Ce processus de re-sémantisation des signes du Zodiaque touche à la question de la valeur positive ou négative de ces derniers. La valeur des signes du Cancer, du Sagittaire, du Capricorne et surtout du Scorpion est parfois délicate à cerner et elle importe d'ailleurs peu. Comme l'a souligné Pierre-Olivier Dittmar, l'ambivalence et l'ambigüité de l'image permet « d'augmenter ses potentialités de sens »[3377]. De plus, les signes du Zodiaque font sens par leur réunion. Leurs caractéristiques iconographiques, les contrastes produits par leurs formes et leurs gestes, produisent une synergie efficace au sein d'un contexte iconographique particulier. Du reste, si la valeur de certains signes reste ambigüe, ceci fait écho à la valeur des figures du bestiaire tout comme cela entre en résonance avec la

[3373] C'est le cas par exemple à Santa Maria de Ripoll ou bien encore sur les voussures de portails d'églises situées en Angleterre (Alne, Barfreston, Brinsop, Ely, Iffley, Kilpeck et York). Il en va de même pour le portail de San Pietro de Tuscania où les figures de la voussure entremêlent citations des scènes mensuelles, signes du Zodiaque, scènes de chasse et autres occupations, etc. Nous remercions par la même occasion Mario Tizi d'avoir discuté avec nous des particularités de cet édifice et de nous en avoir fourni des photographies.

[3374] C'est le cas par exemple sur le tympan de l'église St. Mary the Virgin à Stoke-sub-Hamdon dans le sud-ouest de l'Angleterre.

[3375] BÈDE, *De temporum ratione*, XVI, *De signis duodecim mensium*, *Glossae*. PL 90, col. 361. La glose de ce texte a été attribuée à Byrhtferth de Ramsey (v. 970 – v. 1020). Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 169, n. 137. Texte en ligne sur http://www.monumenta.ch. Un autre poème, le *De ratione duodecim signorum* du Pseudo-Bède, est évoqué par S. Moralejo et est publié dans les *MGH*, *Poetae Latini aevi Carolini*, IV, 2, 3, Berlin, 1923, p. 693-695 [En ligne] http://www.dmgh.de. Sur la moralisation du Zodiaque mais plus tardivement, voir aussi J. DAUPHINÉ, « Une lecture allégorique privilégiée au XVI[e] siècle : le Zodiaque Eucharistique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 1983, p. 206-216.

[3376] Sur cette question, voir *supra*, chap. 4, I., II.

[3377] Cf. P.-O. DITTMAR, « L'animal, l'humain et les images », in *J.* BASCHET, P.-O. DITTMAR (éd.), Les images dans l'Occident médiéval, op. cit., p. 421-432, en part. p. 422. Voir également D. MÉHU, « Les rapports dans l'image », in *ibid.*, p. 275-290, en part. p. 279-280 sur la question « ambivalence/ambigüité, sens multiple/sens incertains ».

place de l'homme lui-même, hésitant entre le Bien et le Mal, marqué par la Chute tout en tendant vers le salut. « Cette indétermination est du reste le propre d'un *monde mêlé*, dans lequel les justes et les impies ne sont pas encore clairement identifiables »[3378]. Avant toute référence moralisatrice précise, les signes du Zodiaque sont en effet en quelque sorte à l'image de l'homme et du monde médiéval. Dans le même temps, les signes du Zodiaque, par leur iconographie, leur re-sémantisation et leur dimension astrale, s'inscrivent dans « l'économie temporelle du salut, de la création à la rédemption » dont ils marquent les principales étapes[3379].

II. Ornements et transformation(s)

II. A. *Transitus* : dynamiques et enjeux d'un processus de transformation

II. A. 1. Re-sémantisation et transformation(s)

Comme nous venons de le voir, l'insertion des signes du Zodiaque dans le décor ecclésial, dans de « nouveaux contextes de sens[3380] » a donné lieu à leur re-sémantisation de manière plus ou moins profonde. Certains signes, en particulier ceux du Lion, de la Vierge et de la Balance, soit trois signes successifs dans le cycle zodiacal, entrent en résonance avec l'Incarnation, la Résurrection et la rédemption. De même que l'Incarnation, en tant que « gond du salut » est pensée comme « un lieu de métamorphose ou de transformation, voire de conversion, un lieu de passage », les signes zodiacaux entrent en résonance avec l'histoire du salut et sont marqués en même temps qu'ils sont les marqueurs d'une transformation à plusieurs niveaux[3381]. La transformation formelle des signes du Zodiaque s'ajoute à une transformation ou conversion du sens de chacune de ces figures, voire de l'ensemble du cycle.

L'analyse iconographique de chacun des signes du Zodiaque au sein de notre corpus a notamment montré que l'hybridation des signes du Zodiaque est parfois exacerbée[3382]. Cette hybridation est plus marquée pour certains signes, tels que le Cancer et le Scorpion, tandis que d'autres, tels que le Bélier et le Taureau, n'en font pas ou presque l'objet. Les signes humains

---

[3378] J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., p. 11.
[3379] Cf. S. MARGEL, *L'invention du corps de chair…, op. cit*., p. 93. Voir aussi *Id., La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image,* Paris, Hermann, 2015, en part. p. 12, 39.
[3380] S. MARGEL, *La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image, op. cit*., p. 15.
[3381] Nous reprenons ici les commentaires de Serge Margel à propos de l'expression clé de Tertullien, cf. *Id., L'invention du corps de chair…, op. cit*., p. 12.
[3382] Sur l'hybridation et son rôle dans le décor, voir notamment F. THÉNARD-DUVIVIER, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », in *Images Re-vues* [En ligne], 6, 2009, document 2, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 19 mai 2017. URL : http://imagesrevues.revues.org/686 Voir aussi les réflexions à propos des problèmes de définition du terme « hybride » dans J. BASCHET, J.-C. BONNE ET P.-O. DITTMAR, « Chapitre VI - Une économie générale du décor ecclésial », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3, 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 30 mai 2017. URL : http://imagesrevues.revues.org/1789, § 102-104.

– le Verseau, les Gémeaux, la Vierge et la Balance – ne sont quant à eux pas concernés par ce processus même s'ils sont sujets à d'autres variations. Le processus d'hybridation des signes du Zodiaque est remarquable lorsque la figure est composite de sorte que sa tête, son corps, sa queue ou bien encore ses pattes, etc., semblent empruntés à différentes créatures, parfois proches dans les catégories du bestiaire médiéval. Les extrémités des figures zodiacales, les pattes, la queue, voire les pinces et autres appendices, reflètent ce processus. L'iconographie des signes du Cancer et du Scorpion illustre bien l'insistance sur ces éléments qui font sa richesse et sa complexité.

Dans certains cas, l'hybridité des figures zodiacales est un moyen d'évoquer les limites de la Création. Dans le même ordre d'idées, elle a aussi été exploitée pour montrer le Zodiaque comme un élément de transition entre humain et divin ainsi qu'entre terrestre et céleste. Souvent associés aux Occupations des mois, les signes du Zodiaque et leur hybridité exacerbée tendent à traduire la complexité de l'existence humaine, tiraillée entre le Bien et le Mal[3383]. C'est le cas en particulier de certains signes ambivalents tels que le Cancer, le Scorpion et le Sagittaire. De plus, comme nous avons pu le remarquer à de nombreuses reprises, les signes du Zodiaque participent à une évocation de la Jérusalem céleste de différentes manières. Or leur hybridité et les contrastes de nature et d'apparence entre les différents signes correspondent à l'ambiguïté de la Cité céleste imaginée par Suger telle « une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel »[3384]. Vecteurs d'un transfert des « choses matérielles aux choses immatérielles[3385] », les signes du Zodiaque conjoignent le ciel et la terre de par leur iconographie. Ils sont les figures visibles repérées à travers la trame invisible des étoiles disposées par le Créateur. De la même manière, un passage du *Traité de la consécration* de Suger peut être mis en relation avec l'iconographie des signes zodiacaux. J.-C. Bonne le traduit ainsi :

> *Toi qui conjoins en une forme unique des êtres dissemblables, les êtres matériels aux immatériels, les corporels aux spirituels, [...] toi qui restaures invisiblement (les humains) par*

[3383] À ce sujet, voir J. VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval…, op. cit.,* p. 20-22.
[3384] SUGER, *Œuvres*, tome 1, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis, L'œuvre administrative*, F. GASPARRI (trad. et commentaire), *op. cit.*, p. 135, « Les ornements ». D'un point de vue iconographique, on a en effet pu remarquer que les signes tels que le Cancer et le Scorpion sont associés à des figures animales étroitement liées à la terre. Voir *supra*, p. 711 et suiv. ; p. 744 et suiv.
[3385] SUGER, *Œuvres*, tome 1, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis, L'œuvre administrative*, F. GASPARRI (trad. et commentaire), *op. cit.*, p. 135, « Les ornements ». Sur le lien entre l'église et la Jérusalem céleste ainsi que cette articulation entre matériel et spirituel, voir H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, en part. p. 127. Quant au passage entre matériel et immatériel dans la pensée ainsi que dans le décor au Moye Âge, voir notamment S. DAUSSY, C. GÎRBEA, B. GRIGORIU, A. OROVEANU, M. VOICU (éd.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Actes du colloque international, [Bucarest, 23-24 octobre 2010], Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2012.

> *ces bénédictions visibles [i.e. Liturgiques] et d'autres semblables, tu transformes merveilleusement l'église présente en royaume céleste*[3386].

J.-C. Bonne voit d'ailleurs dans le début de cette citation une certaine définition de l'hybridation. Ce *transitus* entre matériel et immatériel, visible et invisible trouve un écho dans l'iconographie des figures zodiacales[3387]. Le décor de la Porta dello Zodiaco de la Sacra di San Michele près de Turin met cette notion de *transitus* à l'honneur, à la fois par le biais de l'épigraphie et par le biais des figures du Zodiaque, des constellations ainsi que des ornements végétalisés qui se développent sur les piédroits et autour. Cette idée est accentuée par la localisation de ce décor, une zone de passage, qui plus est positionnée au terme d'une ascension jusqu'à ce lieu[3388]. Ce décor attribué à Niccolò a d'ailleurs influencé l'abbé Suger dans ses réalisations, en particulier les piédroits des Occupations des mois à Saint-Denis.

Le processus de transformation sensible dans l'iconographie zodiacale via l'hybridation des signes mais aussi via les ornements sur et autour des figures zodiacales, vise à accompagner l' « *homo viator*, en cheminement continuel vers le prototype en fonction duquel il a été créé mais dont il s'est éloigné depuis le péché originel », d'autant plus lorsque les signes zodiacaux sont associés aux Occupations des mois[3389]. De fait, sur le portail de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, le Cancer et le Scorpion sont similaires à l'animal tenu par un des démons dans le tympan dans la scène de psychostasie. Cette analogie vise à souligner le processus de transformation du fidèle. À Otrante, sur le pavement de la nef, les médaillons des Occupations des mois et des signes du Zodiaque situés au-devant de la nef succèdent à un dense bestiaire enchevêtré dans les branches de l'arbre axial. Les nombreuses figures animales souvent hybrides qui luttent, s'avalent et/ou se régurgitent et se végétalisent jusqu'à parfois se confondre avec l'arbre, illustrent le processus de transformation au fil de l'*iter* ainsi tracé par l'axe arborescent. Le cycle calendaire associant signes zodiacaux et scènes mensuelles dans un enchaînement de douze *clipei* traduit quant à lui une mise en ordre d'un point de vue spatial et temporel[3390].

[3386] J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., p. 101, n. 17 ; SUGER, *Œuvres*, tome 1, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis, L'œuvre administrative*, *op. cit*., p. 52.
[3387] J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », *loc. cit*.
[3388] Voir *supra*, chap. 6, II. C. 1.
[3389] Cf. D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », art. cit., p. 292.
[3390] Sur ce décor de pavement, son iconographie et ses enjeux, voir *supra*, chap. 7, II. B. 3 et chap. 8, II. C.2.

II. A. 2. Analogisme, conversion, combinaisons.

L'hybridité des signes du Zodiaque répond parfois à d'autres intentions. À Vézelay, nous avons remarqué que le Bélier et le Taureau sont pourvus d'une queue de poisson, selon une variation originale dans le corpus et de manière plus générale dans l'iconographie zodiacale. Ils répondent au Capricorne figuré de l'autre côté de la voussure qui est traditionnellement un hybride, à savoir une chèvre à queue de poisson. L'ajout d'une queue de poisson pour le Bélier et le Taureau renforce la dynamique de transformation liée au portail comme lieu de passage[3391]. Cet ajout correspond aussi aux mécanismes de la pensée médiévale fondée sur une ontologie analogique, reliant à la fois les signes entre eux mais aussi le macrocosme au microcosme, les signes du ciel et les hommes[3392]. Ce détail crée un rythme visuel supplémentaire par un jeu d'échos visuels entre les signes de la voussure. Ils sont situés dans un contexte iconographique lié à l'évangélisation et à la conversion, le tout au-dessus d'un tympan porté symboliquement par saint Jean-Baptiste figuré au trumeau et rappelant la nécessité du baptême. Dès lors, ces signes zodiacaux arborant des queues de poisson, symbole du Christ et du fidèle, prennent toute leur dimension. Dans un tout autre contexte et de manière très différente, l'une des figures zodiacales peintes sur le mur hémicycle de l'abside de l'église d'Ourjout présente une certaine hybridité. La première figure subsistant à gauche sur le mur hémicycle, en-dessous de saint Barthélémy, présente une iconographie singulière. Nous avons proposé de voir dans cette figure une sorte de combinaison de *Marcius Cornator* avec le Bélier. Autrement dit, le mois et le signe zodiacal correspondant ont été fusionnés notamment afin de mettre en image la force régénératrice du printemps[3393]. D'ailleurs, à Saint-Austremoine d'Issoire, le Bélier, le Taureau et le Capricorne sont chevauchés par des *putti* arborant certaines caractéristiques propres aux mois associés à ces signes zodiacaux. Dans ce cycle auvergnat, l'iconographie zodiacale est combinée à celle des Occupations des mois de manière ponctuelle seulement, comme des mentions ou citations aux rythmes mensuels. D'une autre manière encore, à Saint-Marc de Venise le Verseau a été agrégé à la figure incarnant le mois de janvier au début d'un cycle figurant les scènes des Occupations des mois surmontées chacune du signe zodiacal correspondant[3394]. Le bois porté par la figure mensuelle se confond avec le flot déversé par le Verseau de sorte que l'eau se végétalise et entre en résonance avec les rinceaux servant

[3391] Sur le lien entre les signes du Zodiaque et le portail, voir *supra,* chap. 6.
[3392] Sur les mécanismes figuratifs propres à la pensée analogique, voir P. DESCOLA (dir.), *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation, op. cit*.
[3393] Voir *supra*, p. 695 et chap. 7, III. B. 2, p. 603 et suiv.
[3394] À propos de cette iconographie singulière, voir *supra*, p. 686 ; voir aussi *supra,* chap. 6, II. B. 1.

de trame au cycle du Calendrier de cette voussure. Signe zodiacal et personnage mensuel sont ainsi imbriqués au seuil de l'année.

II. B. De l'*ornatus* au *cosmos*

« Ornatus, traduisant la notion grecque de *cosmos*, il révélait les relations harmoniques qui présidaient à la cohésion de la Création[3395]. » Cette citation de D. Méhu en regard des travaux de J.-C. Bonne et en référence aux observations d'Isidore de Séville, résume à la fois la valeur des signes du Zodiaque figurés dans le lieu ecclésial comme figures du cosmos en même temps que le fonctionnement des ornements des signes zodiacaux eux-mêmes. L'*ornatus* « désigne l'ordre et par conséquent la beauté mis par Dieu dans la Création »[3396]. Synthèse cosmologique tant d'un point de vue spatial que temporel, le Zodiaque vient orner, décorer de manière glorieuse le lieu ecclésial tendant vers son modèle céleste et signaler une médiation entre ciel et terre[3397]. Les ornements arborés ici et là par les signes du Zodiaque et/ou les entourant traduisent cette articulation entre *ornatus* et *cosmos*. Comme l'a mis en exergue J.-C. Bonne, « la pensée ornementale médiévale est plus cosmologique que christologique, ou […] elle cosmologise le christique, et, réciproquement, christologise le cosmos »[3398]. Cette observation définit la complexité de l'articulation entre le processus de re-sémantisation des signes du Zodiaque et leur traitement ornemental. Ces ornements dont nous avons remarqué la récurrence lors de notre analyse signe par signe sont de différentes sortes. Des ornements végétalisés qui accompagnent les signes zodiacaux à un processus de végétalisation des figures zodiacales elles-mêmes, en passant par des éléments ornementaux imitant l'orfèvrerie jusqu'aux méandres formés de rubans pliés présents à plusieurs reprises dans le contexte ornemental des signes zodiacaux, les ornements de l'iconographie zodiacale jouent chacun un

Figure 83 : chapiteau provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, Paris, musée des Thermes de Cluny, les Gémeaux.

[3395] Cf. D. MÉHU, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe–XIe siècle) », in *Images Re-vues* [En ligne], 11, 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 25 mai 2017. URL : http://imagesrevues.revues.org/3384

[3396] J.-C. BONNE, « Ornementation et représentation », art. cit., p. 200.

[3397] Sur l'étymologie des termes décor et ornement et les implications sémantiques de ce vocabulaire, voir notamment *loc. cit*.

[3398] J.-C. BONNE, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », art. cit., p. 238, n. 78.

rôle différent. Il s'agira dans les lignes qui suivent de les observer et de tenter de cerner leurs enjeux.

II. B. 1. Ornements et végétalisation

Pour commencer, on constate que les cycles zodiacaux sont parfois accompagnés d'une trame végétalisée. Par exemple, sur les chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, les signes zodiacaux sont pour certains inscrits dans des rinceaux[3399]. C'est le cas des Poissons, du Bélier, du Taureau ainsi que des Gémeaux [Figure 83]. Leurs corps sont entourés de rinceaux se déployant en palmettes et ils s'entrecroisent à plusieurs reprises avec les tiges dans un enchevêtrement signifiant. La trame du *cosmos* semble ainsi rendue visible sur ces supports de transition entre le sol et la voûte. De plus, des motifs rayonnant inscrits dans un petit cercle occupent les angles du chapiteau sur lequel ces signes sont sculptés[3400]. Ils renforcent ainsi la dimension cosmique de ces ornements visant à évoquer le Paradis, le lieu ecclésial étant conçu comme une préfiguration de celui-ci[3401]. De fait, ces chapiteaux portant les signes du Zodiaque sont associés à un chapiteau dit de la Genèse figurant la Création d'Ève ainsi que le Péché originel et la Chute, le couple étant chassé par un ange armé d'une épée. Cet ensemble sculpté sur de tels points de jonction entre la colonne et la voûte se présente ainsi comme un décor signifiant la médiation entre l'église terrestre et l'église céleste assimilée au Paradis. Ils traduisent un processus de transformation du matériel au spirituel mais aussi du terrestre au céleste et vice-versa. Ce processus de *transitus* est également sensible dans la végétalisation de certaines figures zodiacales de ce cycle[3402]. Le Cancer, le Sagittaire et le Scorpion se végétalisent en effet. La queue du Sagittaire se transforme ainsi en palmette, tandis que le Cancer et le Scorpion deviennent difficilement identifiables car ils sont insérés dans une sorte de trame végétalisée qui entremêle plusieurs figures hybrides assimilables à ces deux signes zodiacaux. De part et d'autre du Verseau, deux êtres hybrides que nous avons proposé d'identifier comme le Cancer et le Scorpion crachent des rinceaux se déployant en palmettes qui encadrent ainsi la figure zodiacale associée à l'eau et par là même au baptême[3403]. La queue

[3399] Chapiteau des Gémeaux (EBA WB 117 et EBA WB 119) avec les Poissons, le Bélier, le Taureau et les Gémeaux ; chapiteau du Verseau (EBA WB 115, EBA 146-200) avec le Verseau, le Scorpion, le Sagittaire, le Cancer, la Vierge ; chapiteau de la Genèse (EBA WB 116). Musée des Thermes de Cluny, vers 1110. Sur ces chapiteaux, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1. b., p. 520 et suiv.

[3400] On retrouve le même genre de motifs notamment sur le pilier de Souvigny, dans les écoinçons autour de la mandorle du Sagittaire par exemple.

[3401] Sur la conception du lieu ecclésial, voir notamment D. IOGNA-PRAT, *La Maison-Dieu…, op. cit.* ; J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. chap. I et II.

[3402] Sur la notion de *transitus*, voir notamment D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 5, I. A.

[3403] Sur le Cancer, voir *supra*, p. 715 ; sur le Scorpion, voir *supra*, p. 744.

de l'être hybride assimilable au Scorpion qui est à gauche du Verseau se végétalise et s'entrelace avec la queue d'un autre être hybride similaire. Il en va de même pour le Cancer auquel il est affronté. La végétalisation de ces figures hybrides participe à faire de cet ensemble un ornement efficace laissant transparaître la trame du cosmos tel un système enchevêtré où les matières et les règnes se confondent[3404]. Les nervures des rinceaux et palmettes qui s'épanouissent de manière plutôt ascendante répondent d'ailleurs en écho aux flots qui se déversent du vase du Verseau dont nous avons souligné la dimension baptismale. Ainsi, ce décor exprime une médiation entre matériel et spirituel et entre terrestre et céleste par le biais des figures zodiacales et de leur insertion dans une trame végétalisée à travers laquelle un processus de transformation est à l'œuvre.

Sur les voussures calendaires des portails de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay et de Saint-Lazare d'Autun, des ornements végétalisés sont sculptés entre les *clipei* des Occupations des mois et des signes du Zodiaque[3405]. Leurs formes varient au fil de l'année et accompagnent ainsi visuellement les changements saisonniers. À Vézelay, ces ornements se déploient entre chaque médaillon, au-dessus et en en-dessous et sous des formes variées tandis qu'à Autun, il s'agit d'une tige naissant de la courbure inférieure de la voussure entre deux médaillons et s'enroulant en un double motif végétalisé de forme variée au-dessus de ces derniers. Ces ornements végétalisés peuvent être vus comme autant de « liaisons ornementales » telles que celles qui sont observées par J.-C. Schmitt dans le calendrier du psautier d'Ingeburge[3406]. Ils forment une trame ornementale signifiant la mise en réseau et la *continuitas* de ce cycle cosmique reliant les mois, les signes zodiacaux mais aussi les Saisons, voire d'autres unités spatio-temporelles[3407]. Par leurs variations, ces ornements « scandent » le cycle du calendrier[3408]. Le rôle de l'ornement végétalisé dans le cycle du calendrier est également illustré par les piédroits de la façade occidentale de Saint-Denis. Le cycle des Occupations des mois est inscrit dans une succession de médaillons formés par des rinceaux bagués deux à deux par une gueule de lion sur les piédroits du portail sud dans un décor organisé par l'abbé Suger selon son

[3404] Les corps des figures zodiacales, en particulier celui du supposé Scorpion – peut-être dédoublé – qui se trouve à gauche du Verseau sont traités de manière ornementale. Nous reviendrons plus loin sur le traitement imitant l'orfèvrerie de cette figure.

[3405] On retrouve ce principe sur la poutre de gloire provenant d'Iburg et conservée au musée diocésain d'Oznabrück. Voir fiche Z28.

[3406] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 286.

[3407] À propos de ce principe de *continuitas* à travers le végétal et l'hybridation, voir J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., en part. p. 105, 113.

[3408] Sur les variations de l'ornement et le rythme, voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., en part. p. 61.

principe phare, l'anagogie[3409]. Les signes du Zodiaque répondent en écho aux images mensuelles sur les piédroits du portail opposé et le tout forme un ensemble efficace qui trace sur la façade des articulations entre terre et ciel, visible et invisible. À Saint-Lazare d'Avallon, sur la voussure calendaire du portail central, les médaillons sont bagués les uns aux autres, tandis que des ornements végétalisés en forme de fleuron formé de trois pétales jaillissent entre chaque point de liaison. Ces ornements tissent un enchaînement visuel entre les scènes mensuelles, les figures zodiacales et quelques figures cosmologiques supplémentaires. Cet enchaînement soutient la dynamique du thème du calendrier mis en image sur ce portail au-dessus d'une voussure portant les Vieillards de l'Apocalypse, figurant eux-mêmes la succession des générations. Ces derniers étaient d'ailleurs figurés sur la voussure inférieure du portail de Saint-Lazare d'Autun. Sur la voussure supérieure du portail d'Avallon, des feuilles d'acanthe s'épanouissent de manière rayonnante et soulignent ainsi la continuité et la force de vie inhérente aux rythmes cosmiques donnés à voir sur la voussure située en-dessous[3410]. De même, à Autun, sur la voussure médiane, c'est un enroulement de rinceaux en haut-relief qui occupe l'arc et donne notamment naissance à des feuilles d'acanthe. La tige qui s'enroule sur cette voussure sert de fil directeur. Elle est perlée et baguée au niveau des points de raccord avec les feuilles et fruits d'un élément lui aussi perlé. Ces détails vont dans le sens d'une confusion entre les règnes par un jeu de matières sur lequel nous reviendrons plus loin. À Sainte-Marie de Mimizan, les voussures figuratives de l'archivolte sont séparées chacune d'une petite voussure végétalisée qui souligne les rapports entre les différentes figures christiques, de l'Enfant à la *Maiestas Domini* au-dessus du portail, en passant par l'Agneau et l'Époux. La voussure supérieure est celle qui fait alterner les Occupations des mois et les signes zodiacaux. Elle est elle-même cernée d'un entrelac de palmettes à gauche et d'un entrelac géométrique à droite. On retrouve d'ailleurs deux petites croix formées d'entrelacs géométriques de part et d'autre d'une étoile inscrite dans un petit *clipeus* à droite du signe zodiacal de la Vierge. Ce détail témoigne de la dimension cosmique des ornements, en particulier ceux qui sont fondés sur un principe d'entrelacement, ces ornements renforçant la valeur cosmique et liante du thème du Zodiaque, ici associé aux Occupations des mois. À Saint-Marc de Venise, quatre tiges de

[3409] Sur ces piédroits et la pensée de Suger, en particulier son intérêt pour la notion d'anagogie, voir J.-C. BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », art. cit. ; *Id.*, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 6, II. C. 1.

[3410] Sur la force de vie inhérente aux ornements végétalisés, voir J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit., en part. p. 112. L'auteur cite Hugues de Saint-Victor (1096-1141) afin d'évoquer l'idée d'un « *circuli* » de la nature qui concernent à la fois « les cycles de la végétation » mais aussi « le retour des saisons » et la « révolution des astres ».

Figure 84 : Venise, Saint-Marc, portail central, voussure du calendrier, détail, octobre à décembre, du Scorpion au Capricorne.

rinceaux se déploient de manière ascendante sur l'intrados de la voussure et s'entrecroisent pour donner forme à des médaillons légèrement allongés en mandorle et bordés de feuilles d'acanthe se déployant de manière rayonnante[3411]. Ces quatre tiges, deux de chaque côté de la voussure, se rencontrent au sommet de la voussure où elles cernent le Christ bénissant figuré en buste dans un *clipeus* à fond étoilé et encadré par de petits *clipei* avec le Soleil et la Lune. Les signes du Zodiaque sont disposés au-dessus de chaque scène mensuelle, au niveau du nœud formé par les entrelacs des tiges de rinceaux formant cette trame cosmologique. Une enluminure du XI[e] siècle illustre bien ce principe de trame cosmologique associée au cycle zodiacal. Il s'agit d'une initiale de la *Bible de Saint-Vaast*[3412]. Les signes du Zodiaque sont disposés tout autour du Christ trônant dans un espace architecturé assimilé à la Jérusalem céleste, tandis que l'Épouse-*Ecclesia* se tient debout dans la courbure de l'initiale. Les douze signes sont inscrits des *clipei* formés de l'entrelacement d'une fine bande blanche qui forme dans le même temps la bordure du *clipeus* central redoublé par la couronne zodiacale ainsi formée. Entre chaque *clipeus*, un motif végétalisé à double branche se déploie vers l'extérieur et ses feuilles s'enroulent sur le pourtour du bord circulaire extérieur qui entoure le cycle zodiacal. De fait, nous avons souligné que cette image-frontispice introduisant le Cantique des Cantiques met en images l'articulation entre charnel et spirituel au sein du thème de l'union mystique du couple *Sponsus/Sponsa*[3413]. Les signes zodiacaux et la trame ornementale végétalisée dans laquelle ils sont inscrits traduisent cette articulation. Cet enchaînement visuel sensible à plusieurs reprises rejoint l'idée de « concaténation des temps » présente chez Tertullien et permet une mise en correspondance du temps cosmique avec le temps chrétien[3414].

[3411] Sur ce décor, voir *supra*, chap. 6, II. B.1.
[3412] Bible de Saint-Vaast d'Arras, Arras, bibliothèque municipale, ms. 0435 (0559), XI[e] siècle, t. 2, fol. 141v.
[3413] Sur cette enluminure, voir D. J. REILLY, *The art of reform in eleventh-century Flanders : Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible*, *op. cit*. Voir aussi *supra*, chap. 4, II. B. 3.
[3414] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 508.

Un autre exemple témoigne de l'association étroite entre ornements végétalisés et signes du Zodiaque. Le pilier octogonal de Souvigny arbore sur chacune de ses faces plusieurs cycles de figures légendées réparties dans des frises verticales de médaillons et panneaux quadrangulaires qui alternent avec des frises verticales formées de motifs géométriques et végétalisés[3415]. Ces dernières arborent chacune un enchaînement ornemental différent. Sur les quatre faces, l'une d'elles est occupée par un méandre formé de rubans pliés ourlés de perles ; une autre est couverte d'entrelacs complexes tissés par des boucles perlées, végétalisées ou bien encore nervurées ; sur une autre face deux tiges de rinceaux perlés sont baguées pour créer des motifs en amande faisant écho aux mandorles zodiacales et encerclant des demi-palmettes en partie perlées ; enfin une frise lacunaire de rinceaux bagués aux extrémités et terminés sans doute par des pommes de pin composent des boucles non pas ascendantes mais latérales[3416]. Ces frises donnent forme à une trame ornementale dynamique qui entre en résonance avec les signes du Zodiaque, les Occupations des mois, les Peuples de la terre ainsi qu'un bestiaire. On peut aussi remarquer que la queue du Sagittaire se végétalise, tandis que les signes zodiacaux sont inscrits dans des mandorles, dispositif original dans notre corpus. Ces mandorles insistent sur la position intermédiaire des signes zodiacaux, entre terre et ciel[3417]. Leurs bords sont ornés de perles selon un motif qui varie d'une mandorle à l'autre, celle du Sagittaire faisant ainsi alterner de petites perles rondes avec des perles allongées. Les écoinçons autour de ces mandorles inscrites dans des panneaux quadrangulaires sont notamment occupés par des motifs étoilés inscrits dans de petits médaillons, similaires à ceux que nous avons observés sur les chapiteaux de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris. Ils alternent avec des demi-palmettes accolées à la bordure de la mandorle ou naissant de celle-ci. Le traitement de ces demi-palmettes est proche de celui de plis ou d'un drapé de sorte qu'il induit de nouveau une confusion des règnes et des matières.

Figure 85 : Souvigny, pilier, détail, le Sagittaire et les frises.

[3415] Pour le détail des figures, cf. N. STRATFORD, *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, *op. cit.*, fig. 12.
[3416] Voir *ibid.*, p. 42. N. Stratford décrit des entrelacs de « boucles ovales » placées « à 90° par rapport au pilier ».
[3417] Sur la présence et la valeur de ce dispositif visuel particulier pour les signes du Zodiaque, voir *supra*, chap. 5, II. B. 3.

L'arbre qui s'élève sur le pavement de la nef de la cathédrale d'Otrante est habité d'un vaste bestiaire ainsi que de nombreux personnages[3418]. Les figures animales qui peuplent cet arbre sont en train de lutter les unes contre les autres, certaines s'entre-dévorent, se régurgitent et/ou s'avalent donnant ainsi à voir une perpétuelle transformation dans une dynamique de *transitus,* rendue sensible dans la nef tant par les figures animales que par le végétal. En effet, les queues de certaines figures animales se végétalisent et les corps sinueux d'autres se mêlent avec les branches de l'arbre axial. Ainsi, mondes animal, minéral et végétal se confondent, se mélangent et se renouvellent mutuellement. Cet axe végétal est aussi en quelque sorte un arbre généalogique de l'histoire de l'humanité où personnages mythiques, littéraires et bibliques se rencontrent et dialoguent dans une temporalité à la fois éclatée chronologiquement et unifiée par cette arborescence. Il constitue le moteur analogique d'articulations graphiques signifiantes. Par ailleurs, le végétal semble bien souvent se confondre avec les inscriptions à la graphie sinueuse qui commentent la réalisation du pavement et désignent certains personnages clés. Cet arbre arbore à la fois un tronc droit et hiératique, associé à des branches horizontales traversant le pavement et découpant celui-ci en plusieurs frises. Ces lignes contrastent avec des branches plus petites, plus sinueuses, plus souples qui parcourent le pavement et participent à l'impression de fourmillement et de mouvement qui dynamise l'*iter* mis en images le long de cet axe mosaïqué et arborescent. Le cycle calendaire est lui-même raccordé à l'arbre axial par l'intermédiaire de petites branches qui s'entrelacent avec la bordure des *clipei*, traversent ces derniers dans un jeu de contraste entre intérieur et extérieur et rendent ainsi visible l'enchaînement des mois et des signes zodiacaux au fil de l'année. Les ornements des bordures des *clipei* participent à un « dispositif ornemental dynamique » comme nous avons déjà pu le souligner[3419].

De même, sur le pavement lacunaire du déambulatoire de Saint-Philibert de Tournus, les ornements des bordures des *clipei* faisant alterner signes zodiacaux et Occupations des mois varient d'un médaillon à l'autre, tandis que les ornements végétalisés qui forment un cadre quadrangulaire marquant les écoinçons entre chaque médaillon sont quant à eux une constante[3420]. Ces derniers sont formés de tesselles brunes qui impriment une trame régulière

[3418] Sur ce décor de pavement, voir *supra*, chap. 7, II. B.3 et chap. 8, II. C.2. Nous ne reprendrons pas ici toutes les idées liées à la question de l'ornement, du végétal et de l'arbre pour l'analyse de ce décor qui ont été abordées dans les sections auxquelles nous renvoyons. De fait, ce sont des éléments cruciaux pour appréhender ce décor.
[3419] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 537. À propos des bordures des *clipei* de ce cycle, voir *supra*, chap. 8, II. C.2.
[3420] Sur ce pavement, voir en particulier *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale*, Actes du colloque du Centre International d'Études Romanes [Tournus, 18-19 septembre 2003], Mâcon, Centre International d'Études Romanes, 2004.

sur le sol ainsi décoré et sur le fond blanc. Les bordures des *clipei* sont formées de plusieurs cercles concentriques tracés de tesselles rouges et brunes qui renferment une frise qui change au fil du cycle. Carrés sur la pointe renfermant cinq petits carrés, rouges et bruns en alternance et encadrés de petits carrés ponctuant l'ensemble, formaient ainsi la frise du médaillon lacunaire qui renfermait juillet. Le Cancer est quant à lui cerné d'une couronne de laurier aux feuilles rouges et brunes, chaque brin de deux feuilles étant rejoint en un petit cercle à cœur blanc. Juin est entouré d'une succession de petits fleurons rayonnant dans une bordure elle-même compartimentée de manière rayonnante par de petits éléments allongés et se terminant en pointe, similaire à de petites portes qui pourraient faire référence au solstice d'été. De fait, le *clipeus* des Gémeaux, signe zodiacal se terminant au moment du solstice, est quant à lui comme couronné d'une frise de chevrons cernés de points tandis qu'une inscription insiste sur la présence du Soleil dans le signe des Gémeaux à ce moment de l'année[3421].

Sur les pavements de San Miniato al Monte et du baptistère Saint-Jean à Florence, les signes du Zodiaque ont été disposés de manière à rayonner en fonction du centre de la composition circulaire. Les figures zodiacales se fondent dans les rinceaux qui se déploient à l'intérieur des compartiments rayonnant et la technique employée, celle du pavement à incrustations participe à cet effet. Ce décor évoquant la voûte céleste et apposé sur le sol du lieu ecclésial montre comment l'*ornatus* affiche sa dimension cosmique en associant étroitement figures zodiacales et ornements végétalisés. Certains signes du Zodiaque semblent se végétaliser comme par exemple le Cancer sur le pavement de San Miniato, dont les pinces s'enroulent et se terminent en petits motifs floraux. Sur ces deux pavements, l'ornementation formée essentiellement de rinceaux et de colonnes supportant des arcades décuple le rayonnement du motif central évoquant le soleil.

II. B. 2. Jeux de matières et orfèvrerie

La figuration des signes du Zodiaque donne parfois lieu à des jeux de matières, processus que nous avons déjà pu remarquer pour le pilier de Souvigny en particulier. Ces jeux de matières soulignent parfois l'hybridité de la figure zodiacale. Ainsi, par exemple, le Capricorne d'Avallon voit sa toison abondante contraster efficacement avec les écailles de sa queue pisciforme. À Vézelay, l'un des Poissons a le corps couvert d'écailles, tandis que le corps du second est lisse, de sorte qu'ils mettent en avant un jeu de contraste et de complémentarité. Les corps du Cancer, du Scorpion et du Capricorne jouent souvent sur les effets de matières

[3421] Sur le fond et au-dessus des Gémeaux, l'inscription « *SOL : IN : GEMINIS* » (trois points superposés), est en effet présente.

Figure 86 : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Scorpion.

entre les différents éléments composant leur corps hybride. Sur le portail occidental Notre-Dame de Chartres par exemple, le Scorpion crache des rinceaux ou bien sa langue se végétalise, tandis que son dos est marqué d'une crête formée d'une ligne de petits cercles en creux, bordés eux-mêmes de deux lignes pointées en creux, puis de petites mèches rayonnant de part et d'autre de cette épine dorsale. Le soin évident apporté à une certaine ornementalisation de la figure zodiacale indique l'importance de ces éléments ornementaux récurrents et variés.

Du simple liseré à la ceinture ornementée, voire rayonnante[3422], en passant par les perles, points en creux, stries, etc., les ornements des figures zodiacales instaurent une dynamique analogique jouant sur les confusions entre les règnes animal, minéral et végétal, effets que nous avons déjà remarqués en observant le rôle du végétal dans l'iconographie zodiacale. Comme l'a souligné P. Descola, « l'analogisme vise à figurer une métarelation, c'est-à-dire une relation englobante condensant des relations disparates » et l'iconographie zodiacale fonctionne sur le mode analogique caractéristique de la pensée médiévale [3423]. Dans un certain nombre de cas, le traitement presque ornemental dont les signes zodiacaux font l'objet imite l'orfèvrerie. Cette récurrence des ornements et des jeux de matières dans la figuration des signes du Zodiaque vise à « affirmer l'artificialité essentielle » de l'image et de la figure zodiacale en elle-même[3424]. Les motifs circulaires rayonnants, voire étoilés qui viennent entourer ou marquer les figures zodiacales dans la décoration monumentale de même que sur les enluminures vont dans ce sens[3425]. Ils signalent la fonction mnémonique de ces images tout en soulignant le rapport entre les étoiles et la figure visible qu'est le signe zodiacal.

[3422] Il s'agit de la ceinture ceint parfois le corps du Sagittaire voire celui d'autres signes, par exemple sur le portail de la Madeleine de Vézelay. Sur la ceinture du Sagittaire, voir *supra*, p. 758. Cette ceinture rayonnante s'avère souligner la dimension astrale des figures zodiacales.

[3423] P. DESCOLA, « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », art. cit., §10.

[3424] Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…, op. cit.,* p. 15. L'auteur évoque ici l'usage des matériaux permettant d'imiter « la perception d'autres choses » mais qui par « leur présence physique [affirment] l'artificialité essentielle de l'image ou de l'objet ». Or, la figuration du corps zodiacal comme autre chose que le corps d'un être vivant par le biais d'ornements et d'hybridations permet d'indiquer le décalage entre la « fable » associée à cette figure zodiacale et la réalité.

[3425] On observe des motifs rayonnant et/ou bien de petits cercles autour, voire sur les figures zodiacales à Saint-Benoît-sur-Loire sur les panneaux sculptés de la tour-porche, aux angles de l'un des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, sur les panneaux du portail de l'Agneau de la basilique San Isidoro de León, sur le pilier de Souvigny, sur l'ancien pavement du chœur de Saint-Géréon de Cologne, ainsi que sur des carreaux de pavement de Notre-Dame de Saint-Omer. Sur l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers et sur l'intrados de l'arc du narthex de Saint-Savin à Saint-Savin-sur-Gartempe, les signes du Zodiaque sont inscrits dans des *clipei* dont la bordure est marquée de quatre motifs étoilés disposés en croix.

De manière générale, les ornements des figures zodiacales et celles-ci en elles-mêmes opèrent un transfert vers ce qui est invisible, vers la sphère céleste et le divin[3426].

Sur les chapiteaux de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris que nous avons évoqués plus haut sont sculptés de rinceaux dont les tiges sont nervurées ou incisées d'une ligne centrale et baguées au niveau des points de jonction avec les palmettes dans un jeux de matières hésitant entre le végétal et le métal, le tout dans la matière de la pierre du support. Le traitement devient proche à la fois de l'orfèvrerie et de la ferronnerie, de sorte que ces ornements rendent sensible la trame du cosmos tout en devenant, en quelque sorte, les pentures ou ferrures qui scellent l'accès à la Cité céleste. De fait, comme nous avons pu le constater, les signes du Zodiaque sont associés à la *Porta coeli* au seuil de l'édifice ainsi qu'aux portes de la Cité céleste[3427]. Même si ces chapiteaux sont aujourd'hui lacunaires, on distingue une bordure inférieure en dessous du Verseau par exemple. Cette bordure est composée d'une frise de triangles pointés vers le bas qui pouvaient renforcer la connotation astrale de cet ensemble.

Les frises perlées ou bien formées de points en creux sont récurrentes dans l'iconographie zodiacale. Nous avons pu observer ce type d'ornement sur les corps du signe du Cancer et du Scorpion des chapiteaux provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris. On le retrouve jusque sur les pinces du Cancer sculpté sur la voussure du portail de la Madeleine à Vézelay, ainsi que sur celles du Scorpion sculpté sur l'une des colonnettes de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres. Le Scorpion cernant l'arc du *protiro* central de la cathédrale de Plaisance a le corps marqué d'un liseré délimitant les différentes parties de son corps, tandis que son dos arbore une ligne perlée à l'instar du même signe sculpté sur l'un des piédroits de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele. Dans ce dernier cas, l'ornementalité du cycle dans son ensemble, à la fois des inscriptions et de la trame de rinceaux perlés et végétalisés ainsi que des figures zodiacales elles-mêmes doit d'ailleurs être mise en exergue.

À Vézelay, les signes du Bélier et du Taureau, mais aussi d'autres signes de ce cycle sculpté sur le portail de l'avant-nef de Sainte-Marie-Madeleine illustrent particulièrement bien

---

[3426] Sur le rôle de l'ornement, voir les travaux de J.-C. BONNE, en part. « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », art. cit. ; *Id.*, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », art. cit. ; *Id*., « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit.

[3427] Sur le rapport entre le Zodiaque et la *Porta coeli*, voir *supra*, chap. 6. On notera au passage que la porte du Paradis est parfois figurée ornée de ferrures et pentures dont le traitement fait l'objet d'une certaine attention. Sur le tympan de Sainte-Foy de Conques (vers 1140), la Porte du Paradis est ainsi couverte de ferrures et pentures aux tiges nervurées et s'enroulant aux extrémités. La porte de l'Enfer ouvrant sur une gueule béante est elle-aussi soulignée de tels éléments mais en nombre restreint. En outre, ces ornements renforcent la mise en abîme entre la porte du Paradis et la porte de l'église. On retrouve une Porte du Paradis ornée de ferrures et pentures sur le tympan de Saint-Lazare d'Autun ou bien encore sur le portail de Saint-Trophime d'Arles. Dans ces trois cas, le contexte iconographique est le Jugement Dernier.

l'attention portée aux ornements et à l'hybridité des figures zodiacales. Le Bélier ainsi que le Taureau sont ici hybrides car ils arborent une queue de poisson, détail singulier dans l'iconographie de ces deux signes. La toison du Bélier est travaillée en mèches épaisses contrastant avec l'extrémité pisciforme couverte d'écailles et bordée de nageoires. La queue pisciforme du Taureau est, quant à elle, « ornée » d'écailles disposées sur son dos de manière dégressive, tandis que le reste est comme constellé d'un motif formé de trois points en creux disposés en triangle. La limite entre son buste de taureau et sa queue est mise en valeur par une ceinture ornée de points en creux et bordée de rayons, dont le motif est décuplé par deux triangles plus grands se développant sur le flanc et sous le ventre de la figure zodiacale. De fait, la ceinture rayonnante arborée par le Bélier, le Taureau et le Capricorne à l'instar du Sagittaire – pour lequel il s'agit d'un attribut courant – souligne l'hybridité des figures zodiacales autant que leur dimension astrale. En outre, plusieurs figures zodiacales de ce cycle sont ornées de lignes pointées en creux. Ces lignes insistent sur l'hybridité des figures zodiacales. Sur le corps du Scorpion, par exemple, un ornement de ce type marque la transition entre le corps de camélidé et les pattes d'insectes de cette figure mais aussi l'enroulement, voire le nœud de sa queue. Le corps du Capricorne est également parcouru par une ligne de points en creux, tel un travail d'orfèvrerie venant orner cette figure pour mieux attirer le regard sur elle. De la même manière, le corps du Cancer est orné de cette fine ligne de points soulignant son dos, puis l'enroulement de sa queue. Le cycle zodiacal de Vézelay se détache de notre corpus pour les ornements délicats des figures elles-mêmes.

Comme nous l'avons montré plus haut, les ornements végétalisés qui accompagnent les figures zodiacales donnent parfois forme à une sorte de trame à dimension cosmologique. Cette trame joue parfois sur les jeux de matières entre végétal, minéral, etc. L'un des piédroits de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele est ordonné par des médaillons formés par des lignes perlées entrelacées dont naissent de petits ornements végétalisés qui se croisent au niveau des points de jonction entre les médaillons. Sur le portail de l'église Saint-André à Bourg-Argental, les signes zodiacaux sont inscrits sous de petits arcs de cercles semblables à des arcades qui produisent une sorte de mise en abîme de la *Porta coeli* que constitue le portail. Ces arcs de cercles sont nervurés et sont encadrés d'ornements végétalisés qui se déploient à chaque écoinçon. Ils retombent ou sont reliés à une sorte de cordage qui achève de souligner la trame cosmologique ainsi tracée sur cette voussure. Ce motif cordé est répété sur la voussure inférieure du portail et il guide ainsi le regard vers la *Maiestas Domini* du tympan. Les signes du Zodiaque sont inscrits dans ce portail dans une dense composition synthétique mêlant des motifs ornementaux et des figures. Sur le pilier de Souvigny, les frises observées plus haut

jouent sur les confusions entre les règnes végétal et minéral et entre les matières comme c'est le cas aussi sur les frises figuratives avec lesquelles elles alternent. L'ensemble donne à voir une image synthétique du cosmos qui était sans doute située au cœur du cloître, associé lui-même symboliquement au Paradis.

Ces jeux de matières ainsi que l'imitation de l'orfèvrerie dans l'iconographie zodiacale ne sont pas fortuits. Herbert L. Kessler a insisté sur le rôle des matériaux et leur évocation dans l'art et la pensée médiévale[3428]. La matérialité de l'image zodiacale supporte sa dimension spirituelle et son rôle dans la dynamique de *transitus* au sein du lieu ecclésial. H. L. Kessler souligne que « juxtaposition et jeu de contraste entre les matériaux étaient utilisés pour élaborer des significations et représenter des métamorphoses »[3429]. Si dans le cas des exemples de notre corpus, il s'agit plutôt d'imitations et d'évocations de différentes matières et de techniques, il reste qu'il s'agit bien là de donner à voir les figures zodiacales comme les ornements de la *Porta coeli* et de la Cité céleste et comme les vecteurs d'une certaine « intention transformatrice »[3430].

II. B. 3. Les signes du Zodiaque, portes et gemmes de la Cité céleste

Les ornements des figures zodiacales témoignent d'un traitement visant à évoquer l'orfèvrerie comme nous avons pu le constater. En outre, ces ornements imitant l'orfèvrerie peuvent être observé sur les dispositifs visuels présentant les figures zodiacales. Les mandorles zodiacales du pilier de Souvigny sont ainsi bordées de perles. Il en va de même pour les médaillons du piédroit de la Porte du Zodiaque de la Sacra di San Michele ainsi que de ceux du portail de Saint-Lazare d'Avallon. Sur le tau en ivoire conservé au Victoria and Albert Museum, les signes du Zodiaque sont inscrits dans une trame tracée par le croisement de lignes perlées et incrustées de verres et/ou pierres de couleur[3431]. Le corps du Cancer et celui du Capricorne sont en outre rehaussés de motifs perlés et ont une queue végétalisée. Le travail soigné de ce tau en ivoire incrusté et réalisé dans le nord de la France s'apparente à de l'orfèvrerie de par ses ornements. Le décor de cet objet liturgique illustre la mise en ordre nécessaire à la liturgie et désigne son porteur, l'évêque, comme garant de cet ordre et médiateur entre terrestre et céleste.

[3428] Voir notamment H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, en part. chap. 1, *Matières*, p. 15-41.
[3429] *Ibid*., p. 24.
[3430] *Ibid*., p. 81. H. L. Kessler précise en outre que « dans les églises, les matériaux factices étaient utilisés pour élever la structure tout entière » et permettaient ainsi « d'assimiler les bâtiments à la Cité céleste dont ils étaient censés être des images ». (*Ibid*., p. 31.)
[3431] Tau d'évêque, ivoire de morse, Londres, Victoria and Albert Museum (215-1865), prov. nord de la France, vers 1140-1150 ou vers 1200, (Corpus OB(1)). À propos de cet objet, voir *supra*, chap. 4, III. A. 4.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises la présence de méandres formés par des rubans pliés dans l'iconographie zodiacale. À Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, sur l'intrados de l'arc triomphal, les signes du Zodiaque sont ainsi inscrits dans des médaillons imbriqués dans des panneaux quadrangulaires insérés dans une trame ornementale formée par des méandres de rubans pliés dont le module est une croix[3432]. Les bordures des *clipei* portant les signes du Zodiaque sont elles-mêmes ornées de quatre motifs étoilés disposés en croix[3433]. Ces fins rehauts blancs laissent penser au travail des intailles et « illuminent » l'ensemble. La frise de cet intrados est en effet rehaussée de liserés blancs. Le tout est inscrit entre deux bandes d'ocre rouge marquées chacune d'une ligne formée de petits points blancs et imitant un filigrane. Cette frise est située au seuil du chœur et on retrouve une trame ornementale similaire sur d'autres arcs de l'édifice, notamment au-dessus de l'autel de sorte qu'elle balise l'espace ecclésial et souligne, voire active la conjonction entre terrestre et céleste[3434]. En outre, le cycle de peintures prenant place au-dessus du sanctuaire est consacré à l'Apocalypse et tisse des liens étroits entre la liturgie terrestre et les cieux. Ainsi, les signes du Zodiaque sont en quelque sorte sertis dans un trame ornementale imitant l'orfèvrerie et introduisent les scènes liées à l'Apocalypse en les situant dans la Cité céleste[3435]. Ces méandres de rubans pliés ornent également la face externe de l'arc doubleau qui suit celui orné des signes du Zodiaque dans le narthex de Saint-Savin-sur-Gartempe. De nouveau, le contexte iconographique est apocalyptique et la frise en question conjointe à l'arc zodiacal introduisent le Christ de la Fin des temps[3436]. On retrouve des méandres similaires en guise de trame ornementale pour les signes du Zodiaque inscrits sur le pavement de Saint-Bertin à Saint-Omer, un décor mosaïqué

[3432] Sur cet intrados, voir *supra*, chap. 7, III. A. 1.

[3433] Les signes du Zodiaque peints sur l'intrados d'un des arcs du narthex de Saint-Savin-sur-Gartempe dont les peintures murales ont été réalisées par le même atelier que Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers, sont également placés dans des *clipei* dont les bordures étaient ornées de motifs étoilés. Entre chaque *clipeus*, une petite rosette à dimension astrale est peinte et inscrite dans un petit cercle comme si les *clipei* de cet intrados étaient enchaînés les uns aux autres comme s'il s'agissait d'un collier faisant alterner de petites et grosses perles.

[3434] Sur les dynamiques d'*iter* et *transitus* au sein du *locus* ecclésial et l'idée d'une conjonction entre humain et divin, cf. J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*., en part. p. 37. Comme nous l'avons déjà précisé, Cécile Voyer a également souligné des « connexions » et « jonctions » entre terrestre et céleste dans les peintures murales de cet édifice, voir C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.*, en part. p. 278-279, 281. À propos de ce décor et de son rôle dans la structuration de l'espace ecclésial, voir aussi *supra*, chap. 7, III. A.1.

[3435] Nous avons remarqué notamment sur des enluminures que les signes du Zodiaque pouvaient circonscrire la Cité céleste. C'est le cas par exemple au folio 36 du Psautier d'Utrecht (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 32, vers 820-835). Sur l'évocation en filigrane de la Jérusalem céleste dans les figurations des signes du Zodiaque, voir supra, chap. 4. E. Garrison souligne également que les signes du Zodiaque sculptés sur les tympanons des arcades du reliquaire de Quedlinburg – de même que sur le reliquaire de Bamberg – situent les apôtres figurés en-dessous dans la Cité céleste à venir. Cf. E. GARRISON, « A Curious Commission : The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », art. cit.

[3436] Cf. P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », art. cit., p. 466.

articulant le sol de l'édifice et la Cité céleste[3437]. Sur le pilier octogonal de Souvigny, la face située à droite de celle sculptée par les signes du Zodiaque est occupée par un méandre de rubans pliés à bordure perlée. Les piliers de Saint-Avit-Sénieur sur lesquels les signes du Zodiaque sont associés aux Cavaliers de l'Apocalypse, sont aussi ornés notamment de méandres formés de rubans pliés, le tout au sein du cloître, espace assimilé symboliquement au Paradis et à la Cité céleste[3438]. Comme l'a mis en exergue Herbert L. Kessler, « le méandre en trois dimensions […] que l'on retrouve dans de nombreuses églises […] ne représente pas une chose physique, mais rend plutôt le processus même d'élévation de la vision, ce mouvement qui va de l'objet à l'esprit »[3439]. Cette observation rendant compte du processus de *transitus* inhérent aux méandres est valable pour la figuration des signes du Zodiaque, « images-signes » de l'ordre divin, apposés dans le lieu ecclésial afin d'évoquer la Cité céleste et d'articuler matériel et spirituel, visible et invisible[3440].

Ces ornements forment un contexte visuel efficace pour les signes du Zodiaque. Ils témoignent de nouveau d'une certaine imitation de l'orfèvrerie dans l'iconographie zodiacale tout en étant liés de manière générale à l'évocation de la Cité céleste afin de *transformer* le lieu ecclésial. Cette imitation de l'orfèvrerie comme un contexte visuel propice à l'évocation de la Jérusalem céleste entre en résonance avec les liens que nous avons déjà soulignés entre les signes zodiacaux et la Cité céleste[3441]. Tout ceci forme un champ iconographique cohérent qui sous-tend la re-sémantisation du Zodiaque. Or, comme nous l'avons déjà souligné, les signes zodiacaux ont été comparés à des gemmes par Bède le Vénérable dans son *De temporum ratione*[3442]. Auparavant Philon d'Alexandrie (v. 20 av. J.-C. – v. 45 ap. J.-C.) avait déjà associé les douze signes du Zodiaque aux gemmes du pectoral du Grand prêtre ainsi qu'aux

[3437] Sur ce décor, voir *supra*, chap. 7, II. C. 1. On retrouve ces méandres notamment à Saint-Germier d'Ourjout, sur les peintures murales du soubassement de l'abside.

[3438] Sur ces piliers ainsi que la dimension paradisiaque du cloître, voir *supra*, chap. 7, I. B. 2.

[3439] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, p. 31. De plus, ces méandres ont été interprétés comme un décor visant à évoquer les murailles de la Jérusalem céleste, voir notamment A. BIANCHI, « Il ciclo pittorico del battistero di Parma : la cupola, Abramo, Giovanni Battista, i Profeti, la Gerusalemme Celeste », in *Felix Ravenna*, IV, 1-2/131-132, 1997, p. 9-32. Cité par F. SCIREA, « Il decoro murale del romanico lombardo nel quadro dell'Occidente medievale », art. cit., p. 25.

[3440] Cf. D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbilder des Mittelalters…, op. cit.*, vol. I.1, p. 158. Sur le développement des signes du Zodiaque comme « image-signe » de l'ordre divin à l'époque carolingienne, voir aussi *supra*, chap. 4, en part. p. 325.

[3441] Sur le rôle des matériaux précieux, présents matériellement ou imités, pour évoquer la Jérusalem céleste et assimiler l'église à celle-ci, voir *supra*, n. 3430.

[3442] BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium.* Voir F. WALLIS, *Bede : The Reckoning of Time. Translated, with Introduction, Notes and Commentary*, *op. cit.*, p. 55, n. 164. « Undique gyrum coeli rotundissimum per lineam zodiaci circuli quasi per zonam quamdam amplissimae spherae circumdatam, distincti ordines geminarum XII sese invicem contingentium obsident » (PL 90, col. 358). F. Wallis traduit ainsi le passage relatif au cercle du Zodiaque : « The gyre of the heavens, perfectly round at every point, is bound by the line of the zodiacal circle, like the discrete settings of twelve gems adjacent to each other on a sort of girdle wrapped around a very large sphere ».

patriarches[3443]. Par la suite, cette idée fut reprise par Clément d'Alexandrie (v. 150 – v. 215) et les signes du Zodiaque furent, par un effet de transposition, mis en relation avec les apôtres[3444]. De manière générale, les douze signes s'inscrivent entre Antiquité et Moyen Âge et entre tradition juive et chrétienne, dans un système de pensée analogique fonctionnant autour du nombre douze[3445]. Cassiodore (485-vers 580), quant à lui, commenta la valeur du nombre douze « qui a orné les cieux de la diversité des signes du zodiaque »[3446]. Les portes de la Cité céleste étant elles-mêmes associées à douze gemmes[3447], les signes du Zodiaque en sont également les « images-signes » et les *ornements* célestes[3448]. Les jeux de matières, imitant notamment l'orfèvrerie, se trouvent ainsi en partie justifiés par cette référence. Les perles récurrentes dans l'iconographie zodiacale, ornant le corps des figures zodiacales ou bien les frises situées à proximité, relèvent aussi d'un champ visuel évocateur de la Cité céleste à laquelle elles sont comparées[3449]. Elles matérialisent un lien spirituel par leur disposition régulière tout en soulignant la valeur de la figure ou de l'élément ainsi orné[3450]. Dans le même ordre d'idées, les jeux de couleurs que l'on observe sur l'intrados de l'arc triomphal de Saint-Hilaire de Poitiers ou bien encore sur le pourtour de l'initiale du Cantique des Cantiques dans la *Bible de Saint-Vaast d'Arras* évoquent les gemmes de la Cité céleste auxquelles les signes du Zodiaque sont

[3443] PHILON D'ALEXANDRIE, *Quaestiones et solutiones in Exodum*, II, 114, cité par J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit., p. 19-20. Sur cette association et sur la place des signes du Zodiaque dans la tradition juive, littéraire et iconographique, voir notamment G. FOERSTER, « The Zodiac in Ancient Synagogues and Its Place in Jewish Thought and Literature », in *Eretz Israel*, 1987, 19 (*Avi-Yonah Volume*), p. 225-234, en hébreu ; repris et discuté par J. MAGNESS, « Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 3, III. B. 2, au sujet des décors de pavement synagogaux d'époque tardo-antique ornés des signes du Zodiaque.

[3444] CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, V, 6, 38, 4-5. Cité par J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit., p. 21.

[3445] Nous avons abordé ces questions dans le chap. 4, en part. I. B.1, voir *supra*. Voir aussi J. DANIÉLOU, « Les douze Apôtres et le Zodiaque », art. cit.

[3446] CASSIODORE, *De anima*, XVII, PL 70, col. 1306. Cf. A. GÉVAUDAN, *Cassiodore, De Anima : introduction, traduction et notes*, *op. cit*., p. 81-82.

[3447] Ap 21, 18-21. Sur cette « allégorèse cosmique » autour des gemmes durant les premiers siècles, voir C. MEIER, *Gemma spiritalis : Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Munich, W. Fink, 1977, en part. p. 84-86. Sur des questions similaires concernant les réflexions portant sur la Cité céleste dans une perspective cosmologique, voir S. HEID, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, *op. cit.*

[3448] À propos de ces rapprochements imbriqués entre les signes du Zodiaque, les douze gemmes et les portes de la Cité céleste, voir notamment E. GARRISON, « A Curious Commission : The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », art. cit., en part. p. 19. Les signes du Zodiaque sont les ornements des portes de la Cité céleste car ils participent à en célébrer et à en signaler la gloire et la beauté tout en opérant une connexion entre terrestre et céleste au sein du lieu ecclésial dans lequel ils sont disposés. Sur le vocabulaire lié à l'*ornatus*, voir les travaux de J.-C. Bonne, cf. *supra*, n. 3396.

[3449] Mt 13, 44-46. Cité par C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 260.

[3450] La perle a notamment été mise en relation avec le Christ, sa production étant vue comme la métaphore de « la conception et de la conception virginale de Jésus ». Cf. *loc. cit*. Pour un ensemble de pistes sur la valeur de la perle entre Antiquité et Moyen Âge, entre Orient et Occident, voir N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La perle, entre l'océan et le ciel. [Origines et évolution d'un symbole chrétien] », in *Revue de l'histoire des religions*, 220, 3, 2003, p. 283-317.

associés[3451]. Dans ces deux exemples, l'ocre rouge et l'ocre orangée ainsi que le vert mais aussi le blanc, créent un trame chromatique efficace et semblent être des « emprunts aux couleurs mentionnées dans la Bible au sujet du Temple de Jérusalem », en correspondance avec les couleurs dominantes des douze gemmes de la muraille céleste[3452].

Les ornements de l'iconographie zodiacale, apposés sur les signes eux-mêmes ou bien composant une trame pour ces derniers, viennent rehausser le rôle des signes zodiacaux dans la dynamique de *transitus* au sein du lieu ecclésial. Ils signalent une « intention transformatrice » inhérente à la fois aux signes zodiacaux ainsi qu'au lieu qu'ils viennent orner[3453]. Du point de vue de l'iconographie de chacun des douze signes, nous avons pu mettre en avant une certaine ambivalence qui cristallise le processus de *transitus* que les signes du Zodiaque participent à mettre en œuvre. Dans le même ordre d'idée, les douze signes, de par leurs particularités, renforcent la dialectique entre la terre et le ciel. La nature ambigüe de certains signes, tels que le Cancer et le Scorpion, met en valeur les rapports entre terrestre et céleste. De la Genèse à l'Apocalypse, l'iconographie zodiacale entre en résonance avec l'histoire chrétienne et en particulier avec son pivot qu'est l'Incarnation. Celle-ci a ainsi été introduite dans le temps cosmique du Zodiaque. La re-sémantisation chrétienne des signes du Zodiaque n'est pas toujours explicite et elle n'est pas forcément exploitée pour tous les signes d'un même cycle. Néanmoins, nous avons pu remarquer à plusieurs reprises que les signes du Zodiaque ont été mis au service d'un discours visuel sur l'Incarnation comme vecteur de la rédemption et sur le salut de manière plus générale. Au cœur du cycle zodiacal, les signes de la Vierge et de la Balance ont facilité le processus de re-sémantisation. L'iconographie des signes zodiacaux et leur re-sémantisation articulent volontiers charnel et spirituel et c'est le cas en particulier de ces deux signes. En sus, l'iconographie des signes du Zodiaque se situe dans un champ visuel évocateur de la Jérusalem céleste de par les ornements imitant l'orfèvrerie et les pierres précieuses qui marquent les figures zodiacales ou bien de par la trame ornementale dans laquelle les signes sont situés. Cette articulation entre terrestre et céleste et entre matériel et spirituel est

[3451] Bible de Saint-Vaast d'Arras, Arras, bibliothèque municipale, ms. 0435 (0559), XI^e siècle, t. 2, fol. 141v. Le pourtour de l'initiale est orné des signes du Zodiaque disposés dans des médaillons entrelacés dont les fonds sont verts, rouges et orangés tandis que les bordures des *clipei* ainsi que les figures zodiacales elles-mêmes sont laissées blanches en dehors de leurs contours tracés à l'encre brune.

[3452] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 304. J.-C. Schmitt observe en effet que le « canon de couleurs liturgiques » composé de ces quatre couleurs s'est mis en place progressivement et qu'il est notamment commenté par Guillaume Durand dans son *Rationale*. Il est évident cependant que nous ne retrouvons pas ces couleurs que dans l'iconographie zodiacale. En outre, les deux exemples cités ne sont pas les seuls dans notre corpus à avoir recours à une telle combinaison de couleurs.

[3453] H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, p. 81.

récurrente et nous l'aborderons dans le prochain chapitre de manière synthétique et en fonction de grands thèmes chrétiens en marge desquels le Zodiaque est situé.

Chapitre 10 : ARTICULATIONS ENTRE CIEL ET TERRE

La figuration du Zodiaque dans le lieu ecclésial constitue à de nombreuses reprises une sorte d'interface entre le ciel et la terre et se présente comme un des vecteurs de la fonction médiatrice du lieu ecclésial. Nous avons pu observer ces liens entre terre et ciel au cours des chapitres 6 et 7 en fonction de la localisation des signes zodiacaux et de leur(s) dynamique(s) dans le lieu ecclésial. De plus, au sein du chapitre 5, nous avons mis en lumière des associations récurrentes entre les signes du Zodiaque et de grands thèmes bibliques. À l'intérieur même du cycle zodiacal, l'iconographie de certains signes peut entrer en résonance avec ces grands thèmes et en particulier avec l'Incarnation et sa dimension rédemptrice comme cela a été analysé au cours du chapitre précédent. Les signes du Zodiaque, images d'un temps cyclique, se trouvent articulés à un temps linéaire et orienté dont le « gond » est l'Incarnation[3454]. Associés ou non aux Occupations des mois, ils traduisent en images la « relation spatio-temporelle » entre la terre et le ciel[3455]. Ainsi, la visée de ce dernier chapitre sera d'aborder de façon synthétique la manière dont le Zodiaque est situé par rapport à l'*historia*, des origines à la fin des temps, au sein du décor ecclésial. En deux grands axes, nous chercherons à mettre en exergue le rôle du Zodiaque dans la mise en images des articulations entre ciel et terre mais aussi entre charnel et spirituel en terminant par un leitmotiv, celui de la Jérusalem céleste, thème présent en filigrane dans une grande partie du corpus réuni.

I. Du charnel au spirituel et entre terre et ciel

I. A. Le Zodiaque et la Genèse

L'association du thème du Calendrier avec le cycle de la Genèse et en particulier avec le Péché originel est plus fréquente avec les scènes des Occupations des mois mais elle peut aussi être relevée avec les signes du Zodiaque, qu'ils soient ou non associés aux scènes mensuelles. Manuel Castiñeiras, notamment, s'est penché sur la relation entre les scènes de la Genèse figurant le travail du couple originel et de leurs fils, Abel et Caïn, et les scènes

[3454] TERTULLIEN, « *Caro salutis cardo est* », *La résurrection des morts.* Cité par J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 254.
[3455] Nous empruntons cette expression à J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 509.

mensuelles[3456]. Il a cherché à montrer que la figuration croisée de ces thèmes vise à souligner la valeur rédemptrice du travail et par là même à légitimer « l'exploitation du labeur paysan par les maîtres de la terre » pour reprendre l'expression de Jean-Claude Schmitt[3457]. Si le Zodiaque a pu s'inscrire dans un tel processus de légitimation, il permet aussi de souligner la tension entre la terre et le ciel consécutive au Péché originel comme en témoignent plusieurs exemples de notre corpus.

Les chapiteaux conservés au musée des Thermes de Cluny à Paris et provenant de l'ancienne église abbatiale Sainte-Geneviève-de-Paris ont été sculptés au tout début du XII[e] siècle[3458]. Au cœur de rinceaux qui forment une trame végétalisée à dimension cosmique, les signes du Zodiaque étaient disposés sur deux chapiteaux massifs associés à des scènes de la Genèse prenant place sur l'un des autres chapiteaux de ce groupe situé originellement dans la nef de l'édifice. En effet, sur le chapiteau dit de la Genèse, la Création d'Ève ainsi que le Péché originel et la Chute sont représentés. Les rinceaux de vigne présents sur ce chapiteau ainsi que sur un autre dont ils couvrent la surface évoquent la perspective rédemptrice ainsi que le processus de transformation inhérent au lieu ecclésial et à sa liturgie. L'iconographie des signes du Zodiaque redouble la traduction visuelle de ce processus de transformation de par leur végétalisation et leur traitement orfévré[3459]. Cet ensemble sculpté dans lequel les signes du Zodiaque sont inscrits articule le paradis originel et l'harmonie initiale aux vicissitudes de la vie terrestre dont l'axe de la nef est l'image. Dans le même ordre d'idée, il relie ainsi ce qui relève du charnel et du spirituel. Entre horizontalité et verticalité, les signes du Zodiaque participent à un ensemble exploitant les dynamiques du lieu ecclésial pour mettre en tension le ciel et la terre, le Paradis perdu et le Paradis espéré. De fait, dans le prolongement de l'ambiance artistique de Sainte-Geneviève, sur les piédroits du portail de la Vierge à Notre-Dame de Paris, les signes du Zodiaque associés aux Occupations des mois encadrent le trumeau dont la base était sculptée des scènes de la Genèse[3460]. Sur ce trumeau, la Vierge à l'Enfant achevait de renvoyer à l'Incarnation rédemptrice.

À Vézelay, sur l'un des chapiteaux de la nef de la Madeleine le sculpteur propose la re-sémantisation de certains signes zodiacaux en relation avec la Genèse[3461]. Sur ce chapiteau, les

[3456] M. A. CASTIÑEIRAS, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara) », art. cit.
[3457] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 559. Nous avons d'ailleurs abordé la question en réfléchissant sur les relations entre le Zodiaque et les Occupations des mois dans le chapitre 8, I., voir *supra*.
[3458] Sur ces chapiteaux, voir en particulier, *supra*, chap. 7, p. 520 et suiv.
[3459] Voir *supra*, chap. 9, II. B., en part. p. 775, p. 783.
[3460] Ce portail a en effet été refait en grande partie.
[3461] Chapiteau N°19, pile sud, nef, vers 1120-1140. Sur ce chapiteau, voir *supra*, chap. 7, I. A. 1. et chap. 9, p. 704, 743.

Gémeaux et la Balance, voire le signe de la Vierge sont transposés afin d'évoquer d'une part la Création d'Ève du côté d'Adam ainsi qu'une certaine perspective rédemptrice et un rétablissement de la Justice permis par l'Incarnation par le biais de la Balance présentée sans doute par l'archange saint Michel. Les Gémeaux sous les traits d'Adam et Ève semblent partager un même corps, traduction visuelle d'un passage de la Genèse, « *Duo in carne una* »[3462]. Modèle d'harmonie initiale, le couple originel est figuré dans un *clipeus* à la manière des signes zodiacaux du portail de l'avant-nef avec lesquels ce chapiteau entre en résonance. Le signe de la Balance, lui aussi inscrit dans un *clipeus*, est tenu par une figure féminine. Il cristallise le retour de la justice via l'Incarnation rachetant le Péché originel que le couple de la Création n'a pas encore commis[3463]. Ce retour de la justice est de surcroît la restauration d'un équilibre perdu entre charnel et spirituel que les signes du Zodiaque supportent[3464].

Les signes du Zodiaque, d'autant plus lorsqu'ils sont associés aux Occupations des mois, articulent l'harmonie initiale de la Création et le bouleversement induit par le Péché originel, mais aussi la Chute et le chemin vers la rédemption et le salut. C'est ce qui est traduit visuellement, tant par les images que par le traitement graphique de l'ensemble, sur le pavement de la cathédrale d'Otrante (vers 1163-1165). Sur ce décor de pavement, la *superbia* sert de source et de fil conducteur[3465]. Tout au long de l'arbre axial projeté au sol, se dressant à l'entrée de la nef jusqu'au seuil du chœur et unifiant un contenu aux allures hétérogènes, un certain nombre de personnages, bibliques et légendaires, se répondent en écho. Ces personnages ont pour point commun l'orgueil, considéré comme la source du péché selon la Bible[3466]. De fait, Augustin indique qu'« à bon droit l'Écriture établit que l'orgueil (*superbia*) est le début de tout péché lorsqu'elle dit : le début de tout péché est l'orgueil (*initium omnis peccati superbia*) »[3467]. L'orgueil est donc montré comme « la racine de tous les vices » et cette métaphore prend tout son sens avec cet arbre de mosaïque[3468]. La scène du Péché originel prend place dans une zone de transition, puisqu'elle a lieu autour de la cime de l'arbre pointant au seuil du chœur. Comme

[3462] Gn 2, 24. Cité par J. BASCHET, « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », art. cit., p. 120 et 156.
[3463] Voir *supra*, chap. 9, p. Les signes zodiacaux de la Vierge et de la Balance ont en effet été mis en relation – notamment dans le sillage de l'interprétation de Zénon de Vérone – avec la Vierge Marie comme vecteur de l'Incarnation salvatrice et avec la balance, instrument de la psychostasie et renvoyant au jugement et à la rédemption.
[3464] Pour approfondir ces questions, voir en part. S. MARGEL, *L'invention du corps de chair…, op. cit.*
[3465] Du fratricide de Caïn à l'Ascension d'Alexandre en passant par la construction de la Tour de Babel ou bien encore par l'histoire d'Arthur, ce pavement réunit et fait dialoguer différents épisodes bibliques, littéraires et légendaires qui ont pour point de contact l'orgueil. Pour une analyse plus approfondie de l'iconographie de ce décor, voir *supra*, chap. 7, II. B. 3.
[3466] Si X, 15.
[3467] Cf. AUGUSTIN, *De Genesis ad litteram*, PL 34, col. 346.
[3468] R. FAVREAU, « Initium omnis peccati superbia (Ecclésiastique, X, 15) », art. cit.

nous l'avons déjà observé, le couple originel est aussi figuré en-dessous de cette scène cruciale, à gauche dans deux branches verticales autonomes parmi une végétation paradisiaque[3469]. Le couple originel se trouve encore dans le Jardin d'Éden, à l'intérieur d'une zone intermédiaire située entre le chœur et au-dessus du cycle de médaillons calendaires associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois. La Chute prend également place autour de l'arbre, en-dessous de la scène du Péché originel. Le couple est chassé par un ange dans une scène dynamisée par le tronc de l'arbre axial qui traduit la rupture. En dessous, le cycle calendaire donne à voir les rythmes du temps terrestre auxquels l'humanité se trouve assujettie à la suite de la Chute. Dès lors, les scènes mensuelles inscrites dans une succession de *clipei* reliés à l'arbre axial illustrent l'empreinte du temps sur la sphère terrestre, tandis que les signes du Zodiaque renvoient davantage à l'harmonie initiale de la Création et à l'ordre divin. Ce cycle de médaillons calendaires constitue un pivot entre les différentes temporalités des scènes figurées sur ce pavement. À l'intérieur du cycle calendaire, le mois de Mars est figuré par un *Spinarius*, un tireur d'épine qui est lui-même une figure illustrant le péché, les excès ainsi que le repentir qui en découle. Le cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque, par sa composition en *clipei* enchevêtrés à l'arbre axial et par sa disposition au-devant du chœur et au sein de la nef, est un élément de jonction entre terrestre et céleste ainsi qu'entre le temps cyclique et le temps linéaire, entre la Genèse et la rédemption. D'ailleurs, dans la partie septentrionale du pavement, au niveau du bras nord du transept et du bas-côté, le motif de l'arbre est répété pour servir d'élément séparateur entre les Élus et les Damnés, les patriarches et Satan, après la Pesée des Âmes. L'arbre axial dont les signes du Zodiaque couplés aux Occupations des mois semblent être les fruits donne à voir une dynamique axiale horizontale qui est en même temps une projection au sol d'une articulation entre terre et ciel[3470].

La *superbia* et le rôle du couple originel sont également mis en relation avec un cycle des Occupations des mois et des signes du Zodiaque sur le portail de Saint-Marc de Venise (avant 1240). L'ensemble des trois voussures cernant le portail central forme un chemin menant du charnel au spirituel, du couple originel avec leur progéniture associés aux Vices jusqu'aux Vertus et à une imagerie décrivant une cité idéalisée surmontée des prophètes, en passant par les Occupations des mois et les signes du Zodiaque encadrant un Christ bénissant[3471]. Sur ces voussures, signes zodiacaux et scènes mensuelles composent un ensemble visuel dessinant un parcours de la Chute vers la rédemption. L'*Agnus Dei* prend d'ailleurs place parmi les métiers

[3469] Voir *supra*, chap. 7, II. B. 3.
[3470] Sur les dynamiques inhérentes à ce décor de pavement, voir aussi *supra*, *loc. cit.*
[3471] Voir fiche II82.

vénitiens au centre de l'intrados de la troisième voussure. Sur la première voussure en partant de l'intérieur, les Vices et les maux du monde sont présentés comme les conséquences du Péché originel. Les scènes mensuelles associées aux signes zodiacaux sont sculptées sur l'intrados du deuxième arc, tandis que la face de celui-ci est occupée par les Vertus. Le Christ occupe le centre de la voussure de manière triomphale entre le Lion et le Cancer et entre le Soleil et la Lune, le tout dans un *clipeus* constellé. Plusieurs signes zodiacaux, de par leur iconographie, renvoient implicitement à l'Incarnation, à sa valeur rédemptrice ainsi qu'au baptême salvateur[3472]. Le signe de la Vierge prend par exemple l'apparence de la Vierge de l'Annonciation par sa gestuelle expressive, tandis que la Balance est tenue par une main sortie des cieux sous le siège architecturé du personnage du mois d'août, comme s'il s'agissait d'une évocation de la Cité céleste et de l'instrument de la pesée permettant de juger du mérite à y accéder. Le Verseau est quant à lui comme agrégé au personnage mensuel et son eau à dimension baptismale se confond avec le bois porté par le personnage en plein labeur[3473]. En outre, l'eau végétalisée du Verseau entre en résonance avec le canthare/calice dont jaillissent les rinceaux servant de trame à cette voussure calendaire.

I. B. Introduire l'Incarnation : mise en signes de la « fusion du terrestre et du céleste[3474] »

I. B. 1. De la *Porta coeli* à Marie, de l'Incarnation à la rédemption.

Comme nous avons pu le constater à travers l'iconographie de chacun des signes zodiacaux analysés au cours du chapitre précédent mais aussi à travers différents décors étudiés auparavant, l'évocation de l'Incarnation est récurrente dans la question de la figuration des signes du Zodiaque au sein du décor ecclésial. Non seulement les signes du Zodiaque, associés ou non aux Occupations des mois, traduisent l'articulation entre ciel et terre opérée dans le lieu ecclésial mais ils entrent aussi en résonance avec ce pivot essentiel de l'*historia* qu'est l'Incarnation. De fait, les signes du Zodiaque apparaissent comme un moyen de rendre visible « le lien qui s'opère lors du mystère de l'Incarnation entre le monde des cieux et le monde terrestre »[3475]. Nous avons pu observer la relation étroite entre les signes du Zodiaque et la *Porta coeli* à laquelle l'édifice ecclésial est assimilé et ce thème est également sensible à travers

[3472] Pour l'analyse plus détaillée de certains signes zodiacaux de ce cycle, voir *supra,* chap. 9, I, en fonction de chaque signe.
[3473] Sur cette interprétation, voir *supra*, chap. 6, p. 483 et chap. 9, p. 686.
[3474] Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit*., p. 334.
[3475] *Loc. cit.*

l'association des signes zodiacaux avec la figure mariale[3476]. De fait, comme l'observe Natacha Piano au terme de son essai d'analyse de l'exégèse associant la Vierge au thème de la porte, aux XII^e^-XIII^e^ siècles, ce thème est à la fois celui de « la porte close, point de passage secondant le mouvement de descente du Christ sur la terre, et celui de la Vierge-nouvelle Ève, la portière qui favorise l'entrée des fidèles au règne des Cieux »[3477]. Comme le chante Venance Fortunat à la gloire de la Vierge, « La grâce perdue par Ève, tu nous la rends / Par un enfant porteur de vie,/ Pour faire entrer les affligés,/ Tu ouvres les portes du Ciel.[3478] »

Le Zodiaque, en tant que cycle mais aussi en tant que signes re-sémantisés, a notamment été utilisé pour traduire les liens entre ciel et terre qui sont noués par le biais de l'Incarnation. Différents exemples du corpus peuvent en témoigner. Ils concernent essentiellement des zones de passage ponctuant le lieu ecclésial, du portail jusqu'au chœur en passant par l'arc triomphal et autres arcs de transition[3479]. On peut relever des jeux de référence à l'Incarnation par le biais du contexte iconographique ou « réseau d'images » au sein duquel le Zodiaque est intégré ou bien encore dans le cycle zodiacal lui-même par l'iconographie et/ou la disposition de certains signes zodiacaux[3480]. Comme nous l'avons déjà fait valoir, l'enjeu de l'insertion de l'Incarnation au sein même du cycle zodiacal, formule de l'ordre divin, est d'imbriquer la temporalité linéaire et orientée de l'*historia* dans la cyclicité des rythmes du cosmos. Le cycle zodiacal devient un élément de liaison entre la Genèse et la Fin des temps, puisqu'il permet à la fois de montrer l'ordre initial de la Création comme il peut évoquer la Cité céleste par exemple[3481].

Le portail de San Feliciano de Foligno sculpté vers 1201 imbrique ainsi plusieurs temporalités[3482]. Au niveau de la voussure interne, l'arc zodiacal ordonné par des compartiments rayonnants est supporté par le Tétramorphe. Chacune des figures symboliques

---

[3476] Sur les rapports entre le Zodiaque et la *Porta coeli*, voir *supra*, chap. 6.

[3477] Cf. N. PIANO, « De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis. Histoire d'une image mariale dans l'exégèse et la liturgie médiévale (IV^e^-XIII^e^ siècles) », in *Studi Medievali*, 50, 2009, p. 133-157, p. 156.

[3478] VENANCE FORTUNAT, *Carmina Miscellana*, Lib. VIII, c. 4, PL 88, col. 265, cité par C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 258. C. Voyer reprend ici les travaux de M.-L. THÉREL, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources littéraires, historiques et iconographiques*, Paris, CNRS, 1984.

[3479] Ces zones de passages peuvent être vécues aussi bien physiquement et d'un point de vue horizontal et axial, que physiquement et d'un point de vue vertical. Sur les dynamiques spatiales traversant le lieu ecclésial, voir notamment J. BASCHET, J.-C. BONNE, P.-O. DITTMAR, *Le monde roman par-delà le bien et le mal…, op. cit*. Quant à la localisation dynamique des signes du Zodiaque dans l'édifice ecclésial, voir *supra*, Partie II.

[3480] Sur l'idée d'un « réseau d'images », voir les travaux de J. Baschet, dont J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit*. Idée reprise par C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 241.

[3481] Quant à la question des différentes temporalités imbriquées dans la conception chrétienne du temps, voir notamment J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., 9. *Les cycles annuels et hebdomadaires* ; voir aussi p. 253-255.

[3482] Sur ce portail, voir *supra*, chap. 6, II. B. 2. Voir aussi fiche Z12.

des quatre Vivants renvoie aux évangiles tout en incarnant différents aspects de l'histoire de la vie du Christ[3483]. La partie médiane de l'intrados de la voussure fait se répondre en miroir Ève et Marie, nouvelle Ève[3484]. La première est accompagnée du Serpent, crispée et effrayée, tandis que la seconde est sereine et couronnée. Cette dernière tient la *virga* sur laquelle est juchée une colombe selon une évocation synthétique de la prophétie d'Isaïe[3485] et par là même de l'Incarnation, point de rencontre entre terre et ciel et entre charnel et spirituel. Le centre de la voussure zodiacale est occupé par deux personnages nimbés et en buste qui pourraient être soit le Christ et la Vierge[3486] ou bien la Visitation[3487]. Cette scène, doublée des figures d'Ève et Marie sur l'intrados, interrompt le rythme zodiacal pour évoquer l'Incarnation, « le « gond » de l'*historia* » selon l'expression de Tertullien[3488]. Elle est située entre le signe de la Vierge – laquelle est souvent assimilée à Marie[3489] – et celui de la Balance. Ces trois claveaux trapézoïdaux partagent en fait la portion médiane de la voussure. La figure zodiacale de la Vierge est assise de face sur un trône architecturé, tenant un fleuron, tandis que la Balance est tenue par une main sortant des cieux et située dans l'angle supérieur du compartiment, du côté du claveau central. La figure zodiacale de la Vierge est ainsi présentée comme Marie qui permet le retour de la Justice, ce à quoi la Balance fait allusion[3490]. De plus, le cycle de Foligno débute par le signe du Bélier selon le calendrier dit du style de l'Annonciation. Le tout prend place au niveau du portail, zone de transition, « lieu-frontière » qui entre en résonance avec l'Incarnation[3491]. À Plaisance, sur le *protiro* central de la cathédrale dont les sculptures sont antérieures à celles de Foligno, les signes du Zodiaque sont également disposés sur la voussure et mettent en images le processus de *transitus* entre intérieur et extérieur mais aussi entre terrestre et céleste[3492]. Or, la Vierge et la Balance encadrent de nouveau la portion médiane de la voussure dont le centre est occupé par la Main de Dieu bénissante, encadrée des luminaires, des Vents et d'étoiles. En sus, le cycle zodiacal commence avec le Bélier selon le style de

[3483] Sur la tradition exégétique des figures du Tétramorphe et leur identification aux évangélistes, voir notamment J. LECLERCQ-MARX, « Allégories animales et Symboles des évangélistes... », art. cit.
[3484] À propos du parallèle entre Ève et Marie, notamment chez Irénée de Lyon, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 181, n. 19.
[3485] Is, 11, 1-10.
[3486] Cf. G. BENAZZI, « La decorazione scultorea nelle facciata "minore" di San Feliciano », in *Id*. (dir.), *Foligno A.d. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, *op. cit.*, p. 31-61, p. 40.
[3487] Pour cette interprétation, cf. K. NOEHLES, « Die Fassade von S. Pietro in Tuscania : ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien », art. cit., p. 57, n. 126.
[3488] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 254, 302.
[3489] Sur l'assimilation du signe de la Vierge à Marie, voir *supra*, chap. 9, I. H. 3., p. 731 et suiv.
[3490] C'est ainsi que ces deux signes zodiacaux sont interprétés par Zénon de Vérone (ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495). Cf. S. MORALEJO ALVAREZ, « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977, p. 160, 173. Voir aussi *supra*, chap. 9, I. H. en part. I. H. 3. et I. I. 3.
[3491] Sur la relation entre le portail et l'Incarnation, cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 334.
[3492] Sur ce portail, voir *supra*, chap. 6, II. B. 2. Voir également fiche Z33.

l'Incarnation tandis qu'un cycle christologique débutant par l'Annonciation sur le *protiro* nord prend place sous les arcades sculptées sur les linteaux des trois *protiri* de la façade.

Dans le même ordre d'idées, à Saint-Nicolas de Civray, sur le portail sculpté peu après le milieu du XII^e^ siècle, une sorte de triangulation est opérée entre trois figures. Il s'agit des deux figures zodiacales de la Vierge et de la Balance ainsi que de la Vierge de l'Assomption sur laquelle nous reviendrons plus loin[3493]. Les trois personnages féminins, de face et vêtus de manière similaire, se répondent en écho entre les deux voussures. Le rôle de médiatrice entre terre et ciel de Marie est mis en avant. La référence à l'Incarnation est ici sous-jacente et la Vierge est d'ailleurs située dans l'axe de son Fils sur cette archivolte. La valeur rédemptrice de l'Incarnation mais aussi le rôle de Marie vis-à-vis du rachat du Péché originel se dessinent en filigrane. En effet, le thème des Vierges sages et des Vierges folles sur l'une des voussures répond au double cycle des Occupations terrestres et des signes célestes, ce à quoi s'ajoute une *Maiestas Domini* sur la voussure interne, autant de thèmes qui orientent l'ensemble de l'archivolte selon une perspective eschatologique. La re-sémantisation des signes zodiacaux participe à l'imbrication de différentes temporalités que le Christ et sa mère franchissent par-delà les « limites entre le ciel et la terre »[3494].

À Bourg-Argental, sur le portail de l'église Saint-André datant du XII^e^ siècle, les signes du Zodiaque qui cernent l'archivolte agissent également comme un moteur visuel destiné à traduire la rencontre entre ciel et terre induite par l'Incarnation. Le cycle zodiacal scindé en deux parties égales est disposé de manière à ce que l'enchaînement des signes converge vers le centre. La rupture du cycle entre le Cancer et le Lion renforce la polarisation axiale et verticale de ce portail, lieu de passage physique et spirituel sur un plan à la fois horizontal et vertical. Dans le tympan, l'Incarnation est évoquée par le biais d'un cycle sous arcades dont le déroulement est le même que celui des signes zodiacaux avec une bilatéralité convergente. L'Annonciation, la Visitation et la Nativité sont figurées à droite, tandis que la Chevauchée et l'Adoration des mages se déroulent à gauche, en miroir d'une scène centrale, sans arcade, ouverte vers les cieux par un ange se baissant vers les bergers pour évoquer l'Annonce. Comme l'a observé J. Baschet, cette disposition est à même de « souligner la communication entre la terre et le ciel qui s'opère en ce point » et « d'articuler l'axe horizontal du registre inférieur et l'axe vertical médian qu'occupe le Christ en majesté, évoquant ainsi l'inscription du principe divin éternel dans l'histoire terrestre »[3495]. Le cycle zodiacal scindé en deux parties redouble

[3493] Voir *infra*, p. 811.
[3494] Voir *supra*, n. 3523.
[3495] Cf. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit*., en part. p. 232.

l'impression d'ouverture verticale. Dans le registre supérieur du tympan, le Christ trône entouré du Tétramorphe et d'anges thuriféraires. Cette composition, de par son iconographie et ses dynamiques visuelles, traduit à la fois la double nature du Christ et la « nouvelle relation entre Dieu et les hommes qu'inaugure l'Incarnation »[3496]. En périphérie mais aussi en symétrie visuelle avec cet ensemble, le cycle des signes du Zodiaque contribue à montrer l'Incarnation comme un point de contact entre terre et ciel, voire même comme une ouverture ou réouverture de la *Porta coeli* aux hommes[3497].

Sur le portail de Sainte-Marie de Mimizan, les signes du Zodiaque alternent sur la voussure supérieure de l'archivolte qui couvrent un tympan portant l'Adoration des Mages[3498]. Cette scène de reconnaissance du Sauveur est présentée selon une perspective eschatologique[3499]. La scène prend place dans la Jérusalem céleste avec deux arbres de vie fructifiant douze fois dans l'année[3500]. Ce détail entre en résonance avec le cycle calendaire de la voussure associant signes zodiacaux et Occupations des mois. L'Incarnation ainsi que la double nature du Christ sont mises en exergue et le Christ apparaît d'ailleurs successivement comme Enfant, Agneau, Époux et enfin en gloire au sein de la *Maiestas Domini* qui surmonte l'archivolte. Le fait que le signe de la Vierge soit associé à une étoile flanquée de petits entrelacs en croix témoigne d'une certaine insistance sur cette figure zodiacale assimilée à Marie. Ce motif étoilé qui peut faire référence à *Maris stella* tisse un lien visuel entre le cycle zodiacal, cette figure zodiacale re-sémantisée ainsi que l'étoile qui a guidé les mages qui marque le tympan[3501]. De même que la naissance du Christ est inscrite dans le ciel par une étoile et est présentée selon une perspective eschatologique, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois alternant sur la voussure supérieure coopèrent à cette composition déployée sur l'ensemble du portail visant à traduire la jonction entre la terre et le ciel, de l'Incarnation à la Fin des temps, et au-delà.

[3496] *Loc. cit.*

[3497] Sur le thème de la Porte, close et ouverte, associée à la Vierge, vectrice de l'Incarnation salvatrice, voir notamment d'un point de vue exégétique *supra*, n. 3477.

[3498] Sur cet exemple, voir fiche II38. Voir aussi *supra*, chap. 9, à propos de l'iconographie de certains signes zodiacaux dont la Vierge, I. H. 3.

[3499] Sur la tradition se rapportant aux Mages, d'un point de vue textuel, iconographique et idéologique, voir notamment R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, Paris, Armand Colin, 2009, trad. de *The journey of the Magi : meanings in history of a Christian story*, M. GROULEZ (trad.), Princeton, Princeton university Press, 1997 ; M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^ème au XII^ème siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, *op. cit*.

[3500] Sur ce thème à Mimizan associé de manière originale à celui de l'Adoration des Mages, voir en part. J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII^e siècle », art. cit. ; M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^ème au XII^ème siècle…, op. cit.*, p. 327-329.

[3501] Pour une mention de *Maris Stella* directement associée au Zodiaque, voir le décor figuré et inscrit du manteau d'Henri II, voir *supra*, chap. 4, III. C. 2, en part. p. 391.

À Notre-Dame de Pritz, les signes du Zodiaque ornent un support de transition. Il s'agit des peintures murales de l'intrados de l'arc doubleau ouvrant sur l'abside, précédées des Occupations des mois peintes sur l'intrados du premier arc doubleau ou arc triomphal[3502]. La succession des deux intrados peints des scènes mensuelles, puis des signes célestes marque une certaine progression dans le décor du chœur selon une dynamique à la fois axiale, polarisée par le sanctuaire, et verticale d'un point de vue symbolique et spirituel de par l'articulation entre terre et ciel dont les deux cycles sont les vecteurs. Sur l'arc diaphragme se déploient des scènes de l'Enfance du Christ, un Arbre de Jessé ainsi qu'une scène théophanique, de sorte que la double nature du Christ ainsi que l'articulation entre charnel et spirituel sont mises en images. Comme l'a mis en exergue C. Davy, ces peintures mettent en avant l'Incarnation et sa dimension rédemptrice[3503]. La séparation des deux cycles, zodiacal et mensuel, bien souvent figurés en alternance, souligne la tension entre terre et ciel, humain et divin, inhérente à l'Incarnation mais aussi au lieu ecclésial.

I. B. 2. Articulations entre l'Ancien et le Nouveau Testament et entre la Vierge et l'*Ecclesia*

À Sant Pere de Sorpe, les trois signes du Zodiaque qui marquent l'intrados des arcs de passages entre la nef et les bas-côtés s'insèrent dans un « lieu d'images[3504] » qui est organisé autour « de l'Incarnation et de son effet rédempteur »[3505]. Ces citations isolées des signes du Zodiaque datant du milieu du XII^{e} siècle introduisent un jeu de références entre Ancien et Nouveau Testament – avec les Gémeaux –, de souligner le sacrifice rédempteur du Christ mais aussi le chemin vers le salut semé d'épreuves qui attend le fidèle avec le Cancer et le Sagittaire[3506]. Sur le « Relief prophétique du signe du Lion et du signe du Bélier » ou « des deux vierges » datant des alentours de 1120, deux signes du Zodiaque sont isolés et tenus par deux figures féminines[3507]. Comme affrontés l'un à l'autre par leurs porteuses, le Bélier et le Lion accumulent plusieurs références juxtaposées, imbriquées, de l'Incarnation à la rédemption, du Sacrifice au Triomphe. Leur capacité à faire référence à un récit révélateur est exploitée dans

[3502] Plusieurs campagnes peuvent être distinguées dans les peintures murales de cet édifice. Nous évoquons ici les éléments correspondant à la campagne picturale de la première moitié du XII^{e} siècle. Voir *supra*, chap. 7, III. A. 2. Voir aussi fiche II49.
[3503] Cf. C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire…, op. cit*., p. 280.
[3504] Cf. J. BASCHET, Lieu sacré, lieu d'images…, op. cit.
[3505] Cf. C. MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », art. cit., p. 558.
[3506] Sur ce décor, voir *supra*, chap. 7, III. A. 3. Sur la re-sémantisation originale de ces trois signes zodiacaux à Sorpe, voir *supra*, chap. 9, p. 707, 717, 762.
[3507] Musée des Augustins (ME 206), vers 1120. Voir fiche Z47. Voir aussi, *supra*, chap. 6, II, D. 1.

cette image synthétique[3508]. Le Bélier fait en effet à la fois référence à l'Incarnation et à l'*Agnus Dei*, *tandis que* le Lion renvoie aussi bien au « lion de la tribu de Juda, le rejeton de David » qu'au Christ victorieux de la mort[3509]. Ces deux signes zodiacaux cristallisent une certaine tension entre charnel et spirituel ainsi que la double nature du Christ et son rôle rédempteur. Dans le même temps, ils traduisent l'articulation typologique entre Ancien et Nouveau Testament que les deux personnages féminins pourraient bien personnifier[3510].

On retrouve cette utilisation du Zodiaque comme moteur analogique entre Ancien et Nouveau Testament sur le candélabre Trivulzio, une ménorah en bronze datant du tournant entre le XII^e^ et le XIII^e^ siècle[3511]. Les signes du Zodiaque sont répartis sur le pourtour de cet objet liturgique dont la structure arborescente est mise à profit afin de traduire l'articulation entre Ancien et Nouveau Testament et entre charnel et spirituel. La composition est ascendante et les signes du Zodiaque sont situés entre les quatre pieds du candélabre au cœur de rinceaux. Sur le premier nœud du pilier central de la ménorah, point de jonction entre la base et la partie supérieure, l'Incarnation est évoquée par le biais de l'Adoration des Mages, véritable pivot visuel et symbolique de cet objet à l'iconographie synthétique. Transposition de l'Arbre de Jessé, cette ménorah donne à voir un *transitus* entre charnel et spirituel au moyen d'une iconographie et d'une traduction graphique efficaces dans lesquelles les signes du Zodiaque sont situés et associés aux Vertus, aux Fleuves du Paradis et aux Arts Libéraux.

L'Arbre de Jessé est également présent sur l'une des voussures de l'archivolte dominée par les signes du Zodiaque sur le portail sud de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Bazas (3^ème^ quart du XIII^e^ siècle)[3512]. Les signes zodiacaux surplombent les Occupations des mois de l'avant-dernière voussure et montrent ainsi le dépassement du temps terrestre, tandis que l'Arbre de Jessé traduit la parenté charnelle et spirituelle nouée entre Ancien et Nouveau Testament et autour de la Vierge/*Ecclesia* et du Christ. Ces derniers sont en effet figurés dans le registre supérieur du tympan lors du Couronnement de la Vierge. Celle-ci

[3508] Sur la tradition catastérismique dont les signes du Zodiaque relèvent, voir *supra*, chap. 4, I.
[3509] « […] *ecce vicit leo de tribu juda, radix David* », Ap. V, 5. L'Agneau est d'ailleurs évoqué à la suite. Cf. B. MORA, « *Signum leonis, signum arietis*… », art. cit., p. 488. Le « lion de Juda » est aussi une référence à un passage de la Genèse (Gn, 69, 9). Sur la re-sémantisation du signe zodiacal du Lion, voir *supra*, chap. 9, I. G.
[3510] On peut d'ailleurs ajouter que les deux Testaments peuvent en effet être personnifiés, en particulier par deux personnages féminins qui peuvent être Sarah et Agar, « symboles des deux Testaments » chez Augustin. Cf. AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram*, VIII, IV, 8. Cité par S. MARGEL, *La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image*, *op. cit.*, p. 84. En outre, deux occurrences du corpus, à Sorpe et à León, proposent une re-sémantisation du signe des Gémeaux selon cette idée. Voir *supra*, chap. 9, I. E. 3., p. 707.
[3511] À propos de cet objet, voir *supra*, chap. 4, III. A. 5.
[3512] Sur ce portail, voir aussi *supra*, dans ce chapitre, p. 812.

est assimilée à l'*Ecclesia* et l'articulation entre charnel et spirituel prend toute sa dimension avec cette figure affrontée à celle du Christ[3513].

À Notre-Dame de Paris, sur la rose occidentale datant du tournant 1200, les signes du Zodiaque sont disposés en périphérie des Tribus d'Israël regroupées autour de la Vierge à l'Enfant[3514]. Cette dernière est couronnée en tant que personnification de l'*Ecclesia* et elle arbore la *virga*. Ce détail renvoie à la généalogie du Christ et est un moyen d'insister sur la relation entre Ancien et Nouveau Testament. Les signes du Zodiaque, associés aux Occupations des mois ainsi qu'aux Vertus opposées aux Vices, agissent comme autant d'éléments visant à articuler la terre et le ciel dont l'Incarnation, célébrée au cœur de la rose par la Vierge à l'Enfant, est la rencontre. En outre, les signes du Zodiaque sont présents de part et d'autre du portail de la Vierge sur le portail occidental qui articulent Ancien et Nouveau Testament, le Péché originel et l'Incarnation ainsi que la Vierge-*Ecclesia* à l'Arche d'Alliance[3515]. Il n'est donc pas anodin de remarquer que les signes du Zodiaque, surmontant les Occupations des mois, ornent la voussure de la baie occidentale du portail dit de l'Alliance sur la façade septentrionale de Notre-Dame de Chartres (1220-1230)[3516]. Ce portail met à profit les différents supports, des voussures externes bordant les baies jusqu'aux voussures internes couvrant les trois tympans en passant par les ébrasements, etc., afin de tisser des liens entre Ancien et Nouveau Testament, entre la Vierge, Mère de Dieu au sein de scènes de sa vie terrestre, et la Vierge-*Ecclesia*, trônant dans les cieux aux côtés du Christ au centre du tympan central[3517].

Un dernier exemple peut être évoqué pour montrer la manière dont les signes du Zodiaque interviennent dans l'image pour renforcer et/ou traduire l'articulation entre charnel et spirituel autour de l'*Ecclesia* et du Christ. Il s'agit de de l'image-frontispice du *Cantique des Cantiques* de la *Bible de Saint-Vaast*[3518]. Donnant forme à l'initiale O mais aussi au *clipeus* au sein duquel le Christ-Époux trône au cœur de la Cité céleste accompagné de l'Épouse-*Ecclesia*, les signes du Zodiaque gravitent dans une couronne de petits médaillons tracés par des entrelacs. Le *clipeus* est ici un motif répété comme une sorte de mise en abyme entre différentes temporalités et entre le ciel et la terre. La Vierge, Épouse et *Ecclesia*, est positionnée en miroir

[3513] Pour une synthèse historiographique et une analyse de la figuration de Marie, voir D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit.
[3514] Sur cet exemple, voir aussi *supra*, chap. 7, IV. B. 1.
[3515] Sur ce portail, voir aussi *supra*, chap. 6, II. C. 1.
[3516] À propos de l'insertion des signes du Zodiaque sur les portails de Notre-Dame de Chartres, voir aussi *supra*, chap. 6, II. B. 1.
[3517] Parmi la riche bibliographie à propos de Chartres, voir notamment A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural Programs of Chartres cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, *op. cit.*
[3518] *Bible de Saint-Vaast d'Arras*, Arras, bibliothèque municipale, ms. 0435 (0559), XI^e siècle, t. 2, fol. 141v. Sur ce décor, voir *supra*, chap. 4, II. B. 3.

des portes de la Cité céleste, comme reine des Cieux[3519]. Les signes du Zodiaque mettent en signes l'*historia* et sont polarisés par les deux figures centrales. La Balance a été semble-t-il déplacée de manière à être à la droite du Christ et dans l'axe de sa main droite levée. Renvoyant à l'Incarnation comme restauration de la justice, la Balance est portée par un personnage féminin assimilable à la Vierge, aussi bien en tant que figure zodiacale – redoublée – qu'en tant que figure mariale[3520]. Le personnage féminin portant la Balance entre d'ailleurs en résonance avec la Vierge-*Ecclesia* grâce à la ligne diagonale tracée entre les deux figures par le corps du Christ. De plus, cette figure zodiacale, de par sa position inattendue et en rupture avec l'ordre zodiacal, est associée aux signes du Taureau et du Bélier qui sont figurés dans les deux médaillons situés à droite, au sommet du cercle zodiacal et au-dessus de la tête du Christ. Or ces deux signes évoquent à la fois l'Incarnation et le Sacrifice rédempteur. À la rupture signifiée par l'insertion décalée de la Balance correspond symboliquement l'Incarnation à laquelle elle renvoie de même que le Bélier et le Taureau notamment. Tout comme le cercle zodiacal est un médiateur entre terre et ciel, l'image *Sponsus* et *Sponsa* qui introduit le Cantique des Cantiques est ambivalente et tisse des liens analogiques entre Ancien et Nouveau Testament et entre charnel et spirituel. Ces liens sont renforcés par les signes du Zodiaque eux-mêmes, de par leur disposition et leur re-sémantisation mais aussi de par le cercle ainsi tracé, moteur analogique visuel et sémantique.

I. C. Dépasser « les limites entre le ciel et la terre »

> *Ce que ces images montrent ou, pour mieux dire, pensent à leur manière, c'est la distance entre le ciel et la terre comme entre l'éternité et le temps, dont le franchissement au cours de l'histoire, dans un sens ou dans l'autre, est le privilège du Christ (et à un moindre degré de la Vierge), en vertu de sa double nature divine et humaine*[3521].

Cette observation de Jean-Claude Schmitt à propos des ruptures dans l'enchaînement de médaillons du *Psautier de Blanche de Castille*[3522] afin de mettre en valeur les « retours » du Christ et de sa mère au fil du déroulement de l'*historia* nous paraît pouvoir résumer le rôle joué par le cycle zodiacal en marge de scènes théophaniques et en particulier autour de l'Ascension et de l'Assomption. Si les signes du Zodiaque ont été somme toute peu associés à ces deux thèmes au sein de notre corpus, il n'en reste pas moins que les quelques occurrences relevées

[3519] Or la Vierge, on l'a déjà souligné, est comparée à la porte de différentes manières.
[3520] Sur la relation étroite entre le signe de la Vierge et celui de la Balance mais aussi leur assimilation à la Vierge Marie, voir *supra*, chap. 9, I. H et I. I.
[3521] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 510.
[3522] Paris, BnF, Arsenal, Ms. 1186. Voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 507-510.

tissent un lien efficace entre les images zodiacales et la scène d'élévation vers les cieux. Les signes du Zodiaque participent en effet à montrer que « les limites entre le ciel et la terre » sont franchies par le Christ ou sa mère, de même qu'ils peuvent signaler la rencontre entre l'humain et le divin à plusieurs niveaux et de manière plus générale[3523]. « La relation spatio-temporelle entre l'ici-bas et l'au-delà » paraît mise en images par le Zodiaque, associé ou non aux Occupations des mois[3524]. Cette relation s'opère de manière exacerbée en des lieux « transitifs » tels que la porte de l'église mais aussi le chœur et plus précisément le sanctuaire, et les signes du Zodiaque accompagnent visuellement ce processus de *transitus* à l'œuvre dans le lieu comme dans le thème de l'Ascension[3525]. Plusieurs exemples du corpus illustrent bien la manière dont le Zodiaque est inséré en périphérie d'une scène d'Ascension ou d'Assomption afin de signifier la rencontre entre le ciel et la terre, sans que cela ne soit le fait que de ces seuls contextes iconographiques.

I. C. 1. Le Christ entre ciel et terre : les signes du Zodiaque à la périphérie de l'Ascension

À Notre-Dame de Chartres, à Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac ainsi qu'à Saint-Martin de Lucques, les signes du Zodiaque sont associés à l'Ascension au niveau du portail de l'édifice. Cette localisation dans une zone de passage décuple le processus de *transitus* à l'œuvre au sein de l'Ascension et les signes du Zodiaque renforcent la valeur de l'image et de son lieu comme un « point de contact entre deux mondes », un « lieu-limite »[3526]. À Chartres et à Lucques, les signes zodiacaux sont associés aux Occupations des mois mais ce n'est pas le cas à Mauriac, de sorte que la relation entre ciel et terre est traduite de manière un peu différente.

Sur le portail nord de la façade occidentale de la cathédrale chartraine (vers 1145-1155), les signes du Zodiaque alternent avec les Occupations des mois sur les deux voussures et sont disposés de manière à ce que le déroulement du cycle soit ascendant. Le tympan est organisé en trois registres superposés accompagnant le processus d'élévation. Les apôtres sont situés

[3523] Cf. *ibid*., p. 509.
[3524] Cf. *loc. cit*..
[3525] Didier Méhu observe la valeur « anagogique ou transitive de l'image » et l'importance de sa localisation. « Le *transitus* effectué par l'image n'est pas sans rapport avec le lieu dans lequel celle-ci s'inscrit, qu'il s'agisse d'un livre, d'un reliquaire ou du bâtiment ecclésial. Dans l'église, l'image exprimera d'autant mieux son rôle transitif qu'elle s'inscrira dans des lieux dont les fonctions architectoniques ou fonctionnelles soulignent le *transitus* : la porte, seuil entre le monde profane et l'espace consacré, le chapiteau, lieu intermédiaire entre l'ancrage terrestre du bâtiment et ses parties hautes, célestes et circulaires, l'autel, réceptacle du saint et du sacrement médiateurs, la chaire, support de la parole du ministre de Dieu, la voûte, image de la sphère céleste ». Cf. D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^{e}-XIII^{e}) », art. cit., p. 288-289.
[3526] Voir C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 334. L'auteur utilise ces expressions à propos de la localisation des peintures murales du revers de la façade de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon.

sous une corniche à arcatures et trônent sur une sorte d'assise architecturée évoquant les murailles de la Cité céleste, tandis que certains d'entre eux tendent la tête vers les registres supérieurs. Le registre médian est occupé par quatre anges en buste surgissant des nuées supérieures. Leurs ailes déployées dessinent des lignes transversales qui dynamisent et traduisent la transition entre le ciel et la terre. Enfin, dans le registre supérieur, le Christ s'élève au cœur d'une nuée suggérant une demi-mandorle qui s'ouvre vers les cieux, tandis que la clé de la voussure interne est occupée par l'Esprit-Saint sortant des nuées, signifiant ainsi la rencontre entre le ciel/le divin et la terre/l'humanité. Les pieds du Christ ne sont pas visibles comme cela est souvent le cas dans les scènes d'Ascension, ce qui permet d'insister sur la double nature du Christ[3527]. Les ailes des deux anges qui l'encadrent s'ouvrent et s'étirent en fonction de la courbure de l'arc, tandis que leur corps est courbé de manière à former une composition pyramidale, le tout renforçant la dynamique ascendante de la scène. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois ont été disposés en alternance et de manière longitudinale sur les claveaux des voussures et ils sont séparés par de petits socles moulurés qui insufflent un certain rayonnement à la composition de ce portail. Si les deux claveaux centraux de la voussure interne sont occupés par des Occupations des mois, les deux claveaux centraux de la voussure supérieure sont deux signes zodiacaux. Le signe de la Vierge et le Sagittaire occupent cette zone axiale et surmontent les deux scènes mensuelles afin de signaler l'élévation et la supériorité céleste. Le signe zodiacal de la Vierge est ici assimilé à la Vierge Marie, trônante tandis qu'elle répond en écho au signe de la Balance tenu par un personnage féminin similaire. Cette figure zodiacale, liée à celle de la Balance, célèbre le rôle de Marie dans l'Incarnation et par là même la double nature du

Figure 87: Notre-Dame de Chartres, portail nord de la façade occidentale, l'Ascension du Christ ainsi que les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sur l'archivolte.

[3527] Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit.*, en part. p. 76.

Christ[3528]. Cette référence implicite à la nature humaine et divine du Christ se situe de plus à un point de tension entre le ciel et la terre au sommet de cette voussure et dans l'axe du Saint-Esprit et du Christ s'élevant vers les cieux. De plus, la structure et l'iconographie du tympan du portail sud de la même façade répondent en écho à celles du portail nord. Un cycle de l'Enfance du Christ prend en effet place sur le portail opposé et une Vierge à l'Enfant trône dans le registre supérieur de manière similaire au signe zodiacal de la Vierge. De surcroît, au sommet de la voussure, le Sagittaire souligne la double nature du Christ par le biais de son hybridité. Ce signe zodiacal correspond ici au mois de décembre auquel il succède sur la voussure, ce mois étant celui de sa naissance mais aussi celui de la fin de l'année[3529]. Assimilé à David selon une glose du *De signis duodecim mensium* de Bède, le Sagittaire est vu comme celui qui lutte contre le mal et en ressort grandi à l'instar du Christ ressuscité[3530]. Le Lion qui est situé sur la voussure supérieure à gauche insiste sur l'aspect triomphal de cette Ascension comme victoire du Christ sur la mort et il est d'ailleurs parfois assimilé à ce dernier[3531]. La disposition des signes du Zodiaque, en alternance avec les Occupations des mois sur ces voussures en quatre groupes répartis de chaque versant de l'archivolte est originale au sein du corpus. Elle met en exergue la jonction entre terrestre et céleste au moment de l'Ascension ainsi que la double nature du Christ, humain et divin, terrestre et céleste. Au sommet de la voussure supérieure, malgré leur alternance, les signes du Zodiaque surmontent les scènes mensuelles et traduisent de cette manière le « dépassement » des « limites entre le ciel et la terre » par le Christ[3532]. Images et signes spatio-temporels sont ainsi polarisés par le Christ qui les dépasse.

À Notre-Dame-des-Miracles de Mauriac, le portail occidental (milieu du XII^e^ siècle) est souligné d'une grande archivolte couronnée d'un arc mouluré sur lequel les signes du Zodiaque sont sculptés en un cycle continu[3533]. Le reste de l'archivolte est nu et composé d'une succession de voussures moulurées descendant jusqu'au bas du portail. Le tout surmonte un tympan

[3528] Sur la re-sémantisation de ces signes zodiacaux et l'assimilation du signe de la Vierge à Marie, voir *supra*, chap. 9, I. H. et I. I.

[3529] On ajoutera que le portail central de la façade présente une *Maiestas Domini* avec le Christ entouré du Tétramorphe dans le tympan et assisté des Vieillards de l'Apocalypse sur les voussures. Or, la position du Sagittaire, dernier signe du cycle, ainsi que la présence de ce double cycle calendaire sont autant d'éléments entrant en résonnance avec un passage de l'Apocalypse, « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin (Ap 22, 13).

[3530] Voir *supra*, chap. 9, I. K., en part. p. 756.

[3531] Cf. ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL XI, col. 495. Zénon reprend en effet un passage de la Genèse (Gn, 69, 9), « Juda est un jeune lion ; de la proie, mon fils, tu es remonté ; il s'est accroupi, s'est couché comme un lion, comme une lionne : qui le ferait lever ? ». Cité par R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », art. cit., p. 622). Sur la relecture chrétienne de ce signe zodiacal, voir *supra*, chap. 9. I. G.

[3532] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 509.

[3533] Le portail était encadré de deux petites arcades aveugles avec des reliefs, voir C. ROUX, *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, *op. cit.*, p. 238-239.

composé de deux registres superposés consacrés à l'Ascension[3534]. Le Christ est inscrit dans une mandorle disposé au centre du tympan, la partie inférieure de cet élément mordant sur le registre inférieur. Il est encadré de deux anges participant visuellement à la polarisation du tympan autour de lui de manière à la fois centrifuge et centripète. Les signes du Zodiaque, situés en marge de l'archivolte, participent à la dynamique ascendante de ce portail et font de ce lieu la *Porta coeli* au centre de laquelle le Christ s'élève. Le cycle zodiacal réparti de manière longitudinale sur le pourtour de l'archivolte et de manière ascendante des deux côtés accompagne le mouvement de l'Ascension. Les corps allongés des figures zodiacales semblent tendus vers les cieux même si certains signes sont aujourd'hui altérés. Au sommet de l'archivolte, les deux parties du cycle se font face, ou plus précisément le Scorpion et la Balance se font face[3535]. Ces deux signes affrontés et à dimension dichotomique cristallisent la tension inhérente à ce portail, point de jonction entre intérieur et extérieur donnant à voir l'Ascension du Christ ressuscité. L'instrument de la Pesée des âmes est affiché au sommet de l'arc comme signe du Jugement à venir mais aussi de la justice permise par l'Incarnation et le sacrifice rédempteur. La Balance est en effet portée, voire présentée par une femme dont le corps suit la courbure de l'arc, ce qui renforce l'effet démonstratif de ce geste, bras tendu vers le centre de l'arc. De même que l'épigraphie le suggère, l'Ascension prend une dimension eschatologique comme promesse de salut à celui qui suivra le modèle des apôtres et de l'Église au seuil de laquelle l'image se situe. En effet, sur le bord inférieur du tympan ainsi que sur le bandeau séparant les deux registres du tympan est inscrit : « Ils sont treize qui regardent s'élever vers le ciel le Roi, Christ, Seigneur de tous les seigneurs. D'ici-bas, Jésus s'élève, sublime, vers les hauteurs célestes. De cela témoignent bien ceux qui sont gratifiés de la lumière éternelle »[3536].

À Lucques, sous le porche de la cathédrale (vers 1230), le cycle des Occupations des mois prend place sous des arcatures dont les écoinçons sont occupés par les signes du Zodiaque. Ces derniers sont disposés dans de petits *clipei*. Il s'agit de bas-reliefs répartis au niveau des baies aveugles encadrant le portail central. Le cycle calendaire biparti occupe les registres inférieurs des deux baies latérales encadrant le portail central, tandis que des scènes relatives à la vie de saint Martin occupent les registres supérieurs. Le portail central est quant à lui consacré à l'Ascension. Sur le large linteau prennent place la Vierge et les apôtres, tandis que deux anges portent le Christ dans une mandorle à l'intérieur du tympan. L'arc est encadré dans ses écoinçons par l'aigle de Jean et l'ange de Matthieu. De même que les signes du Zodiaque

[3534] Sur ce portail, pour plus de détails, voir *supra*, chap. 6, II. B. 2.
[3535] Sur l'iconographie de ces deux signes zodiacaux, voir *supra*, chap. 9, I. I et I. J.
[3536] D'après R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA (éd.), *CIFM*, t. 18, *op. cit.*, p. 43-45.

apposés sur les arcatures couvrant les Occupations des mois articulent la terre et le ciel en périphérie de l'Ascension centrale, les deux évangélistes sous leur forme animale cristallisent la double nature du Christ, puisque Matthieu renvoie à l'Incarnation, tandis que Jean renvoie à sa nature divine. « Matthieu incarne pleinement l'homme » tandis qu' « (e)n volant à la façon de l'aigle, Jean, par le verbe, atteint les astres » selon Coelius Sedulius (V^e siècle) dans son poème à propos du Tétramorphe[3537]. Grégoire le Grand (v. 540 – 604) commenta également la valeur des figures du Tétramorphe : « Montant aux cieux après sa résurrection, il s'est élevé au monde d'en haut, tel l'aigle. Il est donc tout pour nous à la fois, devenu homme en naissant, jeune bœuf en mourant, lion en ressuscitant, aigle en montant aux cieux.[3538] » Non seulement ces deux figures du Tétramorphe renvoient à la double nature du Christ mais ils synthétisent aussi son histoire, de son Incarnation à son Ascension et au-delà de par leurs liens avec l'Apocalypse. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois renvoient quant à eux à un temps cyclique, l'*anni circulus*, qui est juxtaposé au temps linéaire et orienté de l'*historia* ainsi qu'à la temporalité hagiographique du sanctoral avec saint Martin[3539]. Ces différentes temporalités sont mises en correspondance de part et d'autre de l'entrée du lieu ecclésial et sont dépassées par l'Ascension cernée des deux figures du Tétramorphe. Une nouvelle fois, le « lieu-frontière » que constitue le portail est mis à profit pour cette iconographie liée à l'Ascension dans laquelle le Zodiaque participe à signaler la rencontre entre le ciel et la terre. La mise en arcatures des scènes mensuelles traduit « l'enchaînement des temps », tandis que les signes du Zodiaque inscrits dans des *clipei* permettent de penser en images « la distance entre le ciel et la terre » que le Christ surpasse du cœur de sa mandorle[3540].

Dans trois occurrences anglo-saxonnes, les signes du Zodiaque sont figurés en périphérie d'une scène théophanique où le Christ siège au centre dans une mandorle. Il ne s'agit pas seulement de scènes d'Ascension mais la composition iconographique autorise des rapprochements. Il est question des peintures murales de l'abside de l'ancienne église dédiée à Marie à Copford (1^ère moitié du XII^e siècle), du portail du Prieur (Prior's Door) de la cathédrale d'Ely (milieu du XII^e siècle) ainsi que du portail sud de l'église Saint-Nicolas à Barfreston (vers

[3537] SEDULIUS, *Paschale Carmen*, 1, v. 355-358. Traduit par F. DOLBEAU dans M.-P. LAFFITTE, C. DENOËL, (éd.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 57. Cité par J. LECLERCQ-MARX, « Allégories animales et Symboles des évangélistes... », art. cit.
[3538] GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur Ézéchiel*, 4, 1. Cité par J. LECLERCQ-MARX, « Allégories animales et Symboles des évangélistes... », art. cit., n. 24.
[3539] Sur la mise en correspondance de ces différentes temporalités, voir J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 295-305 à propos du comput et des correspondances établies par Guillaume Durand dans son *Rational*, ainsi que la *Cinquième journée, Les rythmes narratifs : histoire et mémoire*, p. 507-510 à propos de « la chaîne du temps ».
[3540] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 509-510.

1180). Dans le premier cas, les peintures murales ont été très restaurées, voire refaites mais la composition affiche une théophanie sur la conque absidale introduite par le cycle zodiacal peint sur l'intrados de l'arc triomphal[3541]. Les signes sont inscrits dans des *clipei* balisant l'arc tel la *Porta coeli*, celui-ci ouvrant sur la conque absidale où le Christ trône dans une mandorle circulaire portée par des anges au-dessus de la Jérusalem céleste[3542]. À Ely, sur le petit portail du Prieur faisant la transition entre le cloître et la cathédrale, le tympan porte un Christ en gloire dans une mandorle portée par des anges, de sorte que cette scène s'apparente à une Ascension[3543]. Elle est soutenue par des piédroits sculptés de rinceaux ainsi que de petits médaillons. Ces médaillons sont disposés sur les piédroits externes et sont surmontés d'une petite porte architecturée qui peut évoquer l'entrée dans la Cité céleste à laquelle la cathédrale est assimilée et au seuil de laquelle ce décor est situé. À l'intérieur des médaillons, des citations isolées des signes du Zodiaque ainsi que des Occupations des mois sont reconnaissables et visent à signifier la rencontre entre terrestre et céleste qui s'opère dans la scène du tympan. De plus, ce décor se situe au niveau d'un passage, du cloître vers la cathédrale, une localisation qui renforce la valeur transitive de l'image donnée à voir. Enfin, à Barfreston, il s'agit aussi d'un portail[3544]. Le Christ en majesté dans une mandorle soulevée par des anges dans la partie supérieure occupe le centre du tympan. Les voussures sont notamment sculptées de médaillons parmi lesquels des citations des signes du Zodiaque et des Occupations des mois sont reconnaissables[3545]. En sus, au centre de la voussure médiane, un évêque est sculpté assis dans l'axe du Christ. Il pourrait s'agit de saint Nicolas ou de Thomas Becket. Quoi qu'il en soit, cette figure sainte répond en écho à celle du Christ. Les signes du Zodiaque, associés à une iconographie dense et hétérogène visent à souligner un entre-deux, un contexte transitif, qui concerne à la fois le lieu de ces images mais aussi les personnages figurés, du saint au Christ triomphant. Cette imagerie accompagne le changement d'état du saint comme du Fils de Dieu ressuscité et montant au ciel. De fait, les médaillons des voussures sont de forme allongée, presque en amande, et ils répètent ainsi le motif de la mandorle qui cerne le Christ, de sorte que

[3541] Cf. fiche Z7.
[3542] La Cité céleste est évoquée par des architectures en-dessous et de part et d'autre de la mandorle circulaire. À propos de la localisation des signes du Zodiaque sur des arcs et le thème de la *Porta coeli*, voir *supra*, chap. 6, II. A. et B.
[3543] Cf. fiche Z9.
[3544] Cf. fiche II9.
[3545] Des fables, des figures animales issues du bestiaire médiéval, Samson et le Lion ou bien encore des figures humaines et animales musiciennes peuplent également ces médaillons.

la tension entre le ciel et la terre mais aussi la dimension transitive, voire transformatrice du lieu et de l'image s'en trouvent renforcées[3546].

À Vézelay, sur le portail de l'avant-nef de la Madeleine, « le contraste entre l'agitation des jambes et la placidité de la tête et des épaules représente l'ascension de la Terre au ciel, du corps à l'esprit » comme l'a observé H. L. Kessler[3547]. Autour du Christ, pivot de la composition, les apôtres, les Peuples de la terre ainsi que les Occupations des mois, les signes du Zodiaque et d'autres personnifications d'unités spatio-temporelles sont réunis, des compartiments radiants du tympan jusqu'à la voussure en passant par le linteau[3548]. Si le portail central donne à voir une iconographie synthétique entremêlant la Pentecôte et la mission évangélique donnée aux apôtres, il ne s'agit pas d'une scène d'Ascension mais néanmoins d'une scène donnant à voir le Christ, son corps et l'*Ecclesia* qui prend forme dans ce tympan comme « voie d'ascension spirituelle »[3549]. L'iconographie cyclique des portails latéraux est centrée d'une part sur l'Incarnation et par là même sur l'humanité du Christ et d'autre part sur sa nature divine. Ces portails latéraux évoquant la double nature du Christ sont polarisés par le portail central au cœur duquel il trône, inscrit dans une mandorle et entouré des apôtres. Si la voussure sur laquelle les signes du Zodiaque sont disposés participe à la dimension encyclopédique de l'iconographie de ce portail afin de mettre en valeur la mission évangélique et le discours ecclésiologique sous-jacent, elle traduit aussi la tension entre ciel et terre opérée dans le tympan. Isolé par le biais de sa mandorle, le Christ franchit « la distance entre le ciel et la terre comme entre l'éternité et le temps », franchissement accompagné et traduit par la réunion des signes du Zodiaque et des Occupations des mois sur la voussure[3550]. Le rythme ou plutôt les rythmes de la voussure dynamisent cette rencontre entre le ciel et la terre. Plusieurs figures supplémentaires sont intercalées au fil du double cycle mensuel et zodiacal et on peut noter plusieurs inversions et ruptures dans l'enchaînement des médaillons de la voussure. Les personnages des médaillons situés en troisième position de part et d'autre de la voussure peuvent être identifiés à gauche

[3546] Sur la notion de transformation inhérente à l'iconographie zodiacale, voir *supra*, chap. 9, II. en part. A. Voir également *supra*, chap. 6, sur la relation dynamique entre le Zodiaque et le seuil dans le décor ecclésial. Cécile Voyer souligne la valeur de cet « espace de transition » qu'est la porte de l'édifice ecclésial, son passage impliquant un « changement d'état, mais également le passage d'un monde à un autre ». Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit.,* p. 333.
[3547] Cf. H. L. KESSLER, *L'œil médiéval…*, *op. cit*., p. 76-77.
[3548] À propos de ce portail, voir aussi *supra*, chap. 6, II. B. 1., p. 476 et suiv. ; chap. 8. I. A. 2., p. 640 et II. B. 2., p. 662.
[3549] *Ibid*., p. 76.
[3550] J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit*., p. 510.

comme deux Saisons[3551], et à droite comme le Jour et la Nuit ou l'Ancienne Année portée par la Nouvelle Année[3552]. Quoi qu'il en soit, il s'agit de figures liées à des unités spatio-temporelles jouant elles-aussi sur des rapports d'opposition et de complémentarité. Ces deux médaillons interrompent l'alternance des mois et des signes et leur rythme s'en trouve inversé. Or, au niveau du neuvième et du dixième médaillon de chaque côté, deux mois se succèdent de sorte que deux signes du Zodiaque entourent la partie médiane de la voussure, à savoir le Cancer débutant au solstice d'été et le Lion. Ils encadrent la portion axiale de l'arc qui est quant à elle occupée par trois médaillons et demi qui cernent un acrobate, un quadrupède, une sirène et un oiseau. Le cycle reprend ensuite de manière symétrique avec la portion gauche de la voussure. Si l'interprétation de ces quatre figures supplémentaires est délicate, il reste que ces trois médaillons et demi introduisent une rupture au sommet de la voussure qui coïncide avec le solstice d'été. Cette « claudication » du rythme régulier de l'année traduit un effet de relance ou d'embrayage dans le rythme[3553]. Enfin, ces médaillons redoublent l'ouverture médiane de la voussure interne du tympan de part et d'autre de la tête du Christ et autour de la mandorle. Ceci a pour effet d'ouvrir le champ selon une dynamique verticale, ascendante et rayonnante. Ces ruptures et jeux de rythmes dans l'enchaînement du calendrier de la voussure où les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont des éléments essentiels constituent des leviers visuels pour la théophanie centrale. Ils rentrent également en résonance avec les différents moments de l'*historia* répartis sur les trois portails mais aussi avec la double nature du Christ.

I. C. 2. Accompagner la montée au ciel de la Vierge

En regard de ce que nous avons observé pour le thème de l'Ascension, le cycle zodiacal joue un rôle similaire en périphérie de l'Assomption mais aussi du Couronnement de la Vierge, reine des cieux. Le Zodiaque participe à la mise en valeur du rôle d'intercesseur de Marie mais aussi à la traduction de sa gloire céleste[3554]. À Civray, de manière originale, l'Assomption de

[3551] La dualité complémentaire de ces deux figures doit être soulignée. Leur position divergente et leurs vêtements sont sources d'une opposition signifiante entre ces deux Saisons, l'une froide, l'autre chaude, qui semblent chacune se dédoubler en deux Saisons pour évoquer ainsi les quatre parties de l'année.

[3552] Sur l'interprétation de l'iconographie de ces médaillons, voir notamment V. FRANDON, « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay », art. cit. ; P. DIEMER, D. DIEMER, « Le grand portail de Vézelay », art. cit.

[3553] Les effets de « claudication » dans le rythme sont relevés par J.-C. Schmitt à propos d'autres exemples que celui de Vézelay. Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge, op. cit.*, p. 510.

[3554] D. Russo souligne qu'aux XII^e^-XIII^e^ siècles on cherche à « exemplariser son rôle ecclésial d'intercesseur privilégié et de mère de tous les fidèles » et que « sur les façades de tous ces édifices, cathédrales, collégiales ou abbatiales, Marie reine des cieux devient le point central autour duquel tout prend forme et signification ». Cf. D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident… », art. cit., p. 254. À propos de la figure de la Vierge, en particulier pour le thème de l'Assomption, voir aussi M.-L. THÉREL, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources littéraires, historiques et iconographiques, op. cit.*

la Vierge a été insérée dans l'une des voussures du portail de l'église Saint-Nicolas[3555]. L'archivolte du portail central est composée de quatre voussures au décor figuratif. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois occupent en alternance les claveaux de la voussure supérieure. Dans les trois autres voussures, la partie axiale est occupée de haut en bas par une *Maiestas Domini* avec le Christ en buste dans un demi-*clipeus* à la bordure constellée, le tout entouré d'anges à l'encensoir ;, puis par le Christ-Époux en buste dans une demi-mandorle au-dessus des nuées et entouré des Vierges sages et folles ;, puis enfin par la Vierge, en pied, dans une mandorle portée par des anges. Cette succession ascendante de figures clés isolées par le biais d'un *clipeus* ou d'une mandorle articule plusieurs temporalités, de l'Assomption à l'Apocalypse en passant par la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, le tout selon un présent liturgique évoqué par les anges à l'encensoir répétés sur l'archivolte. Au seuil de l'édifice, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois qui couronnent l'archivolte renforcent visuellement les liens tissés entre le ciel et la terre. Chaque figure axiale inscrite dans un *clipeus* ou une mandorle répond à l'arc réunissant les images et signes spatio-temporels dans une sorte de mise en abyme des relations entre terrestre et céleste. De plus, les figures zodiacales de la Vierge et de la Balance répondent en écho à celle de la Vierge de l'Assomption[3556]. Traitées de manière similaires, ces trois figures féminines font référence à Marie. Montée au ciel, celle-ci se trouve véritablement parmi les étoiles, ce qui n'est pas sans rappeler sa désignation comme *Stella Maris*[3557] mais aussi comme *Regina coeli*.

À Notre-Dame de Paris, les signes zodiacaux ainsi que les Occupations des mois ornent la face intérieure et la face extérieure des piédroits du portail de la Vierge datant des alentours de 1200[3558]. L'Assomption est donnée à voir dans le registre médian du tympan, tandis que la Vierge est couronnée dans le registre supérieur. Signes célestes et images terrestres des mois supportent ainsi cet ensemble dédié à la Vierge et articulent ciel et terre ainsi qu'intérieur et extérieur en ce lieu de passage qu'est le portail. En outre, ils soulignent la liaison entre Ancien et Nouveau Testament qui est mise en exergue par la présence de l'Arche d'Alliance au centre du registre inférieur du tympan, encadrée de rois et de prophètes. Sur le portail sud de la cathédrale de Bazas réalisé au cours du troisième quart du XIII^{e} siècle, l'Assomption est évoquée sur le linteau en lien avec la Dormition, scènes surmontées du Couronnement de la Vierge dans le tympan. Les deux voussures supérieures de l'archivolte sont rapprochées l'une

[3555] Cf. fiche II24. Ce portail a été réalisé aux alentours de 1150-1165.
[3556] Sur l'iconographie de ces deux figures zodiacales à Civray, voir *supra*, chap. 9, I. H., p. 733.
[3557] Sur ce thème, voir notamment *supra*, chap. 9, p. 734.
[3558] Cf. fiche II44. Voir notamment *supra*, chap. 6, II. C. 1., p. 497.

de l'autre en comparaison des autres voussures et sont seulement séparées d'un cordon mouluré[3559]. Elles portent le cycle des Occupations des mois surmonté du cycle du Zodiaque, chaque mois et signe correspondant étant ainsi superposés. Les signes du ciel surplombent et dépassent les scènes terrestres de même que le linteau et le tympan donnent à voir l'élévation de la Vierge, de son Assomption à son Couronnement en tant que *Regina Coeli*. La scène du Couronnement est d'ailleurs ourlée sur le bord interne et supérieur du tympan de petits motifs floraux à dimension astrale. De plus, les chœurs angéliques, les scènes de la vie de la Vierge ainsi que l'Arbre de Jessé sculptés respectivement sur les trois autres voussures participent à mettre en exergue l'élévation de la Vierge, le passage de sa vie terrestre à sa gloire céleste et son rôle de pivot entre Ancien et Nouveau Testament. Dans le même temps, cette archivolte cernée des signes zodiacaux renforce l'articulation entre charnel et spirituel qui est au cœur de l'Incarnation dont Marie est le vecteur mais qui est aussi opérée dans les deux scènes du linteau et du tympan. Du point de vue de la composition, l'archivolte composée de cinq voussures et de moulures, la disposition longitudinale des personnages ainsi que la disposition des scènes mensuelles et des figures zodiacales en fonction du centre de l'arc sont autant d'effets visuels qui contribuent à la dynamique ascendante de l'ensemble.

La figuration du Zodiaque à la périphérie de l'Ascension et de l'Assomption contribue à signifier que le Christ et la Vierge outrepassent les limites entre la terre et le ciel ainsi que les limites spatiales et temporelles. En outre, les signes du Zodiaque participent à la mise en images de la rencontre entre la terre et le ciel, entre l'humain et le divin. Leur association récurrente avec les Occupations des mois contribue à renforcer ce rôle. La double nature du Christ se trouve également mise en exergue par l'articulation de ces deux thèmes iconographiques liés à la terre et au ciel. Les signes zodiacaux traduisent le processus d'élévation et de *transitus* propre à l'Ascension et à l'Assomption de la même manière qu'ils accompagnaient d'ailleurs les scènes d'apothéose dans l'iconographie antique. Ils jouent en quelque sorte le rôle d'un levier visuel en périphérie de la théophanie de manière similaire à celui de la mandorle par exemple, dispositif visuel isolant la figure divine tout en mettant en scène la théophanie et la médiation entre la terre et le ciel.

[3559] Les autres voussures sont séparées les unes des autres de plusieurs moulures voire d'un ornement végétalisé en ce qui concerne la première voussure en partant de l'intérieur et sur laquelle se trouvent les anges.

II. Le Zodiaque dans une perspective eschatologique : ouvrir vers l'éternité

Après avoir exposé de quelles manières les signes du Zodiaque permettent de penser en images le rapport à la Chute ainsi que les ruptures dans la temporalité de l'histoire chrétienne que sont l'Incarnation, l'Ascension et l'Assomption, nous allons chercher à appréhender la figuration du Zodiaque selon une perspective eschatologique et vis-à-vis de sa relation au thème de la Jérusalem céleste dont l'évocation dépasse toute temporalité. Il s'agira ainsi d'observer de manière synthétique comment les signes du Zodiaque, intermédiaires entre la terre et le ciel, ont pu être utilisés dans les images relatives à l'eschatologie, d'un contexte de rédemption et de préparation du salut ouvrant vers l'éternité à l'évocation de la Cité céleste, en passant par le Jugement dernier.

II. A. Le Zodiaque et les Occupations des mois associés aux Vierges sages et aux Vertus : une formule eschatologique ?

II. A. 1. Une combinaison récurrente

Au sein du corpus, le thème iconographique de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles est présent à une quinzaine de reprises[3560]. Dans la plupart des cas, il s'agit de décors associant les signes du Zodiaque aux Occupations des mois. Cela témoigne de l'articulation sous-jacente entre la terre et le ciel, entre la vie terrestre et le salut. En outre, le thème de la Psychomachie est récurrent. Les Vertus sont présentes à vingt-quatre reprises et les Vices leur sont opposés dans la majorité des cas. Il s'agit essentiellement de décors de portails, sur des voussures ou des soubassements. Leur visée est plutôt moralisatrice et dans le même temps, ces thèmes rehaussent la valeur de ce lieu de passage entre extérieur et intérieur en mettant en images la transformation spirituelle de celui qui entre.

Dans huit cas, les signes du Zodiaque, associés aux Occupations des mois, sont figurés à la fois à proximité du thème iconographique de la parabole de Vierges sages et des Vierges folles mais aussi de la Psychomachie. À Saint-Pierre d'Aulnay, à Saint-Gilles d'Argenton-Château et à Saint-Esprit de Fenioux, soit sur des portails datant du XII[e] siècle, la voussure supérieure fait alterner signes zodiacaux et scènes mensuelles, tandis que les deux autres thèmes sont figurés sur les voussures de la même archivolte[3561]. À Saint-Nicolas de Civray, la parabole des dix vierges est présente sur l'archivolte cernée des signes zodiacaux et des scènes

[3560] Mt 25, 1-13. Sur la tradition iconographique de ce thème, cf. A. MARTIN, *s. v.* « Vierges sages et Vierges folles », in P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental, op. cit*., p. 971.
[3561] Sur ces portails, voir aussi *supra*, chap. 6, II. B. 1.

mensuelles, tandis que les Vertus terrassent les Vices sur la voussure du registre supérieur de la façade. De fait, le thème de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles a fait l'objet d'un certain engouement dans le Poitou et en Saintonge et plus largement dans l'ouest de la France au XII^e^ siècle[3562]. À Aulnay, Argenton-Château et Fenioux, l'organisation visuelle des archivoltes est similaire et d'ailleurs « la croisée écriture/image a pour effet de souligner la composition des portails », puisque les voussures sont bordées d'inscriptions désignant les figures[3563]. Les Vierges et Vertus sont disposées de manière longitudinale sur les voussures, leur corps s'adaptant à la courbure de l'arc. Les scènes mensuelles et signes zodiacaux de la voussure couronnant l'archivolte des trois portails en question sont quant à eux disposés de manière longitudinale sur les extrémités de la voussure, puis de manière rayonnante sur les claveaux de la portion médiane de l'arc. Cet agencement souligne la valeur anagogique de ces thèmes iconographiques grâce à une dynamique ascendante et rayonnante. L'arc s'ouvre ainsi vers les cieux visuellement mais aussi symboliquement par le biais des figures zodiacales, d'autant plus que l'axe de l'archivolte est occupé au niveau de la clé des voussures par le Christ en gloire, comme Époux ou bien encore comme Agneau. À Civray, l'Assomption occupe d'ailleurs le centre de l'une des voussures.

Sur quatre autres portails datant du XIII^e^ siècle et situés à Amiens, Chartres, Paris et Strasbourg, la parabole des Vierges ainsi que les Vices et les Vertus font partie du contexte iconographique au sein duquel les signes du Zodiaque sont insérés, ceci à l'échelle de la façade et pas seulement d'un portail[3564]. En effet, à Notre-Dame de Paris, sur la façade occidentale, aux signes du Zodiaque et Occupations des mois sculptés sur les piédroits du portail de la Vierge répondent les Vierges sages et les Vierges folles sculptées sur les piédroits du portail central consacré au Jugement Dernier, tandis que les Vertus et les Vices sont présentes sur les ébrasements. Les signes du Zodiaque et les Occupations des mois articulent le ciel et la terre autour de la figure de la Vierge en tant que médiatrice et point de passage entre Ancien et Nouveau Testament. Signes et scènes mensuelles répondent en écho aux Vierges sages et folles ainsi qu'aux Vices et aux Vertus selon une perspective rédemptrice et orientée d'un point de vue eschatologique. Ces thèmes périphériques par rapport aux scènes de l'*historia* des tympans sont autant d'éléments de liaison.

[3562] On retrouve la parabole des Vierges ainsi que les signes du Zodiaque sur les voussures du portail de Notre-Dame de Mimizan ainsi qu'à Sorde-l'Abbaye.
[3563] V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200), op. cit.,* p. 261.
[3564] À Notre-Dame d'Amiens, façade occidentale ; Notre-Dame de Chartres, façade septentrionale ; Notre-Dame de Paris, façade occidentale ; Notre-Dame de Strasbourg.

D'autre part, à Saint-Denis, Sainte-Marie de Mimizan ainsi qu'à l'église Saint-Jean-Baptiste à Sorde-l'Abbaye, seule la parabole des Vierges sages et des Vierges folles fait partie du contexte iconographique du Zodiaque et de son pendant mensuel. Les portails de l'église abbatiale de Sorde-l'Abbaye (3ème quart du XIIe siècle) et de l'église dédiée à Marie à Mimizan (vers 1220) sont à situer dans le sillage des portails de l'ouest de la France et plus précisément de ceux du Poitou et de la Saintonge tels que ceux évoqués plus haut. La disposition de ces thèmes sur la façade occidentale de Saint-Denis (vers 1140) est notable. En effet, les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sont séparés et se répondent de part et d'autre de la façade, sur les piédroits des portails latéraux, tandis que les Vierges sages et les Vierges folles occupent les piédroits du portail central autour du Jugement Dernier. Cet agencement des mois, des signes zodiacaux et des figures de la parabole témoigne de leurs rapports dynamiques au seuil du lieu ecclésial. Empreinte de la pensée de Suger centrée sur la fonction anagogique du décor, la répartition de ces images accompagne le *transitus* du fidèle de l'extérieur vers l'intérieur, du matériel au spirituel et de l'église terrestre vers la Jérusalem céleste au seuil de laquelle les Vierges folles sont repoussées par le Christ[3565]. À Sainte-Marie de Mimizan, la présence conjointe des Vierges sages et des Vierges folles autour de l'Époux trônant dans la Jérusalem céleste ainsi que des signes du Zodiaque surmontant les scènes mensuelles sur la voussure supérieure vise à traduire l'articulation entre la terre et le ciel, entre l'existence terrestre et le Jugement dernier.

Dans d'autres cas, les signes du Zodiaque, associés la plupart du temps aux Occupations des mois, sont situés à proximité des Vertus opposées aux Vices sans le thème de la parabole des Vierges sages et folles. Une douzaine d'exemples du corpus sont concernés, et il ne s'agit pas seulement de portails[3566] mais aussi d'autres types de décors dont des pavements[3567]. Les portails des églises de Saint-Pompain (vers 1160) et de Notre-Dame de Castelviel (vers 1160-1170) se situent dans lignée des portails de l'ouest de la France et notamment de ceux qui ont été évoqués plus haut. À Saint-Marc de Venise (avant 1240), les Vices répondent aux Vertus

[3565] À ce propos, voir SUGER, *Œuvres*, *op. cit.* Sur la pensée de Suger et ses réalisations, voir E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*, P. BOURDIEU (trad.), Paris, éd. de Minuit, 1967 ; J.-C. BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », art. cit. Sur le décor de cette façade, voir en part. J.-C. BONNE, « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 6, II. C. 1., p. 496.

[3566] C'est néanmoins le cas à Notre-Dame de Castelviel, Saint-Hilaire de Melle, Saint-Pompain et à Saint-Marc de Venise. Le portail de Notre-Dame-de-la-Règle de Limoges est quant à lui détruit mais présentait ces thèmes iconographiques.

[3567] Certains de ces pavements sont perdus, il s'agit de ceux de Saint-Irénée de Lyon et de Saint-Rémi de Reims. Le pavement de la cathédrale de Canterbury est quant à lui conservé. D'autres occurrences de ce type concernent des peintures murales (Santi Quattro Coronati de Rome), des vitraux (rose de Notre-Dame de Paris) ou bien encore l'orfèvrerie avec le candélabre Trivulzio de Milan.

d'une voussure à l'autre, tandis que les signes du Zodiaque surmontant les scènes mensuelles participent à la mise en images d'une sorte de parcours visuel et spirituel, depuis la Chute vers la rédemption[3568]. La dualité inhérente au cycle calendaire fait écho à l'opposition des Vertus et des Vices afin de traduire un processus de transformation spirituelle au seuil de l'édifice ecclésial. Dans le même ordre d'idées, le pavement de la cathédrale de Canterbury, situé dans la chapelle axiale de l'édifice (vers 1216-1220), participe à la célébration de la mémoire de Thomas Becket, à proximité de ses reliques, tout en articulant sa lutte physique et spirituelle en tant que martyr à son salut et à sa sainteté[3569]. En effet, les médaillons incrustés font se répondre les signes du Zodiaque, les Occupations des mois ainsi que les Vertus et les Vices. Ce principe d'articulation et de progression est sensible sur la rose de Notre-Dame de Paris où l'Incarnation est présentée comme le moyen de la rédemption par le biais de ces trois thèmes disposés autour de la Vierge à l'Enfant. De même, sur le candélabre Trivulzio de Milan, les signes du Zodiaque ainsi que les Vertus luttant contre les Vices sont répartis autour du piètement[3570]. Ils soulignent l'articulation entre Ancien et Nouveau Testament, de la Chute à l'Incarnation salvatrice. Aux Santi Quattro Coronati à Rome, le décor de l'*Aula Gotica* est teinté d'un contexte idéologique particulier[3571]. La disposition des signes du Zodiaque sur la voûte, surmontant un cycle des Occupations des mois ainsi que les personnifications des Vertus écrasant les Vices, est ancrée dans un discours ecclésiologique supporté par la mise en ordre de la Création et de l'*Ecclesia* que les thèmes et dispositifs – cercles et arcatures – traduisent. On retrouve néanmoins l'utilisation de ces images selon une visée moralisatrice et dans le but de signifier un réseau de relations entre matériel et spirituel, entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel.

Ces associations thématiques, avec la parabole des Vierges sages et des Vierges folles et/ou avec les Vertus opposées aux Vices, redoublent les articulations supportées par les signes zodiacaux associés aux scènes mensuelles. Combinés à plusieurs reprises et formant un ensemble cohérent, mis en ordre d'un point de vue graphique par des formes et des inscriptions, ces thèmes iconographiques s'apparentent à une sorte de formule eschatologique qui fut répétée, en particulier dans l'ouest de la France. En effet, au cœur de cette combinaison de thèmes iconographiques se construit un discours eschatologique, sur la préparation du salut et l'accès à la Cité céleste espérée.

[3568] Sur les voussures de ce portail, voir aussi *supra*, dans ce chapitre, I. A.
[3569] Sur ce pavement, voir *supra*, chap. 7, II. C. 4.
[3570] Candélabre Trivulzio, Milan, cathédrale, entre 1195-1205. Corpus OB(2). Sur cet objet, voir aussi *supra*, chap. 4, III. A. 5.
[3571] Sur ces peintures murales (milieu du XIII^e^ siècle), voir *supra*, chap. 8, II. C. 3. a.

II. A. 2. Lumière, vertus, signes du Zodiaque : mise en signes du salut

La lumière qui est un élément essentiel dans la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, est associée aux rythmes de la Création dès le récit de la Genèse[3572]. Dans la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, la lumière est synonyme de salut de même qu'elle est signe de vertu. La lumière gardée par les Vierges sages est d'ailleurs l'image et la preuve d'une « salvatrice vigilance »[3573]. La préparation du salut s'inscrit dans le temps terrestre dont les rythmes sont mis en images par les scènes mensuelles mises en correspondances avec les signes zodiacaux. Comme le souligne Cécile Treffort, la lumière joue un « rôle de structuration du temps », ce qui entre à la fois en résonance avec le cycle calendaire mais aussi avec la visée eschatologique de la parabole[3574]. Les signes du Zodiaque, figures astrales, sont synonymes de lumière. Cette dernière tisse des liens entre ces différents thèmes selon une visée salvatrice de même que la Jérusalem céleste en est l'horizon à atteindre. Comme l'a souligné Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, « le temple de l'âme de la *Psychomachia* constitue en quelque sorte la transposition de la Jérusalem céleste dans l'âme du chrétien rénovée par la Foi »[3575]. D'ailleurs, l'association de ces trois thèmes, celui du calendrier avec les signes zodiacaux et les scènes mensuelles ainsi que celui de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles et de la Psychomachie entre en correspondance avec certains passages de l'œuvre de Prudence, dont la fin de son poème indiquant :

> *Dans des aspirations opposées combattent la lumière et les ténèbres, et notre substance double nourrit des forces contraires : jusqu'à ce que le Christ Dieu vienne à notre secours, et dispose sur un emplacement purifié toutes les gemmes des vertus ; jusqu'à ce qu'il établisse, là où le péché régnait, le palais d'or de son temple […]*[3576].

Affichés de préférence au seuil de l'édifice ecclésial, ces différents thèmes iconographiques transposent en images une réflexion sur l'édification spirituelle du chrétien. Jouant sur des principes de dualités, ces trois thèmes reflètent un système reliant matériel et spirituel et terre et ciel. La lumière et les gemmes forment une trame allégorique pour ces trois thèmes à visée

---

[3572] Gn 1, 3-5 ; 14-18.
[3573] *Ibid*., § 23.
[3574] C. TREFFORT, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », in *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 8, 2001, mis en ligne le 13 mars 2008, consulté le 18 juin 2017. URL : http://crm.revues.org/393, § 20.
[3575] G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole…, op. cit.,* p. 484.
[3576] PRUDENCE, *Psychomachia*, v. 908-912, cité par G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole…, op. cit.,* p. 480. G. Viard compare en effet les écrits de Paulin de Nole à ceux de Prudence.

eschatologique[3577]. Les signes du Zodiaque peuvent être aussi bien mis en relation avec la lumière en tant que figures astrales qu'avec les gemmes auxquelles ils sont comparés selon une vision idéalisée de la Cité céleste[3578]. Liés aux douze portes de la Jérusalem céleste, les signes du Zodiaque en tant que gemmes célestes entrent en résonance avec les Vertus ainsi qu'avec les Vierges sages se préparant à l'intérieur de la Cité de l'Époux[3579].

Au regard de cette relation étroite avec la *virtus*, on peut rappeler que les signes du Zodiaque sont présents sur le pourtour de deux reliquaires associés aux apôtres (IX[e] siècle)[3580], ou bien encore sur le toit même d'une châsse en forme de basilique datant de la fin du XII[e] siècle[3581]. Ils constituent des ornements figuratifs dignes de décorer le réceptacle des reliques et capables de signifier la lumière vertueuse qui émane de celles-ci, comme « autant d'étoiles disséminées par le Christ dans l'univers », puisque Paulin de Nole déclare :

> *Et comme le monde obscurci par l'antique brouillard ainsi que les âmes languissant sur la terre avaient été prises en pitié par le Créateur, il disposa les témoignages sacrés des saints sur la terre, comme il répandit les lumières des astres dans le ciel nocturne*[3582].

On peut ajouter que la combinaison de ces trois thèmes dont celui dit du calendrier associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois, n'est pas sans évoquer un passage de la première épître aux Corinthiens[3583]. Cet extrait relatif au corps des ressuscités offre une réflexion sur le passage entre chair et esprit et entre terrestre et céleste. Évoquant les « corps terrestres » et les « corps célestes[3584] » mais aussi les différences d'éclat entre ces corps, Paul rappelle que « le premier homme tiré de la terre est terrestre » et « le second homme, lui vient

---

[3577] Sur la lumière et les gemmes chez Prudence, voir notamment L. GOSSEREZ, « La Psychomachie, poème baroque ? Esthétique et allégories », in *L'information littéraire*, 2003/1, Vol. 55, p. 33-42.
[3578] Cf. BÈDE, *De temporum ratione*, 16, *De signis duodecim mensium.* PL, 90, col. 358. Sur cette comparaison, voir *supra*, chap. 9, II. B. 3., p. 831.
[3579] Les pierres précieuses du temple de l'âme sont d'ailleurs comparées à des étoiles chez Prudence. Cf. PRUDENCE, *Psychomachia*, v. 864-865, cité par G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole…, op. cit.,* p. 484.
[3580] Reliquaire de Bamberg, plaques d'ivoire, Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Kat. V. Nr 176, Kat. V. Nr 174, Kat. V. Nr 175 ; Berlin, Kaiser-Friedrich Staatliche, Kat. Voege Nr 33. Reliquaire de Quedlinburg, trésor de l'abbaye de Quedlinburg, reliquaire dit d'Otton Ier ou de saint Servais, plaques d'ivoire, vers 870, monture vers 1200.
[3581] Reliquaire, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH), 0001.C, prov. abbaye de Sayn. Corpus OB(10). À propos de l'association des apôtres et du Zodiaque et la dimension cosmique de cette iconographie, voir *supra*, chap. 4, III. B.
[3582] PAULIN DE NOLE, *Carmina*, 19, v. 16-19. Cf. G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole…, op. cit*., p. 286.
[3583] I Co 15, 35-58.
[3584] *Ibid.*, 40.

du ciel »[3585]. Commentant la « transformation[3586] » qui aura lieu à la fin des temps, Paul indique : « Et de même que nous avons été à l'image de l'homme terrestre, nous serons aussi à l'image de l'homme céleste »[3587]. Ce passage moralisateur et démonstratif fait écho à plusieurs niveaux aux Vierges sages et folles de la parabole comme aux Vertus luttant contre les Vices, mais aussi à l'association des Occupations terrestres avec les signes célestes. Paul conclue d'ailleurs ce passage à visée eschatologique en ces termes : « Ainsi, mes frères bien-aimés, soyez fermes, inébranlables, faites sans cesse des progrès dans l'œuvre du Seigneur, sachant que votre peine n'est pas vaine dans le Seigneur »[3588]. Il paraît envisageable que les scènes des Occupations mensuelles qui donnent à voir les rythmes terrestres illustrent aussi par le biais des travaux agricoles dans lesquels le grain semé est récolté et la vigne vendangée, un discours allégorique sur l'eucharistie mais aussi sur la préparation du salut. En effet, la métaphore du grain semé est récurrente dans la Bible[3589]. En ce qui concerne les signes du Zodiaque, on peut invoquer la prophétie de Daniel qui indique que « les gens réfléchis resplendiront, comme la splendeur du firmament, eux qui ont rendu la multitude juste, comme les étoiles à tout jamais »[3590]. Le seuil de l'église se trouve comme illuminé par ces thèmes iconographiques renvoyant à la lumière, celle des astres comme celle de la *virtus*[3591]. L'entrée de l'édifice ecclésial se trouve en outre comme « protégée » par les Vertus luttant contre les Vices, tandis que les Vierges sages et les signes du Zodiaque assimilent la porte ecclésiale à la *Porta coeli,* entrée de la Cité céleste.

[3585] *Ibid.*, 47. Les Occupations des mois renvoient notamment au travail imposé à Adam après la Chute tandis que les signes du Zodiaque renvoient à l'harmonie de la Création et au ciel. Sur le rapport entre ce thème iconographique et le travail d'Adam, voir notamment M. A. CASTIÑEIRAS, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique… », art. cit.

[3586] I Co 15, 51-52. Le verbe utilisé en latin dans la Vulgate est *inmutare*.

[3587] *Ibid.*, 49.

[3588] *Ibid.*, 58.

[3589] Par exemple dans la première épître aux Corinthiens que nous venons de citer mais aussi chez Matthieu par exemple (Mt 13). Sur l'utilisation des métaphores agricoles dans la prédication, voir notamment H. MARTIN, « Au-delà des métaphores : l'éveil d'un regard « réaliste » sur les campagnes chez les prédicateurs français du bas Moyen Âge ? », in M. BOURIN, S. BOISSELIER (dir.), *L'espace rural au Moyen Âge : Portugal, Espagne, France (XIIe-XIVe siècle). Mélanges en l'honneur de Robert Durand* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 [En ligne], (généré le 24 juin 2017), http://books.openedition.org/pur/19906

[3590] Dn, 12, 3. « Q*ui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti et qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates* ».

[3591] En outre, on peut souligner que la lumière fait partie intégrante de la liturgie de dédicace et qu'elle permet de signifier la consécration de l'édifice, son « baptême » en comparaison avec le fidèle qui entre dans l'édifice. Les textes que nous venons de citer (Dn 12, 3 ; Mt 13, 43 ; I Co 15, 41-42) sont d'ailleurs utilisés et commentés dans la liturgie décrite dans le *Pontifical Romano-germanique*, voir C. GAUTHIER, « L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace d'église au haut Moyen Âge », in D. MÉHU (dir.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2008 (coll. Centre d'études médiévales de Nice, 7), p. 75-90, en part. p. 88, n. 63.

De surcroît, l'épigraphie du portail occidental de Saint-Lazare d'Autun (1130-1140) met l'accent sur la lumière tout en articulant la terre et le ciel. Sur ce portail, les signes du Zodiaque sont disposés sur la voussure supérieure de l'archivolte, en alternance avec les Occupations des mois et autour d'un petit personnage central identifiable comme la personnification de l'Année[3592]. L'épigraphie versifiée du tympan fait référence à la lumière selon une perspective eschatologique liée au Jugement dernier donné à voir sur ce portail. La lumière est utilisée comme métaphore du salut et de l'éternité mais aussi des vertus requises pour les élus, comme mis en exergue sur le bandeau du linteau du côté des élus « *Quisque resurget ita quem non trahit impia vita ; et lucebit ei · sine fine lucerna diei* »[3593]. Cette lumière ainsi que l'idée de permanence qui lui est associée font écho au cycle calendaire de la voussure supérieure, orienté selon une perspective eschatologique. Comme l'ont souligné Anita Guerreau et Bruno Bon, la tournure de cette inscription dénote une certaine proximité avec des passages bibliques tels que l'Apocalypse[3594] ou bien encore avec le Quatrième Livre d'Esdras[3595]. Ces références scripturaires à la lumière qui brillera sans fin répondent en écho à la parabole des Vierges sages et des Vierges folles qui n'est pas présente sur ce portail mais dont on a observé l'association récurrente avec les signes du Zodiaque à la même époque[3596]. Sur l'archivolte d'Autun, les signes zodiacaux viennent encadrer et se superposer à un temps terrestre dont les vicissitudes incarnées par les Occupations des Mois furent imposées après le Péché originel. D'ailleurs, l'inscription située sur le bandeau du linteau, cette fois-ci du côté des damnés utilise finement les échos entre les mots *terror* et *error*, ainsi qu'entre *terreat* et *terreus*. Il est inscrit : : TERREAT HIC TERROR ; QUOS TERREUS ALLIGAT ERROR : NAM FORE SIC VERUM · NOTAT HIC HORROR SPECIERUM · [3597]. Ces inscriptions révèlent une pensée complexe articulant et opposant terrestre

[3592] Deux couples de deux figures supplémentaires situées dans les médaillons placés à gauche de la voussure peuvent être interprétés comme des Saisons tandis que des motifs floraux rayonnant occupent les médaillons des extrémités de la voussure.

[3593] Soit « Chacun ressuscitera ainsi, que n'entraîne pas une vie impie, Et luira pour lui sans fin la lumière du jour. » Cf. B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », in C. ULMANN (dir.), *Révélation, le grand portail d'Autun*, *op. cit.*, p. 179-189, p. 179.

[3594] Ap 18, 23.

[3595] 4 Esd 2, 35. *« Parati estote ad proemia regni qui lux perpetua lucebit vobis per aeternitatem temporis* ». Cité par B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 183.

[3596] Sur la tradition de cette parabole et son rapport à la lumière vis-à-vis des pratiques funéraires et dans une perspective rédemptrice et eschatologique, voir C. TREFFORT, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », art. cit., § 18-28.

[3597] Soit « Que cette terreur terrifie ceux que lie l'erreur terrestre, Car ce sera vraiment ainsi, [comme l'] indique cette horreur des images. » D'après B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 179-180. À propos du terme *terreus*, cf. n. 346 : « *Terreus* : mot rare, mis pour *terrenus*, pour des raisons de métrique ; la forme la plus fréquente est *terrestris*. Opposé au céleste, le terrestre est inscrit dans le registre charnel. »

et céleste, l'horreur, autrement dit les ténèbres et la lumière[3598]. Cette trame graphique s'organise en bandeaux dans la composition du tympan, depuis les bords de la mandorle jusqu'à la bordure supérieure du linteau où a lieu la séparation des élus et des damnés. Elle articule la terre et le ciel par le biais du champ lexical mis en œuvre, à l'instar des images de ce tympan et plus particulièrement des signes du Zodiaque associés à leur pendant mensuel. Les signes du Zodiaque renvoient aux étoiles qui brilleront éternellement[3599], autrement dit aux justes qui auront parcouru le cheminement terrestre que dessinent les Occupations des mois. Le Christ est « la lumière[3600] » au cœur de ce tympan autour duquel tout s'organise, de même que les deux luminaires entourent sa tête dans deux petits *clipei*, tandis que les figures zodiacales forment une couronne rayonnante dans les *clipei* de la voussure supérieure. Les *clipei* répétés sur la voussure et autour des deux luminaires entrent d'ailleurs en résonance avec le nimbe crucifère du Christ ainsi qu'avec les nimbes de la Vierge-*Ecclesia*, des apôtres, anges et autres figures saintes du tympan. La dimension cosmique du dispositif du *clipeus*[3601] auquel les médaillons s'apparentent participe à une certaine impression de rayonnement, comme une forme lumineuse qui se démultiplie et se diffuse depuis le Christ situé au centre du tympan et dont les bras écartés de part et d'autre du corps comme axe vertical dessinent une croix[3602].

L'association du Zodiaque avec le thème iconographique de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que celui de la Psychomachie laisse entrevoir une référence implicite à la lumière, celle de la *virtus* et celle qui est réservée éternellement aux justes. L'exemple du portail d'Autun laisse transparaître, au-delà de l'articulation entre terrestre et

[3598] Cf. B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 183-184.
[3599] En référence notamment à Dn, 12, 3.
[3600] « Je suis la lumière du monde. Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie. » (Jn 8, 12)
[3601] Sur les origines antiques du *clipeus*, sa dimension cosmique ainsi que ses relations avec l'iconographie zodiacale, voir *supra*, chap. 3, II et III. Voir aussi *supra*, chap. 5, II. B. 2., à propos du médaillon ou *clipeus*, récurrent dans l'iconographie zodiacale.
[3602] Cette disposition autour Christ, pivot de cette composition, peut notamment être mise en relation avec une citation d'Irénée de Lyon (vers 130 – 202) : « *Et secundum invisibilitatem continet quae facta sunt omnia, et in universa conditione infixus, quoniam Verbum dei gubernans et disponens omnia* », soit « Au plan invisible, il (le Seigneur) soutenait toutes choses créées et se trouvait imprimé en forme de croix dans la Création entière en tant que Verbe de Dieu gouvernant et disposant toutes choses ». IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre V, t. II, A. ROUSSEAU, L. DOUTRELEAU, C. MERCIER (éd.), Paris, Cerf, 1969, V, 18, 3. De plus, la formule utilisée par Irénée, « *gubernans et disponens omnia* » est proche de la première partie de l'épigraphie de la mandorle du Christ d'Autun : « + *Omnia · dispono solus meritos[que] corono …* », soit « Seul, je dispose de tout et je couronne les méritants » d'après B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 179. Or cette « parole du Christ (est) amorcée par le chrisme » qui précède l'inscription et désigne le Christ comme sujet de la phrase inscrite. Voir *ibid.*, p. 182 et 184.

céleste, une référence à la lumière dont les figures zodiacales soulignent la diffusion universelle tout en signifiant sa valeur rédemptrice et salvatrice[3603].

II. B. Autour du Jugement Dernier, *principium* et *finis,* le Principe et la fin

Nos observations sur l'évocation de la lumière et la relation entre les signes du Zodiaque et des thèmes eschatologiques tels que celui de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles nous dirigent vers la question de l'insertion du cycle zodiacal en périphérie de la scène du Jugement dernier. En prémices au développement de la figuration des signes zodiacaux dans la décoration ecclésiale, ces derniers ont été représentés afin d'introduire des thèmes liés à l'Apocalypse avant d'être associés plus précisément au thème du Jugement Dernier au XII^e^, puis au XIII^e^ siècle. En effet, les occurrences des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale connues pour le XI^e^ siècle présentent un contexte iconographique essentiellement lié à l'Apocalypse et à l'évocation de la Jérusalem céleste[3604]. Le récit du Jugement dernier se fonde essentiellement sur l'Apocalypse de Jean (20) et l'évangile de Matthieu (24-25). Le récit de l'Apocalypse est comme constellé d'allusions cosmiques, aux luminaires, aux étoiles et au ciel. L'insertion des signes du Zodiaque dans des thèmes liés à l'Apocalypse a ainsi été favorisée. On peut souligner au passage que dans la tradition byzantine, « l'enroulement du ciel[3605] » est figuré tel un parchemin constellé d'étoiles tenu par un ange à proximité de la scène du Jugement Dernier[3606]. Ce thème du ciel qui s'enroule est rarement figuré dans la tradition occidentale mais il est intéressant de le mentionner au vu de la disposition fréquente des signes du Zodiaque en arc de cercle, sur des voussures ou des intrados d'arc.

II. B. 1. Le cycle zodiacal et la scène du Jugement dernier

Au cours de la période XI^e^-XIII^e^ siècle sur les portails et à l'intérieur de l'édifice ecclésial, et de manière générale sur des arcs de transition – voussures et intrados d'arc[3607] –, les signes du Zodiaque ont été utilisés comme marqueurs visuels de la *Porta coeli*[3608]. Médiateurs entre la terre et le ciel, liens entre la Genèse et l'Apocalypse, les signes du Zodiaque ont été mis à contribution dans l'iconographie du Jugement dernier. Si ce thème est évoqué en filigrane de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles sans forcément être représenté,

[3603] Sur la lumière rédemptrice, voir notamment C. TREFFORT, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », art. cit., en part. § 18-28.
[3604] Sur le contexte iconographique des signes du Zodiaque figurés au XI^e^ siècle, voir *supra*, chap. 5, III. Nous reviendrons plus spécifiquement sur l'évocation de la Jérusalem céleste dans la section suivante.
[3605] Ap 6, 14.
[3606] Cf. V. PACE (dir.), *Le Jugement dernier : entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p. 43.
[3607] Voir *supra*, chap. 5, I., en part. I. B. 3.
[3608] À ce propos, voir *supra*, chap. 6, II. et chap. 7, en part. III.

on peut souligner que quatre occurrences du corpus présentent les signes du Zodiaque en périphérie de celui-ci. Dans trois cas, à Saint-Denis, Notre-Dame d'Amiens et Notre-Dame de Strasbourg, la parabole des dix vierges est également présente mais ce n'est pas le cas à Saint-Lazare d'Autun.

Sur le portail occidental de la cathédrale d'Autun (1130-1140), les signes du Zodiaque alternent avec les Occupations des mois sur la voussure supérieure de l'archivolte qui surmonte la scène du Jugement Dernier. Sur les bords de la mandorle dans lequel siège le Christ-Juge, on peut lire + *Omnia · dispono solus meritos[que] corono … Quos scelus exercet · me iudice pena coercet*[3609]. Ainsi, l'épigraphie répond à la polarisation du tympan par le Christ, tout en soulignant l'opposition entre élus et damnés au cœur du Jugement. Cette opposition exprimée par l'épigraphie est traduite graphiquement par la séparation des élus et des damnés de part et d'autre du Christ. L'association des deux cycles zodiacal et mensuel au sein du thème du calendrier constitue une formule entre éternité et quotidienneté qui reflète l'articulation entre ciel et terre, entre spirituel et charnel, qui sous-tend l'iconographie et le discours théologique du portail. La voussure du calendrier participe à célébrer le règne universel du Christ, toutes les nations rassemblées[3610]. De plus, comme l'ont relevé A. Guerreau et B. Bon, les temps verbaux utilisés dans l'épigraphie du linteau signalent un jeu de temporalités entre le présent de l'ici-bas – illustré par les Occupations des mois – et « le futur de la fin des temps et de l'au-delà du jugement » que les figures zodiacales en tant que rythmes cosmiques cristallisent[3611]. Nous avons d'ailleurs remarqué la manière dont les signes du Zodiaque agissent dans certains cas pour donner à voir le dépassement des « limites entre le ciel et la terre » par le Christ[3612]. Le présent employé dans l'épigraphie qui ourle la mandorle renvoie, quant à lui, à « une idée générale de l'éternité divine et de la non inscription de Dieu dans le temps »[3613]. D'autre part, nous avons souligné plus haut l'évocation de la lumière à plusieurs niveaux sur le portail de Saint-Lazare. En tant que figures astrales, les signes du Zodiaque font écho à la lumière éternelle promise aux élus dans l'épigraphie et dont le Christ est la source, tandis que les scènes mensuelles donnent à voir les rythmes de la vie terrestre. De fait, comme indiqué sur le linteau,

[3609] Ce que l'on peut traduire par « Seul, je dispose de tout et je couronne les méritants ; Ceux que le péché tourmente, par mon jugement, le châtiment les punie. » d'après B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 179.
[3610] Mt 25, 32.
[3611] Cf. B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 186.
[3612] Cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 509. Voir *supra*, dans ce chapitre, I. C. à propos du thème de l'Ascension mais aussi celui de l'Assomption.
[3613] Cf. B. BON, A. GUERREAU-JALABERT, « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », art. cit., p. 186.

« Chacun ressuscitera ainsi, que n'entraîne pas une vie impie, Et luira pour lui sans fin la lumière du jour »[3614]. Sur le linteau a lieu la résurrection des morts et la séparation des élus et des damnés. L'épigraphie met en exergue l'opposition entre ces derniers, mais aussi entre le céleste et le terrestre, entre la lumière et les ténèbres et entre spirituel et charnel. La présence du Zodiaque dynamise ces articulations. Le cycle zodiacal opère comme un intermédiaire entre terre et ciel, entre humain et divin et entre les temporalités et l'éternité divine[3615]. Les signes du Zodiaque entrent en résonance avec le processus de *transitus* inhérent au Jugement dernier et à la valeur liminaire du portail. Le Cancer et le Scorpion sont similaires à l'apparence hybride de l'âme sur le point d'être pesée dans le tympan afin de mettre en avant le processus de transformation du fidèle, tandis que le Sagittaire à la chevelure rayonnante semble viser d'une flèche sans doute salvatrice l'homme de la scène mensuelle située en-dessous[3616].

Sur la façade occidentale de Saint-Denis, les signes du Zodiaque sculptés dans des panneaux sur les piédroits du portail nord répondent en écho aux Occupations des mois prenant place dans les médaillons formés de rinceaux sur les piédroits du portail sud. Leur opposition complémentaire est comme résolue par le portail central par lequel les deux cycles sont polarisés. Consacré au Jugement dernier, le portail central repose sur des piédroits occupés par la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. La disposition des deux cycles des portails latéraux est polarisée par le portail central, puisque le sens de lecture des piédroits est de gauche à droite sur le portail nord et l'inverse sur le portail sud avec une dynamique ascendante, puis descendante de chaque côté. Ces dynamiques internes et en miroir soutiennent le processus anagogique recherché par l'abbé Suger. Les signes du Zodiaque répondant aux scènes mensuelles mettent en avant la rencontre entre le ciel et la terre au seuil de l'édifice mais aussi au cœur du Jugement, abolissant les limites entre les deux sphères. Les scènes mensuelles ancrent la préparation du salut dans le présent, tandis que les signes du Zodiaque soulignent la perspective eschatologique selon un jeu d'échelles imbriquées entre la vie terrestre humaine et les rythmes célestes. L'opposition entre scènes terrestres et scènes célestes devait contribuer à l'efficacité du Jugement dernier séparant les élus et les damnés. Cette disposition originale des deux cycles liés au ciel – à droite du Christ – et à la terre – à gauche de celui-ci – produit une mise en tension efficace.

[3614] *Ibid*., p. 179.
[3615] On a pu voir notamment dans les enluminures des manuscrits comment le cercle zodiacal peut servir à isoler le Christ comme par exemple dans la *Bible de Saint-Vaast d'Arras*, Arras, bibliothèque municipale, ms. 0435 (0559), XI[e] siècle, t. 2, fol. 141v.
[3616] Sur l'iconographie des signes du Zodiaque et leur re-sémantisation, voir *supra*, chap. 9, I.

Les deux autres exemples concernent des réalisations propres à la pensée dite gothique. Les façades des cathédrales d'Amiens et de Strasbourg ont été en effet été réalisées respectivement vers 1220-1230 et vers 1280. Les signes du Zodiaque et les Occupations sont comme « descendus » au niveau des soubassements sur les façades occidentales de ces deux édifices, puisqu'on les trouve plus fréquemment sur les voussures ou les piédroits. Il s'agit d'ailleurs des seules occurrences associant signes et mois dans la partie inférieure du portail. Outre cette « descente » en ce qui concerne la localisation du double cycle, sa dynamique interne est propice à une ouverture horizontale avec les alentours, avec le monde extérieur au lieu ecclésial[3617]. À Amiens, sur le portail Saint-Firmin, les signes zodiacaux et les scènes mensuelles sont disposés en deux registres superposés de médaillons quadrilobés, les premiers surmontant les secondes. Apposés sous les saints au sein de la trame de médaillons quadrilobés qui se déploie sur les soubassements de la façade, les signes et les mois donnent à voir le cheminement terrestre menant vers le salut, le Jugement Dernier prenant place au portail central. Sur le portail latéral opposé, le Péché originel est notamment évoqué dans les quadrilobes des soubassements, de sorte que les Occupations des mois articulées aux signes du Zodiaque donnent à voir le processus de rachat de la faute initiale. Les signes du Zodiaque contribuent à enclencher une imbrication analogique entre les différentes temporalités évoquées sur la façade, du temporal au temps eschatologique en passant par le sanctoral, entre cyclicité, linéarité et éternité, mais aussi entre différentes échelles, terrestre et céleste mais aussi locale et universelle[3618]. Au trumeau du portail central, le Beau-Dieu descend du ciel vers la terre, encadré par les Vierges sages et les Vierges folles figurées dans des niches sur les piédroits ainsi que des apôtres sur les ébrasements. La circularité ascendante des voussures ou bien encore la verticalité des piédroits, supports privilégiés pour les signes du Zodiaque, a fait place à un cycle horizontal qui rend compte d'une rencontre entre la terre et le ciel. À Notre-Dame de Strasbourg, de manière un peu différente, les signes du Zodiaque, en alternance avec les Occupations des mois correspondantes, ornent les socles des statues des piédroits du portail sud. Ces statues ne sont autres que les Vierges sages et les Vierges folles accompagnées de l'Époux, situé à droite et à l'intérieur, mais aussi du Tentateur, rejeté à gauche et à l'extérieur.

[3617] À propos des dynamiques concernant la localisation des cycles du Zodiaque et des Occupations des mois, ainsi que des enjeux qu'elles révèlent, voir *supra*, chap. 8, en part. I. B.

[3618] Quant à l'imbrication de différentes temporalités, cf. J.-C. SCHMITT, *Les rythmes au Moyen Âge*, *op. cit*., en part. p. 302. Sur les liens et distinctions entre temporal, sanctoral et temps eschatologique, voir J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré…*, *op. cit.*, en part. p. 11. Les saints évoqués au-dessus du calendrier ainsi que les scènes des Occupations des mois permettent de renvoyer à une échelle locale articulée à l'universalité du Jugement notamment par le biais des signes du Zodiaque. À propos de ce décor, voir aussi *supra*, chap. 6, II. C. 2. ; chap. 8, I. B. 2.

La parabole des dix vierges introduit un Jugement dernier aujourd'hui refait. La disposition du double cycle dynamise les échanges entre intérieur et extérieur, entre terrestre et céleste, en marge de la séparation des élus et des damnés. L'articulation complémentaire entre les signes zodiacaux et les scènes mensuelles sur les socles des personnages de la parabole contribue à traduire visuellement la perspective eschatologique du portail polarisé par le Jugement dernier. Les scènes mensuelles insistent sur la morale de la parabole, « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure », sur la vigilance et sur la préparation terrestre du salut[3619]. Les signes du Zodiaque évoquent les vertus requises, gemmes ou lumières spirituelles permettant d'atteindre le salut. En outre, le cycle zodiacal comme reflet de l'ordre divin, souligne l'intemporalité du Jugement dernier projeté au portail. Nous avons mis en exergue la rupture introduite dans la disposition des signes et des mois sur les socles des statues[3620]. Si à gauche, du côté des Vierges folles, les scènes mensuelles occupent la face principale des socles, tandis que les signes zodiacaux occupent la face latérale, c'est l'inverse sur le côté droit, du côté des Vierges sages et de l'Époux. La relation dialectique entre terrestre et céleste s'en trouve ainsi renforcée au seuil de l'édifice et en marge du Jugement dernier[3621].

Figure 88 : Strasbourg, Notre-Dame, portail sud de la façade occidentale, détail des ébrasements droits.

II. B. 2. Les signes du Zodiaque comme évocations du Jugement dernier

D'autres exemples du corpus ne montrent pas directement les signes du Zodiaque avec une scène de Jugement dernier à proprement parler. Cependant, les signes zodiacaux, de par leur iconographie et/ou leur dialogue avec d'autres images, peuvent renvoyer au salut et à la Fin des temps. À l'intérieur du cycle zodiacal ou bien en tant que citation isolée, le signe zodiacal de la Balance a été assimilé à l'instrument de la pesée des âmes, tandis que le signe de la Vierge est assimilé à Marie permettant l'Incarnation salvatrice[3622]. La balance a parfois été

[3619] Mt 25, 13.
[3620] Voir *supra*, chap. 8, I., p. 651 et suiv.
[3621] À propos du décor au seuil des cathédrales et en ce qui concerne notamment les quadrilobes qui ornent cette zone, voir notamment F. THÉNARD-DUVIVIER, *Images sculptées au seuil des cathédrales : les portails de Rouen, Lyon et Avignon, XIII^e-XIV^e siècles, op. cit.*
[3622] Voir *supra*, chap. 9, I. I., en part. I. I. 3.

comparée à la Croix, dont le « poids » qui paye le rachat de l'humanité est le corps du Christ[3623]. À Saint-Germier d'Ourjout, sur le mur hémicycle de l'abside, le signe de la Balance est d'ailleurs désigné comme le « *signum Pesis* »[3624]. Le signe de la Balance fait référence au poids eschatologique des actions terrestres pour accéder à la Cité céleste. Il se présente comme un signe moralisateur en regard du cheminement spirituel du fidèle par-delà le Bien et le Mal dont ses plateaux sont la métaphore. Ce signe zodiacal condense à lui seul la capacité du cycle zodiacal à établir une connexion entre la terre et le ciel, comme figure de l'instrument de la justice rétablie par l'Incarnation, image synthétique de ce pivot temporel, mais aussi comme instrument de la justice finale. Sur le pilier de Souvigny (vers 1130-1150), à l'intérieur d'une mandorle le personnage tenant la Balance se penche ainsi du ciel vers la terre[3625]. L'instrument de (la) pesée devient le lien entre terrestre et céleste, tandis que son porteur peut être la Vierge elle-même, en tant que Marie et *Ecclesia*. À Notre-Dame de Chartres, sur le vitrail dit du Zodiaque ou du comte Thibault (1217-1220), les Occupations des mois et les signes zodiacaux se répondent de part et d'autre d'un axe vertical au sommet duquel le Christ trône sur un autel[3626]. Les médaillons quadrilobés qui rythment ce vitrail soulignent les articulations entre les rythmes terrestres et les rythmes cosmiques. Au centre, quatre mois et signes correspondants sont regroupés dans un même quadrilobe qui traduit une mise en tension de la terre et du ciel ainsi qu'une certaine dualité outrepassée par le Christ, figure d'éternité flanquée de l'alpha et de l'oméga. Ce vitrail donne à voir la domination du Christ sur ces rythmes mis en images par les scènes mensuelles et les signes zodiacaux, selon un jeu d'échelles imbriquées du local à l'universel. La cloche dont la corde tirée trace le lien vertical qui réunit la terre et le ciel achève de dépasser ces temporalités. Ses notes s'élèvent vers le ciel dans un présent polarisé par le Christ inscrit dans son éternité émergeant de la réunion des deux signes *principium et finis*[3627] autour du Rédempteur dont le corps trône sur un autel[3628]. La liturgie est présentée selon une perspective eschatologique et salvatrice, puisque l'instrument de la scansion des rythmes liturgiques qu'est la cloche, conjointe à l'autel supérieur, unit les rythmes terrestres aux rythmes célestes[3629]. Les douze mois et les douze signes sont également le moyen de faire référence aux

[3623] Cette comparaison est notamment présente chez Venance Fortunat. « *Beata cuius brachiis / Pretium pependit saeculi, / Statera facta est corporis / Praedam tulitque Tartari*. » (VENANCE FORTUNAT, *Vexilla Regis*, cité par P. PARIS, *Les hymnes de la liturgie romaine*, Paris, Beauchesne, 1954, p. 71.)
[3624] Voir fiche Z29. Voir également *supra*, chap. 7, III. B. 2 ; chap. 9, I. I. 3, p. 742.
[3625] On peut y voir une référence au psaume 85, 12.
[3626] Verrière 28b, déambulatoire sud, 1217-1220. Cf. fiche II21.
[3627] Ap 22, 13.
[3628] Il faut néanmoins souligner que le Christ bénissant tient le Livre fermé.
[3629] À propos de la cloche sonnée sur ce vitrail, voir aussi *supra*, chap. 8, I. A. 2., p. 645 et suiv.

fruits de l'arbre de vie qui produit douze fois et est annoncé dans l'Apocalypse[3630]. D'ailleurs, le Christ est ici présenté au sommet des figures zodiacales comme la *stella splendida et matutina* évoquée dans ce même passage[3631]. À Saint-Maurice de Vienne (milieu du XII^e^ siècle), les signes du Zodiaque sont également associés à l'alpha et à l'oméga[3632]. Ces derniers sont suspendus aux bras d'un staurogramme, une croix dont le bras vertical se termine en une boucle. Ce « signe céleste » introduit dans la suite des signes du Zodiaque imbrique l'*historia* dans les rythmes cosmiques[3633]. Signe du sacrifice rédempteur, la croix flanquée de l'alpha et de l'oméga renvoie au salut, d'autant plus que la Balance est comme présentée à ses pieds. Les signes du Zodiaque tracent la trame d'un temps à la fois cyclique, linéaire et orienté, outrepassé par le Christ de la Seconde Parousie auquel la croix flanquée des deux lettres clés fait référence.

À la Madeleine de Vézelay, sur l'un des chapiteaux de la nef, les Gémeaux et la Balance sont transposés et mis en relation avec la création du couple originel et la pesée des âmes[3634]. « Le commencement et la fin » sont comme cristallisés par ces signes du Zodiaque inscrits dans des *clipei*, dispositifs visuels propres à enclencher un processus analogique et une mise en abyme des temps[3635]. En outre, ce chapiteau dialogue avec le portail central de l'avant-nef donnant à voir un idéal de conversion autour duquel gravitent des repères spatiaux et temporels rapportés à l'unité. Le discours ecclésiologique du portail est donné à voir dans une perspective eschatologique par le biais de ce chapiteau notamment. Dans le demi-*clipeus* du chapiteau de la nef, Adam et Ève ne forment qu'un corps nu, illustrant à la fois une certaine dualité et en même temps une unité originelle, toutes deux dépassées par la Balance du Jugement Dernier qui est présentée sur la face principale de ce support. Le Péché originel révèle et polarise le masculin et le féminin. Il est au cœur de l'instabilité de la nature humaine hésitant entre le Bien et le Mal à l'image des plateaux de l'instrument du Jugement[3636]. La Balance de la pesée des âmes représente quant à elle un équilibre possible selon une perspective eschatologique et renvoie à un « espace-temps » de l'au-delà accessible au moment du Jugement Dernier[3637]. Le chapiteau de la nef de Vézelay condense l'impression du temps dans l'espace par

[3630] Ap 22, 2.
[3631] Ap 22, 16.
[3632] Voir fiche Z49.
[3633] LACTANCE, *De mortibus persecutorum*, 44, 5. Cité par P. SKUBISZEWSKI, *La croix dans le premier art chrétien*, *op. cit.*, p. 12.
[3634] Chapiteau n°19, pile sud, nef, vers 1120-1140.
[3635] Sur le *clipeus* comme dispositif visuel récurrent dans l'iconographie zodiacale, voir *supra*, chap. 5, II. B. 2.
[3636] Cf. C. KLAPISCH-ZUBER, *s. v.* « Masculin/féminin », in J.-C. SCHMITT, J. LE GOFF, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 655-668. Sur les rapports entre Adam et Ève comme « binôme polysémique », voir J. MORSEL, « Dieu, l'homme, la femme et le pouvoir. Les fondements de l'ordre social d'après le « Jeu d'Adam » », art. cit., p. 537-549.
[3637] J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval, op. cit.*, p. XVI.

l'intermédiaire des signes du Zodiaque, dont la capacité à relier des pôles opposés et complémentaires est exploitée. Tout en faisant écho au portail par sa composition, ce chapiteau avec le couple originel placé en contrepoint de la Balance de la pesée des âmes forme une boucle narrative et temporelle entre la Genèse et le Jugement Dernier, entre variété et continuité, la dualité originelle étant dépassée par l'équilibre de l'éternité.

II. C. Signes de la « porte du ciel » : ouvrir vers la Jérusalem céleste

II. C. 1. Du cercle à la porte

Au fil des occurrences étudiées, un thème revient tel un leitmotiv dans le contexte iconographique du Zodiaque. Il s'agit de la Jérusalem céleste dont les signes du Zodiaque peuvent évoquer les douze portes comme ils peuvent évoquer la « Porte du ciel » qui ouvre vers la Cité[3638]. La temporalité de la Jérusalem céleste est multiple et le cycle zodiacal est à même de traduire le dépassement de cette temporalité de par sa dimension cosmique qui active un réseau de correspondances analogiques. Les écrits de saint Augustin notamment ont bien alimenté les réflexions à ce sujet. Comme le résume bien Marcello Angheben, « dans les commentaires, la Jérusalem céleste peut présenter trois aspects différents : elle est la Cité céleste idéale déjà présente, le modèle de l'*Ecclesia terrena* luttant pour son accomplissement définitif, ou encore la Cité à venir, réunion de l'*Ecclesia superna* et de l'Église terrestre arrivée au terme de sa pérégrination »[3639]. De même, Arnaud Montoux indique que « la Cité de Dieu est déjà présente sans être totalement advenue » ; elle est à l'image du Christ et est « en permanence à considérer dans l'historicité de sa présence et dans l'attente eschatologique de sa révélation définitive »[3640]. De notre côté, il ne s'agit pas de revenir sur ces questions mais plutôt d'observer de quelles manières la figuration des signes du Zodiaque en marge des images évocatrices de la Cité céleste apparaît comme un moyen d'articuler cette dernière à l'église terrestre qui en est

[3638] À propos de la Jérusalem céleste, d'un point de vue textuelle et iconographique, voir notamment M. MENTRÉ, « L'image de la Jérusalem céleste dans l'iconographie des XI^e^ et XII^e^ siècles », in *Jérusalem, Rome, Constantinople, l'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, actes du colloque [Paris, Sorbonne], Paris, PUPS, 1986, p. 17-31 ; Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 151-165 ; A. BONNERY, G. HIDRIO, M. MENTRÉ, *Jérusalem : symboles et représentations dans l'Occident médiéva*l, Paris, Grancher, 1998 ; P. PRIGENT, *La Jérusalem céleste : histoire d'une tradition iconographique du IV^e^ siècle à la Réforme*, Saint-Maurice, éd. Saint-Augustin, 2003 ; B. FRANZÉ, *La pierre et l'image : l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, Picard, 2011, p. 192-196, 202-205 ; A. REGOND, « La Jérusalem Céleste, vision et immatérialité », in S. DAUSSY, C. GÎRBEA, B. GRIGORIU, A. OROVEANU, M. VOICU (éd.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge, op. cit*., p. 379-389 ; A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, *op. cit*., en part. p. 233-239.

[3639] M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit., p. 215.

[3640] A. MONTOUX, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, *op. cit*., voir en part. *La Major ecclesia, figure de la Jérusalem céleste*, p. 235.

la préfiguration tout en étant un moyen de dépasser les temporalités qui s'imbriquent dans l'image.

Au terme de ses observations sur l'*Horologium stellare monasticum* (XI^e^ siècle), Éric Palazzo propose que le cosmos donné à voir par le biais des signes du Zodiaque a pu être envisagé comme « le reflet de la Cité céleste »[3641]. L'observation des étoiles au fil du calendrier liturgique dans le monastère dont provient ce manuscrit apparaît comme un processus d'édification de « la Jérusalem céleste dans sa dimension cosmique et terrestre »[3642]. Cet exemple témoigne du fait que les signes du Zodiaque, figures de l'ordre cosmique, agissent comme intermédiaires entre la terre et le ciel, entre l'é(É)glise terrestre et la Cité céleste. D'autre part, Bède le Vénérable décrit le cercle du Zodiaque comme douze gemmes disposées les unes à la suite des autres pour former une ceinture enveloppant la sphère céleste[3643]. Les termes employés dans le passage en question insistent sur la comparaison ornementale comme s'il s'agissait d'une parure vestimentaire et/ou orfévrée. Ils mettent en exergue la forme circulaire parfaite, la fonction enveloppante du cercle zodiacal qui apparaît comparable à la fois à un écrin et/ou à une muraille qui investirait l'élément circonscrit de toute sa puissance. Ce lexique et ces comparaisons sous-jacentes ne sont pas sans rappeler les descriptions des portes de la Cité céleste assimilées à douze gemmes soigneusement énumérées[3644] ou bien encore à douze perles[3645]. L'emploi du verbe *circumdare* par Bède est à relever car, outre sa référence au fait que le cercle zodiacal circonscrit les cieux, il renvoie à l'idée d'un enveloppement lumineux comme si les douze gemmes du Zodiaque auréolaient les cieux[3646]. Cette lumière est transmise par la préciosité et le scintillement des gemmes auxquelles les signes du Zodiaque sont comparés de la même manière que les douze signes surmontent les apôtres autour de deux reliquaires du IX^e^ siècle. Disposés sous des arcades, les douze signes célestes et les apôtres entourent les deux reliquaires et dessinent ainsi les contours de l'*aula caelestis*[3647]. Les signes du Zodiaque participent à mettre en valeur la *virtus* des reliques et des apôtres et ornent les

[3641] É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 43.
[3642] *Loc. cit.*
[3643] BÈDE, *De temporum ratione, 16, De signis duodecim mensium.* Voir F. WALLIS (trad., éd.), *Bede : The Reckoning of Time. Translated, with Introduction, Notes and Commentary*, *op. cit*., p. 55. Voir *supra*, chap. 9, II. B. 3, p. 787, n. 3442.
[3644] Ap 21, 18-20.
[3645] Ap 21, 21.
[3646] En effet, le verbe *circumdare* est employé pour évoquer la « gloire-lumière du Père » chez Irénée de Lyon par exemple. Cf. T. SCHERRER, *La gloire de Dieu dans l'œuvre de Saint Irénée*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1997, p. 142, n. 68. L'analyse sémantique de ce terme témoigne d'une dimension lumineuse et spirituelle qui semble émaner de ce qui est enveloppé.
[3647] Sur cette notion d'aula caelestis, cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit*., p. 197.

douze portes de la Cité céleste. Toujours selon cette idée d'une enceinte protectrice et lumineuse, dans le psautier d'Utrecht le cercle zodiacal sert de muraille céleste en circonscrivant un *clipeus* ouvrant sur une vision de la Jérusalem céleste. De surcroît, le champ lexical employé dans le psaume 64 dans lequel cette image est insérée renvoie au fait de ceindre et de couronner[3648]. On retrouve la même idée chez Jean Scot Érigène dans la description idéalisée de la chapelle Palatine de Compiègne[3649]. D'après ce poème, les signes du Zodiaque participaient à la dimension cosmique du lieu assimilé à la Jérusalem céleste. Comme en témoignent les vers de l'Érigène, les signes du Zodiaque circonscrivent les cieux tout en activant le *transitus* entre l'église terrestre et la Cité céleste. Dans le même temps, ils imbriquent différentes temporalités par un jeu de références à l'histoire du Christ[3650]. Ils sont les moteurs visuels et symboliques d'un système d'imbrications spatiales et temporelles. Ces témoignages textuels et iconographiques antérieurs au XII[e] siècle laissent entrevoir les prémices d'une relation unissant la Cité céleste et les signes du Zodiaque[3651].

Tout un faisceau d'indices sensibles dans la figuration des signes du Zodiaque soutiennent la relation symbolique qui les unit à l'image de la Jérusalem céleste. Ces indices concernent aussi bien l'insertion dynamique des signes zodiacaux dans le lieu ecclésial, le contexte iconographique mais aussi le contexte ornemental, voire le traitement ornemental des signes zodiacaux eux-mêmes. Les méandres de rubans pliés, les frises et autres éléments imitant l'orfèvrerie, l'ornementalité des figures zodiacales et les jeux de matières dans et autour de l'iconographie zodiacale sont autant d'effets visuels visant à évoquer la Cité céleste et présentant les signes zodiacaux comme les « douze gemmes » qui marquent ses portes[3652]. De par leur disposition au seuil de l'édifice ecclésial ou bien encore au niveau d'un arc de transition à l'intérieur de celui-ci, les signes du Zodiaque mis en arc contribuent à l'articulation entre terre et ciel au sein de l'édifice ecclésial en dessinant les contours de la *Porta coeli.* L'inscription du Zodiaque dans un contexte iconographique lié à l'Apocalypse constitue selon toute logique un terrain propice à l'évocation de la Cité céleste.

[3648] Sur cette image ainsi que sur le texte qui l'accompagne, voir *supra*, chap. 4, II. B. 2.
[3649] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmina*, IX, 100, PL 122, 1238. Au sujet de ce poème, voir *supra*, chap. 4, III. C. 1., en part. p. 387.
[3650] « C'est à toi le Bélier, qu'il revient d'applaudir le triomphe du Christ en sa conception ; Que le Capricorne revendique les joies du Verbe naissant ; Le précurseur de la lumière naissant à la verticale du Cancer ; Sous la Balance conçu : tu connais clairement nos quatre trophées ». D'après M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », art. cit., p. 85, v. 12-15.
[3651] Voir aussi *supra*, chap. 4.
[3652] Cf. BÈDE, *De temporum ratione, 16, De signis duodecim mensium* ; voir *supra*, p.787, n. 3442.

II. C. 2. Le Zodiaque comme articulation entre l'église terrestre et la Jérusalem céleste

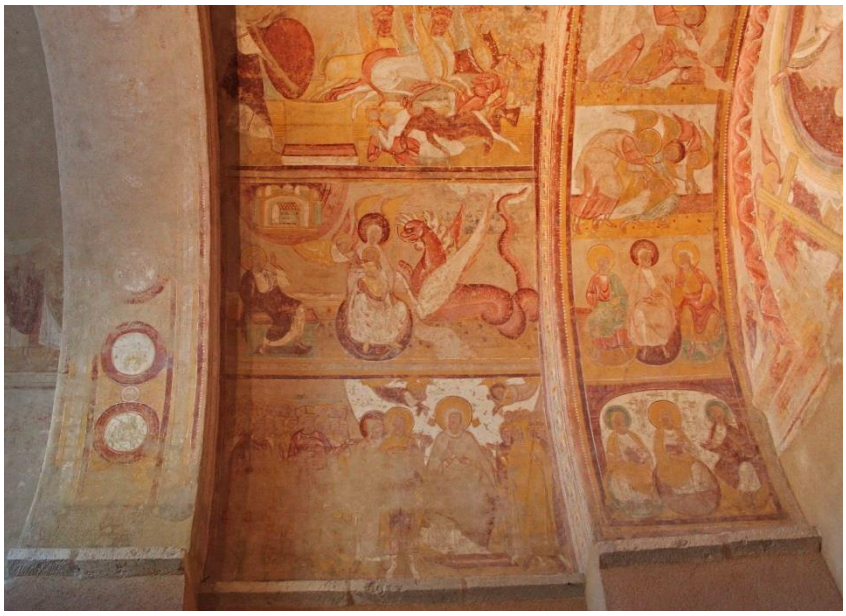


Figure 89 : Saint-Savin-sur-Gartempe, narthex, vue de la partie nord de la deuxième travée précédée de l'arc doubleau orné des signes du Zodiaque (à gauche sur l'image). Le registre inférieur de la voûte représente la Jérusalem céleste descendant du ciel. L'ensemble précède la lunette orientale avec le Christ trônant dans un clipeus.

À Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers les signes du Zodiaque ont été peints à la fin du XI^e^ siècle sur l'intrados d'un arc introduisant un cycle pictural apocalyptique se développant au-dessus des sept arcades couronnant l'autel. De même, à Saint-Savin-sur-Gartempe, les douze signes ornent l'arc doubleau qui marque le centre de la voûte du narthex de l'abbatiale. Ils couronnent cet espace transitif et ouvrent vers la voûte de la deuxième travée qui est occupée à gauche par la Cité céleste personnifiée sous les traits de la *Sponsa-Ecclesia* descendant du ciel dans une grande gloire blanche telle un grand arc de cercle ouvert vers le ciel[3653]. L'ensemble est dominé au niveau de la lunette orientale du narthex par le Christ de la Parousie trônant dans un grand *clipeus*, les bras écartés et entouré par les apôtres et des anges sur l'arc doubleau qui précède. L'arc zodiacal ouvre ainsi la Porte du ciel évoquée dans l'Apocalypse (4, 1). Les deux signes axiaux ne sont autres que la Vierge et la Balance, références implicites à l'Incarnation salvatrice et au Jugement dernier[3654]. Dans le même ordre d'idées, au sein du panthéon des rois à Saint-Isidore de León (vers 1100), les signes du Zodiaque ornaient l'arc de passage vers l'église[3655], telle une *Porta coeli* s'ouvrant aux pieds du Christ peint sur la voûte au cœur d'une mandorle à fond et à bordure constellés et se présentant comme la *Lux mundi*, entouré du Tétramorphe[3656]. Les signes du Zodiaque traduisent la lumière

[3653] Cf. P. KLEIN, « Entre paradis présent et Jugement Dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », art. cit., p. 465.
[3654] À propos de la re-sémantisation des signes zodiacaux, voir *supra*, chap. 9, en part. I. H. et I. I.
[3655] Le cycle est aujourd'hui très lacunaire. Voir fiche II33. Les Occupations des mois sont également présentes à l'intrados de l'arc situé entre les voûtes peintes de la *Maiestas Domini* et du Christ à l'Épée de l'Apocalypse.
[3656] Le Livre ouvert présenté par le Christ est inscrit de la phrase « *Ego sum lux mundi* » (Jn 8, 12). Sur le thème de la Porte du ciel à León, voir M. A. CASTIÑEIRAS, « El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », art. cit.

promise par le Christ selon la suite de cette phrase rapportée par Jean, à savoir que « Celui qui vient à ma suite ne marchera pas dans les ténèbres ; il aura la lumière qui conduit à la vie »[3657]. Nous avons d'ailleurs remarqué précédemment les rapprochements effectués entre les signes du Zodiaque et la lumière synonyme de vertu mais aussi de salut et de sainteté.

Dans un autre cycle pictural du corpus, celui des peintures du chœur de l'ancienne prieurale Notre-Dame de Pritz (1er quart du XIIe siècle), les signes du Zodiaque sont peints sur l'intrados du deuxième arc doubleau, succédant à un premier arc doubleau portant quant à lui les Occupations des mois. Sur la voûte de la première travée ainsi encadrée mais aussi sur la voûte de la travée suivante aujourd'hui disparue, les Vieillards de l'Apocalypse trônaient au-devant de la scène de la conque absidale aujourd'hui perdue[3658]. Associés aux Vieillards, les signes du Zodiaque devaient contribuer à la projection de la *Porta coeli* dans le lieu ecclésial comme ouverte par cet arc doubleau sur une scène triomphale qui devait être une *Maiestas Domini*. En outre, le cycle pictural de Pritz déployé sur l'arc diaphragme jusqu'à la conque absidale visait à articuler l'Incarnation du Christ à son rôle de Rédempteur selon C. Davy[3659]. On retrouve d'ailleurs les Vieillards de l'Apocalypse associés au cycle zodiacal sur les portails des églises dédiées à Saint-Lazare à Autun (1130-1140) et à Avallon (1160-1170). Sur ces deux portails, les Vieillards trônent ou trônaient sur l'une des voussures situées en dessous de celle où les signes zodiacaux sont disposés comme si la porte ouverte dans le ciel laissait entrevoir ceux qui siègent autour du trône décrit par Jean dans l'Apocalypse[3660]. À Autun, à la droite du Christ-Juge, la Vierge-*Ecclesia* trône dans les cieux au-dessus d'une structure architecturée évoquant à la fois une église et une arche, sorte de mise en abyme du lieu ecclésial, habitée des élus. Surmontée d'une porte ouverte située presque à la hauteur de la *Vierge-Ecclesia*, cette zone fait référence à la Porte ouverte dans le ciel selon l'Apocalypse tout en traçant un jeu d'échos entre la Vierge, le Christ et la porte de l'église[3661]. Les signes du Zodiaque, associés aux scènes terrestres et aux Vieillards de l'Apocalypse, introduisent cet ensemble lié au Jugement et à la Fin des temps, en ouvrant le ciel à la terre.

[3657] Jn 8, 12.

[3658] Y. Christe indique que la présence des Vieillards de l'Apocalypse dans le chœur est plutôt « sporadique » et concerne plutôt des édifices mineurs. Cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 137.

[3659] Cf. C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire…, op. cit*., p. 280.

[3660] Ap 4, 1-4.

[3661] Ap 4, 1. Le motif de la porte se trouve ainsi démultiplié dans un jeu d'imbrications symboliques, de la Vierge *Porta coeli* au Christ, porte du salut (Jn 9, 10), en passant par la porte physique de l'édifice ecclésial. Les signes du Zodiaque, éléments récurrents dans la pensée encyclopédique sont des moteurs analogiques dans cette pensée imbriquée.

De même, à Bourg-Argental, sur le portail de l'église Saint-André datant du XII^e siècle, le cycle zodiacal contribue à ouvrir la sphère terrestre vers la sphère céleste. Les signes zodiacaux sont disposés de part et d'autre de la voussure supérieure comme si celle-ci était entrouverte vers la Cité céleste. De fait, au centre de la voussure du Zodiaque, des musiciens et des anges occupent cette portion. Juste en-dessous, David musicien trône au centre de cette évocation synthétique de la Cité céleste dont il est le roi. La composition du tympan et de l'archivolte est organisée de manière à signifier une rencontre entre la terre et le ciel, tant d'un point de vue iconographique que formel[3662]. Suggérée à Bourg-Argental, la Jérusalem céleste prend clairement l'apparence d'une cité sculptée sur l'une des voussures du portail de l'église Sainte-Marie de Mimizan (vers 1220). En effet, au cœur de l'archivolte cernée des signes du Zodiaque surmontant les Occupations des mois, les Vierges sages et les Vierges folles attendent l'Époux qui trône quant à lui dans la Cité céleste[3663]. En outre, l'Adoration des Mages du tympan prend place dans la Jérusalem céleste, lieu évoqué notamment par la présence de deux arbres de vie fructifiant douze fois au cours de l'année auxquels les signes du Zodiaque et les Occupations des mois répondent en écho[3664].

Le portail est loin d'être la seule zone de l'édifice ecclésial à être relié à la Cité céleste par l'intermédiaire du Zodiaque. À Saint-Avit-Sénieur (1^ère moitié du XII^e siècle), c'est en effet le cloître qui était assimilé à la Jérusalem céleste par le biais des signes du Zodiaque conjoints aux Cavaliers, aux Vieillards de l'Apocalypse et aux deux luminaires. Disposés dans les niches des piliers du cloître, espace étroitement lié au paradis et conçu comme « une représentation du cosmos sur terre et du royaume de Dieu »[3665], les signes célestes portés par des personnages assis mettaient en exergue la dimension céleste du lieu qui est aujourd'hui lacunaire. Ils participaient à une mise en scène du cloître dont la forme même renvoie aux descriptions de la Cité céleste[3666]. La Jérusalem céleste semblait comme descendue au cœur même du prieuré et les signes du Zodiaque contribuaient à faire du cloître une sorte de pivot entre terre et ciel, en dépassant toute temporalité.

Par ailleurs, comme nous avons pu le constater, les signes du Zodiaque ont été associés à plusieurs reprises au thème de la Psychomachie de Prudence, « périphrase » du thème de la

[3662] Voir *supra*, dans chapitre, I. B. 1.
[3663] La Jérusalem céleste est en effet suggérée par des architectures (tours, arcades, etc.) et en particulier une porte ouverte à côté de laquelle le Christ-Époux se tient sous un arc surplombé d'une coupole, sans doute pour évoquer l'Anastasis.
[3664] Cf. J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII^e siècle », art. cit. ; M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^ème au XII^ème siècle…, op. cit.*, p. 327-329.
[3665] É. PALAZZO, « Le calendrier liturgique et l'espace monastique au Moyen Âge… », art. cit., p. 51.
[3666] Cf. Ap 21, 10-23.

Jérusalem céleste[3667]. Au sein de l'*Aula Gotica* du complexe des Quatre Saints Couronnés de Rome (vers 1240-1260), les signes du Zodiaque sont disposés dans l'un des cercles concentriques de la voûte d'une des travées[3668]. Ils s'inscrivent dans un ensemble donnant à voir un cortège des Vertus luttant contre les vices ainsi qu'un cheminement terrestre salvateur par le biais des Occupations des mois, le tout sous une trame dessinée par des arcatures. En sus d'un discours ecclésiologique, ce cycle pictural donne à voir l'édification du Temple de la Sagesse au cœur même de la Jérusalem céleste[3669]. Les corniches, oiseau et autres frises gemmées participent à l'évocation du Temple de la Sagesse, le tout à l'intérieur d'une salle de justice, de sorte que justice terrestre et justice céleste sont articulées et que la seconde légitime la première.

Dans le cas de la Madeleine de Vézelay, Marcello Angheben a proposé de relier l'iconographie du portail central de l'avant-nef avec les deux derniers chapitres de l'Apocalypse, de sorte que l'Église présente est articulée à son modèle céleste et à venir et que « pénétrer dans l'église revient à entrer dans la Jérusalem céleste »[3670]. Analysant les processions et autres usages liturgiques, M. Angheben croise ces indices liés aux pratiques avec l'iconographie des sculptures et leur agencement, du portail jusqu'aux chapiteaux. L'avant-nef et la nef apparaissent comme des lieux transitifs menant vers le chœur, comme une progression spirituelle introduite par le portail assimilé aux portes de la Cité céleste[3671]. Les signes du Zodiaque, associés aux Occupations des mois renforcent ce principe de progression et de transition menant de la terre vers le ciel. Les figures zodiacales, signes célestes au nombre de douze, constituent un des nombreux indices visuels et symboliques visant à assimiler l'église à la Jérusalem céleste en balisant les portes qui mènent à celle-ci.

À Notre-Dame de Chartres, ce ne sont pas moins de quatre occurrences du Zodiaque qui participent à l'articulation de l'église terrestre à la Jérusalem céleste[3672]. En sus du premier cycle zodiacal sculpté sur les voussures circonscrivant l'Ascension sur le portail latéral nord de la façade occidentale (vers 1145-1155) ainsi que des colonnettes sculptées des signes zodiacaux

---

[3667] Cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 158. Sur l'association de la Psychomachie et des signes du Zodiaque, voir *supra*, dans ce chapitre, II. A.

[3668] Voir fiche II57.

[3669] Sur la construction du Temple de la Sagesse au centre de la Jérusalem céleste, voir PRUDENCE, *Psychomachia*, en part. v. 823-829, 875-876. Cité par Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 158.

[3670] M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », art. cit. ; *Id.*, « Le programme du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », art. cit., p. 461.

[3671] Voir *Id.*, « Le programme du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », art. cit.

[3672] La cathédrale de Chartres réunit d'ailleurs le nombre le plus important d'occurrences des signes du Zodiaque au sein d'un même édifice parmi le corpus réuni. À propos de l'évocation de la Jérusalem céleste à Chartres, voir A. PRACHE, *Notre-Dame de Chartres : image de la Jérusalem céleste*, *op. cit.*

et des Occupations des mois sur cette même façade, le Zodiaque prend place sur la voussure extérieure de la baie occidentale du transept nord dit « de l'Alliance » (vers 1220-1230) mais aussi à l'intérieur sur l'une des verrières du déambulatoire (1217-1220)[3673]. Ces quatre cycles du Zodiaque sont insérés dans un système d'articulations entre terre et ciel, entre Ancien et Nouveau Testament, mettant en scène la double nature du Christ ainsi que le rôle de la Vierge-*Ecclesia*. Les signes du Zodiaque ponctuent le lieu ecclésial, de l'extérieur à l'intérieur, du seuil ouvrant vers l'intérieur de l'église assimilée à la Jérusalem céleste, jusqu'aux vitraux mettant en images un *transitus* entre terre et ciel, entre charnel/matériel et spirituel.

Si les signes zodiacaux balisent la cathédrale chartraine en plusieurs points, une sorte d'écrin céleste circonscrit le chevet de Saint-Austremoine d'Issoire et fait du lieu ecclésial une projection terrestre de la Jérusalem céleste. Les *duodecim caeli signa* ont été répartis autour du chevet tels des ornements propres à célébrer la beauté du lieu ecclésial, sa dimension cosmique mais aussi capables de traduire l'articulation idéalisée entre l'édifice ecclésial et son modèle céleste[3674]. La *Visio cujusdam religiosi monachi Rotberti* rapportée par le diacre Arnaud qui a vraisemblablement servi de trame à l'élaboration de ce décor – qui est un moyen d'imiter la cathédrale de Clermont, lieu de cette vision – emprunte d'ailleurs à la description de la Jérusalem céleste dans l'Apocalypse ses effets grandioses[3675]. Les signes du Zodiaque sont à même de rendre visible ce qui est invisible et de faire le lien entre terre et ciel et entre humain et divin d'après la description en question. La localisation des signes du Zodiaque sur le pourtour du chevet de l'édifice rend sensible et active un processus de *transitus*, de conjonction entre église terrestre et église céleste.

Enfin, cette articulation entre l'église terrestre et la Jérusalem céleste est également sensible via les décors de pavement ecclésiaux présentant des thèmes cosmologiques dont celui du Zodiaque. Le décor du sol se présente comme une projection du ciel sur la terre et rend visible la fonction médiatrice du lieu ecclésial. L'inscription présente sur le pavement du baptistère de Florence souligne bien cette articulation entre terre et ciel en indiquant que « les choses hautes du ciel environnent le fond du pavé »[3676]. Les thèmes cosmologiques tels que celui des signes zodiacaux traduisent visuellement l'analogie entre l'édifice ecclésial et la Cité

[3673] Baie n°28, lancette gauche d'une des fenêtres hautes du déambulatoire sud, vitrail du comte Thibault ou du Zodiaque. Fiche II21.
[3674] Les signes du Zodiaque sont ainsi désignés dans la *Visio cujusdam religiosi monachi Rotberti* rapportée par le diacre Arnaud à la fin du X^e^ ou au début du XI^e^ siècle, cf. M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », art. cit., p. 389, 394. À propos de ce décor, voir aussi *supra*, chap. 6, I. B.
[3675] Cf. M. GOULLET, D. IOGNAT-PRAT, « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », art. cit., p. 399.
[3676] *Ibid*., p. 352.

céleste[3677]. Les douze signes ont été insérés dans des compositions soigneusement ordonnées, agencées au moyen de médaillons, cercles concentriques, carrés et autres formes géométriques souvent imbriquées et reliées les unes aux autres afin de donner à voir une image synthétique du monde. À Saint-Bertin de Saint-Omer (vers 1120), sur le pavement aujourd'hui lacunaire marquant le seuil du chœur, les signes du Zodiaque étaient comme sertis dans une trame de méandres formés de rubans pliés formant la bordure d'une composition carrée[3678]. Image du paradis de par sa forme harmonieuse et son iconographie synthétique alliant les signes célestes à des chevrons suggérant l'eau entourant le carré central, ce décor de pavement visait à articuler la Jérusalem terrestre et la Jérusalem céleste au cœur de l'édifice ecclésial. En effet, le décor intègre le gisant de Guillaume de Flandre dont le père participa à la première Croisade, tandis que le roi David musicien lui répondait en écho. Celui-ci trônait en sa cité projetée au sol de l'édifice ecclésial, cerné des douze signes zodiacaux assimilés aux portes de la Cité céleste. Comme l'a observé X. Barral i Altet, à travers les images cosmologiques apposées sur le pavement en particulier dans le chœur, pôle du *locus* ecclésial, « le fidèle avance sur la terre et son regard monte vers le ciel, au sein du sanctuaire devenu la synthèse terrestre de la Jérusalem céleste »[3679].

Au cours de ce dernier chapitre, nous avons pu observer de quelles manières les signes du Zodiaque articulent la terre et le ciel ainsi que l'humain et le divin. Ces articulations sont fondées sur le schème *caro/spiritus*, moteur de l'ontologie analogique médiévale[3680]. Comme nous avons pu le constater au fur et à mesure des chapitres, les signes du Zodiaque sont à même de supporter un processus de *transitus* reliant ces éléments opposés mais complémentaires. De la Genèse à l'Apocalypse, en passant par l'Ascension, l'Assomption ou bien encore le Jugement dernier, le Zodiaque rend sensible des situations de rupture dans le temps et dans l'espace en étant associés à ces grands moments de l'histoire chrétienne. Dans l'image mais aussi de par l'ancrage spatial de celle-ci dans le lieu ecclésial, en des points particuliers tels que le portail et le seuil du chœur marqué d'un arc, le Zodiaque active une mise en tension du ciel et de la terre dans l'édifice de culte. Tout comme les signes du Zodiaque ont pu être utilisés pour mettre en

[3677] Cf. X. BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge...*, 2010, p. 61.
[3678] Voir fiche Z40. Nous avons déjà souligné que les méandres de rubans pliés semblaient utilisés pour traduire une connexion entre l'église terrestre et la Cité céleste, voir *supra*, chap. 9, II. B. 3.
[3679] X. BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé, op. cit.*, « Marcher sur la terre, regarder vers le ciel », p. 238.
[3680] Sur cette question, voir A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », art. cit. ; *Id.*, « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », art. cit. Voir aussi *supra*, chap. 1, III. B. 1.

avant la rupture de l'harmonie initiale consécutive au Péché originel, leur capacité à articuler la terre et le ciel comme médiateurs et images de l'ordre divin a été mise à profit afin de mettre en signes « la fusion du terrestre et du céleste » que constitue l'Incarnation[3681]. Si cela est sensible à l'intérieur du cycle zodiacal lui-même par un processus de re-sémantisation chrétienne des signes zodiacaux, on peut aussi observer le rôle du cycle zodiacal vis-à-vis de l'Incarnation selon un jeu d'imbrications temporelles complexes. L'introduction de ce « pivot » salvateur de l'histoire chrétienne qu'est l'Incarnation à l'intérieur du rythme cyclique du Zodiaque oriente celui-ci selon une perspective eschatologique. D'ailleurs, le thème iconographique du Zodiaque, issu de la pensée encyclopédique riche en correspondances, est exploité comme une sorte de moteur analogique entre Ancien et Nouveau Testament.

Nous avons également pu observer l'association récurrente de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi que de la Psychomachie avec les signes du Zodiaque. Évocations du Jugement dernier, ces thèmes situent le Zodiaque dans une perspective eschatologique. La présence des signes zodiacaux souligne la notion de *virtus*, et est intégrée à un discours sur la préparation terrestre du salut permettant aux justes d'accéder au ciel. Les figures zodiacales décuplent l'évocation récurrente de la lumière associée à la *virtus* et soulignent sa diffusion universelle tout en signifiant sa valeur rédemptrice et salvatrice. Elles peuvent constituer une sorte de couronne ou d'enceinte symboliquement porteuse de lumière qui rend visible la nature transitive du lieu ecclésial. L'articulation entre la terre et le ciel par le biais du Zodiaque tel une porte ouverte vers les cieux trouve un point d'orgue dans la scène du Jugement dernier autour duquel les signes zodiacaux gravitent parfois. Participant à la dynamique séparatrice entre les élus et les damnés, les signes du Zodiaque associés aux Occupations des mois composent un environnement visuel à même d'ancrer la préparation du salut dans le présent terrestre tout en renvoyant à une perspective eschatologique. En outre, le Jugement dernier peut être évoqué implicitement par les signes zodiacaux re-sémantisés. La Balance condense à elle-seule la capacité du cycle zodiacal à signifier une connexion entre la terre et le ciel dans le décor ecclésial. Cette figure zodiacale fait référence à l'instrument de la justice rétablie par l'Incarnation, elle est par là même l'image synthétique de ce pivot temporel tout en étant l'instrument du Jugement dernier. Le Zodiaque, en tant que cycle et en tant que signes, est un élément « enclencheur » d'une mise en abyme de différentes temporalités et semble relier « le commencement et la fin ». Enfin, les figures zodiacales, signes célestes au nombre de douze, constituent un des nombreux indices visuels et symboliques visant à assimiler

[3681] Cf. C. VOYER, *Faire le ciel sur la terre…, op. cit*., p. 334.

l'église à la Jérusalem céleste en balisant les portes qui mènent à celle-ci. Du seuil de l'église jusqu'au chœur, en passant par le pavement et les chapiteaux, les signes zodiacaux participent à activer le *transitus* entre l'église terrestre et la Cité céleste. Les signes du Zodiaque, assimilés aux portes et/ou aux gemmes de la Jérusalem céleste, semblent ainsi ouvrir vers l'éternité.

CONCLUSION

L'étude de la figuration du Zodiaque nous a conduit jusqu'aux portes de la Jérusalem céleste à laquelle l'église est assimilée. De fait, la figuration des « douze signes du ciel » à l'extérieur et à l'intérieur de l'édifice ecclésial, du sol à la voûte, contribue à faire de celui-ci le lieu d'une médiation et d'une rencontre entre la terre et le ciel.

Au terme de notre enquête concentrée sur la période située entre le XI^e^ et la fin du XIII^e^ siècle correspondant à l'essor de sa figuration dans la décoration ecclésiale, nous comprenons le Zodiaque comme un moyen de signifier un passage entre terrestre et céleste, entre humain et divin. Nous voyons le Zodiaque, sa figuration, comme capable de traduire la dimension transitive de l'église tout en étant lui-même un médiateur. Signes de la *Porta coeli*, les signes du Zodiaque nous paraissent faire de l'église le ciel sur la terre, et, à la fois, le reflet et le cœur du cosmos. Dans les contextes étudiés, nous pensons que le Zodiaque est un trait d'union entre différents types de temporalités et de spatialités. Il lie les temps dans l'espace, celui de l'image et de son lieu, celui de la rencontre entre la terre et le ciel comme nous l'avons démontré à travers différents exemples. Nous avons décelé que les douze signes entrent en résonance avec l'histoire chrétienne et imbriquent les rythmes de celle-ci et ceux de la liturgie dans les rythmes cosmiques. En outre, notre propos met en évidence que les signes zodiacaux entretiennent d'étroites relations avec l'Incarnation, qui est elle-même introduite et mise en signes dans et par le cycle zodiacal, ainsi qu'avec la notion de rédemption selon une perspective eschatologique. Nous avons mis en exergue la distribution des signes du Zodiaque dans le lieu ecclésial selon des dynamiques liées aux notions d'*iter* et de *transitus* ainsi qu'à une certaine polarisation du *locus*. D'après nos observations, les signes du Zodiaque, articulés ou non aux Occupations des mois, synthétisent et dépassent les mouvements horizontaux et verticaux qui animent et traversent l'édifice. Dans le même ordre d'idées, nous proposons de voir le Zodiaque comme un ornement céleste apposé autour et à l'intérieur du lieu ecclésial, un levier visuel à même de traduire les articulations et le *transitus* entre charnel/matériel et spirituel. Selon nous, de par ses douze figures rendant visible l'ordonnancement des étoiles, le Zodiaque montre l'é(É)glise comme liée au ciel. Nous avons fait ressortir son lien étroit avec l'arc, sculpté et/ou peint, qui nous paraît condenser à lui-seul la capacité du Zodiaque à articuler des éléments complémentaires et à marquer des transitions.

La notion de transformation nous est apparue comme transversale au cœur de l'étude de la figuration du Zodiaque. Entre Antiquité et Moyen Âge, nous avons souligné la re-sémantisation progressive du Zodiaque, en particulier au sein de la décoration ecclésiale au cours des XI^e^-XIII^e^ siècles, même s'il a, dans le même temps, conservé ses principales caractéristiques antiques. L'amplitude chronologique et géographique de notre approche vise à rendre compte de ce processus de transformation sur le long terme et dans l'espace. Cette notion nous semble applicable à l'étude de la tradition zodiacale, pour ses fondements astrologiques et catastérismiques mais aussi quant à son iconographie. Nous avons fait valoir la valeur narrative ainsi que la dimension visuelle et mnémonique des signes zodiacaux en tant que catastérismes. Ils renvoient à des personnages mythologiques transportés de la terre au ciel, *transformés* en astres. L'hybridité est, en sus, un trait récurrent de l'iconographie de plusieurs signes zodiacaux. Elle nous semble mettre en évidence leur capacité à changer, de même qu'ils ponctuent les saisons au fil de l'année. Par ailleurs, la dynamique interne et rythmique des cycles zodiacaux tout comme les dynamiques caractérisant la distribution des signes du Zodiaque au sein de l'espace ecclésial sont autant d'éléments qui se rapportent à un processus de transformation. Nous avons démontré que les signes du Zodiaque interagissent avec les deux pôles de l'édifice que sont le portail – en tant que lieu de passage entre extérieur et intérieur se rapportant à la *Porta coeli* – et le chœur, propice à la médiation entre humain et divin. Ce processus de transformation concerne les signes zodiacaux eux-mêmes, de par leur apparence, leur histoire, voire leur re-sémantisation. Il peut aussi être relatif au fidèle qui parcourt l'espace ponctué de ces figures sur un plan à la fois physique et spirituel, ainsi qu'au lieu ecclésial comme pivot entre l'église terrestre et l'Église céleste dans une dynamique de *transitus*.

Comme nous l'avons indiqué, l'iconographie zodiacale fut amorcée au cœur de l'ancienne Mésopotamie et plus précisément à travers l'observation astronomico-astrologique babylonienne. Les figures du pré-Zodiaque étaient alors conçues comme une sorte d' « écriture divine » et céleste. Malgré ces prémices, il fallut attendre le V^e^ siècle avant J.-C. pour que les constellations zodiacales ne soient clairement distinguées, puis fixées deux siècles plus tard. Si la tradition textuelle et le repérage des signes zodiacaux remontent à cette période, leur figuration ne connut un véritable essor qu'au cours des premiers siècles de notre ère. Nous avons insisté sur l'idée qu'au sein de la tradition textuelle grecque, puis romaine, la visualisation des constellations était essentielle et s'appuya sur les récits catastérismiques pour ancrer les figures en question dans la mémoire. Nous avons déduit que la dimension à la fois spatiale et temporelle du Zodiaque, inhérente à sa tradition scientifique située à la croisée de l'astronomie,

de l'astrologie et de la géographie, sous-tend l'agencement des images, leur emplacement et le discours idéologique véhiculé. Avec l'essor de l'iconographie zodiacale, une certaine rigueur scientifique et descriptive rencontra une iconographie à dimension cosmologique idéalisée. Cette rencontre fut facilitée par la mythologie et la tradition catastérismique qui servent de trame à la tradition zodiacale, textuelle et figurative. L'idéologie impériale ainsi que le succès des thèmes cosmologiques et des cultes liés aux astres et en particulier à Sol/Hélios profitèrent au développement figuratif du Zodiaque et à son émancipation vis-à-vis de la sphère purement scientifique.

De fait, pour ce qui est de l'iconographie antique, nous avons exposé que le Zodiaque a été adapté à différents contextes, cultuel, funéraire, impérial. Au-delà des variations et des adaptations, de grandes lignes se dessinent à travers la tradition figurative antique et tardo-antique du Zodiaque. De manière générale, nous avons montré qu'il prit part à la mise en images d'un dépassement des limites spatiales et temporelles terrestres vers l'au-delà, voire vers la divinisation dans le cadre de l'apothéose. Étroitement lié au *clipeus*, motif à dimension cosmique propice à un jeu d'imbrications visuelles, nous avons dégagé l'idée que le Zodiaque servit à signifier des liaisons à travers différentes temporalités. Au sein des décors chrétiens tardo-antiques, nous avons proposé que les signes du Zodiaque perdurèrent de manière implicite dans la tradition formelle du *clipeus caelestis* ainsi que dans les fonds étoilés qui constellent les théophanies. Nous avons constaté que, dès ses prémices antiques, la figuration du Zodiaque joua avec les dynamiques spatiales des lieux concernés, aussi bien à l'intérieur du temple nabatéen, du *mithraeum* ou bien encore de la synagogue. De plus, notre propos fait valoir que le Zodiaque antique et tardo-antique fut un moyen de rendre visible une médiation entre la terre et le ciel. La figuration du Zodiaque parmi les décors synagogaux des IV^{e}-VI^{e} siècles nous a permis d'envisager les clivages entre judaïsme et christianisme, qui s'expriment notamment dans leur conception du lieu de culte et dans leur rapport à différentes temporalités, orientées autrement. Au sol de la synagogue, nous avons attiré l'attention sur le fait que les signes du Zodiaque concourent à la dynamique axiale du lieu, à sa polarisation par l'*aron hakodech*, tout en faisant écho au voile du Temple de Jérusalem. Célébrant l'immuabilité de la liturgie judaïque, la cyclicité du Zodiaque a été mise à profit dans l'image pour renvoyer à l'espoir en la restauration du royaume d'Israël. Ainsi, nous avons établi que le Zodiaque prit part à des enjeux d'ordre spatial et temporel de différentes manières dès la fin de l'Antiquité.

Au cours du haut Moyen Âge, à travers le processus de transmission et d'adaptation de l'héritage antique, le Zodiaque fut progressivement conçu comme une « image-signe » de l'ordre divin. Favorisés par le développement du *comput*, les signes du Zodiaque s'inscrivirent

dans une volonté d'imbrication et de mise en réseau des rythmes cosmiques avec les rythmes liturgiques. Insérés parmi le décor d'objets liturgiques dès le IX^e^ siècle, nous avons démontré que les signes du Zodiaque participent à activer la dimension médiatrice de la liturgie entre terrestre et céleste, entre humain et divin, et signifient la mise en ordre nécessaire à son bon déroulement. Selon nous, les signes du Zodiaque transposent l'idée d'un passage du matériel/charnel au spirituel inhérent à la liturgie par leur capacité à rendre visible ce qui est invisible, à savoir l'ordre des étoiles qui composent les constellations. Repères dans le ciel, ils furent aussi utilisés comme des repères à l'intérieur des manuscrits liturgiques comme nous l'avons mis en évidence. Des tables de canons aux calendriers liturgiques, la figuration des signes zodiacaux répond à un processus d'ordonnancement de l'espace écrit tout en soutenant un système de concordances narratives et temporelles. Nous avons montré que les signes zodiacaux furent incorporés à une trame visuelle et rythmique au moyen de médaillons et d'arcs, soit des dispositifs visuels que nous retrouvons dans le décor d'objets liturgiques ainsi que dans le décor monumental ecclésial. L'arc, en particulier, nous est apparu comme le vecteur d'une mise en réseau visuelle tout en étant un réceptacle mémoriel combiné aux signes du Zodiaque.

Tout ceci nous semble avoir préparé l'intégration du Zodiaque à l'ornementation de l'édifice ecclésial au XI^e^ siècle. Afin de comprendre la figuration des signes du Zodiaque dans l'église entre le XI^e^ et la fin du XIII^e^ siècle, nous avons cherché à les situer par rapport à leur lieu, celui de l'espace architecturé mais aussi leur « lieu d'images ». Il s'agissait d'envisager la « distribution spatiale » des signes du Zodiaque autour et à l'intérieur de l'église dans le but d'appréhender les dynamiques de ce thème iconographique. Nous avons démontré que les signes du Zodiaque sont comme des opérateurs entre la terre et le ciel par rapport à l'édifice ecclésial lui-même, comme lieu d'une conjonction de l'humain et du divin, mais aussi vis-à-vis des thèmes retraçant les grands moments de l'histoire chrétienne, du Péché originel à l'Apocalypse en passant par l'Incarnation et ses effets rédempteurs.

Nous avons mis en lumière que des supports ainsi que des zones ont été privilégiés à l'intérieur de l'édifice ecclésial pour figurer les signes zodiacaux, qu'ils soient associés ou non aux Occupations des mois. Nous avons observé leur répartition dynamique entre l'extérieur et l'intérieur de l'église et nous avons repéré que les voussures du portail ainsi que les intrados d'arcs peints furent les deux principaux supports des signes du Zodiaque. Les signes du ciel apposés sur les voussures nous semblent marquer le seuil de l'édifice et souligner ce lieu de passage entre extérieur et intérieur. Dans le même ordre d'idées, nous pensons que les intrados d'arc peints des douze signes balisent le lieu ecclésial, tels des seuils réitérés au cœur de

l'édifice, du narthex jusqu'à l'arc triomphal. Nous retrouvons les signes zodiacaux sur des arcs de transition vers les bas-côtés comme à Sant Pere de Sorpe ou bien encore au niveau d'un passage ménagé entre l'église et le Panthéon des Rois à Saint-Isidore de León. Pour ce dernier exemple, nous avons insisté sur le fait que les signes du Zodiaque marquaient l'arc d'accès à l'église, à l'apogée d'un cycle pictural christologique débutant par l'Incarnation et se terminant en une vision de l'Apocalypse. Pôle de cet ensemble, une *Maiestas Domini* avec le Christ se présentant comme la « Lumière du monde », surmontait l'arc ouvert par les signes célestes qui menaient à l'église. Par sa localisation mais aussi par sa position au sein de cet ensemble synthétique, nous avons mis en exergue que le cycle zodiacal se présentait comme un élément de liaison entre la terre et le ciel et en direction du salut. Signes de la *Porta coeli* qui s'ouvrait ainsi sous le Christ et vers l'église à León, les signes du Zodiaque furent souvent mis en arc. Figurés au seuil de l'église et à l'intérieur, nous estimons qu'ils soutenaient l'analogie entre l'église et la Porte du ciel.

Notre étude met aussi en évidence que les signes du Zodiaque furent également, et souvent, figurés sur des décors de pavement, surtout au cours de la première moitié du XII^e^ siècle et le plus souvent en association avec les Occupations des mois. Nous avons souligné leur intégration à des compositions synthétiques qui assimilent l'église au cosmos. La manière de les montrer nous paraît contribuer, pour plusieurs des cas étudiés, à une projection du ciel sur le sol et en même temps à une dynamique de *transitus* vers le ciel et le salut. De la projection de la *Porta coeli* à Saint-Bertin de Saint-Omer à celle de l'échelle céleste à San Miniato de Florence en passant par les médaillons du calendrier, fruits de l'arbre des temps projeté au sol de la cathédrale d'Otrante, notre idée est que les signes célestes marquent le sol ecclésial pour signifier sa dimension médiatrice et transitive dans la nef ainsi que dans le chœur. Au sein des décors de pavement, les signes du ciel, parfois accompagnés des scènes mensuelles, accompagnent la dynamique de l'*iter*. De notre point de vue, ils polarisent le lieu ecclésial en direction du sanctuaire, voire ils insistent sur sa sacralité rayonnante comme par exemple à Saint-Philibert de Tournus. Les voussures, arcs et décors de pavement sont loin d'être les seuls supports et localisations du Zodiaque au sein de l'édifice ecclésial. De manière générale, nous avons déduit que les différentes occurrences des signes du Zodiaque font ressortir la structure et les dynamiques qui traversent le lieu ecclésial, à la fois horizontalement et verticalement.

Au XI^e^ siècle, nous avons remarqué que les signes zodiacaux ont d'abord été figurés en des zones hautes et extérieures de l'édifice ecclésial, sculptés sur des métopes telles des transpositions des enluminures de constellation vers l'espace construit. Par la suite, nous avons constaté que les supports utilisés pour les signes zodiacaux continuent de correspondre plutôt à

des zones hautes hormis les décors de pavement. Par le biais de nos analyses et comparaisons, nous avons mis en exergue la non prédominance d'un support ou d'une localisation pour ce qui est des signes zodiacaux figurés sans les Occupations des mois. Or, par contraste, nous avons relevé un certain ancrage des deux autres types d'occurrences, en fonction du portail et sur des voussures – pour les occurrences associant signes et mois – et au seuil du chœur sur des intrados d'arc ou sur le mur hémicycle de l'abside pour les occurrences des Occupation des mois seules. Pour ce qui est des signes du Zodiaque non associés à leur pendant mensuel, cela nous semble indiquer qu'en tant que signes célestes, sorte de métonymie des cieux, ils ont pu investir l'ensemble du lieu ecclésial, lui-même conçu comme une interface entre la terre et le ciel.

L'association des signes du Zodiaque aux Occupations des mois fut quant à elle privilégiée au niveau du portail, autour d'une zone de tension entre extérieur et intérieur, terrestre et céleste. En outre, un certain mouvement de descente et d'ouverture horizontale des cycles en question est observable au cours du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Nous avons proposé que les signes du Zodiaque et les Occupations des mois associés sont les images d'un « ordre socio-cosmique » fondé sur le schème *caro/spiritus,* mis en lumière par Anita Guerreau-Jalabert. Articulés, mis en tension, ils correspondent à des enjeux sociaux et idéologiques que nous avons cherché à éclairer. Reflets de l'ordre cosmique divin, nous pensons que les signes du Zodiaque qui rythment l'espace ecclésial présentent l'*Ecclesia* comme la garante de cet ordre. Nous avons avancé l'idée que les signes zodiacaux et scènes mensuelles traduisent visuellement l'harmonie ecclésiale, voire l'harmonie civique et affichent une certaine emprise sur les rythmes dans le temps et dans l'espace. Selon nous, leur figuration laisse transparaître des enjeux correspondant à des échelles locales et universelles bien souvent imbriquées par le biais des signes et des mois eux-mêmes. Nous avons fait valoir que les rythmes terrestres, illustrés par les scènes mensuelles, sont enchâssés dans les rythmes cosmiques tels que les signes zodiacaux, et comme « imprimés » au sein du lieu ecclésial. En outre, le plein essor de la figuration de ces deux thèmes correspond à la première moitié du XII^e^ siècle et concerne davantage le portail sur lequel ils furent souvent figurés en alternance. Nous avons ainsi déduit que leur capacité à orner le seuil de par leur dualité complémentaire constitue le fondement de leur développement. Alors même que l'historiographie portant sur le calendrier et les Occupations des mois a eu tendance à évacuer la question de la présence du Zodiaque, il apparaît clairement que les rapports dynamiques qu'entretiennent les signes et les mois soutiennent et révèlent les articulations unissant la terre et le ciel ainsi que la dimension transitive du lieu ecclésial.

Par là, nous avons insisté sur l'idée que les signes du Zodiaque « illuminent » la porte de l'*ecclesia* à l'instar des vertus requises pour obtenir le salut mais aussi comme les douze

gemmes qui ornent les portes de la Jérusalem céleste qui accueillera les justes. De surcroît, nous avons constaté qu'ils émaillent, balisent et dynamisent l'intérieur de l'édifice ecclésial. Ils relient la porte matérielle de l'église terrestre ainsi que l'ensemble du bâtiment à son modèle céleste. La récurrence des références à la Cité céleste parmi les contextes iconographiques du Zodiaque nous a conduit à l'idée que les *duodecim caeli signa* participent au processus de transformation de l'église idéalisé par Suger par exemple ou au moins à une médiation entre l'église et son prototype céleste. De par leur disposition à l'extérieur comme à l'intérieur de l'édifice, et suivant des contextes iconographiques particuliers, nous avons conclu que les signes du Zodiaque contribuent à tisser des liens à travers différentes temporalités de la même manière qu'ils servent de repères et de vecteurs d'une mise en ordre et une mise en concordance dans les manuscrits liturgiques. Nous avons exposé que les douze signes, en tant que cycle ou en tant que citations isolées, entrent en résonance avec les scènes de l'histoire chrétienne et manifestent les tensions entre l'humain et le divin, entre le charnel et le spirituel. Nous avons constaté que les signes zodiacaux ont interagi avec des thèmes variés, du Péché originel jusqu'à l'Apocalypse. Du fait de leur dimension rythmique, ils mettent bien souvent en lumière des ruptures avec l'harmonie initiale via le Péché originel, mais aussi dans le temps chrétien au moyen de l'évocation de l'Incarnation notamment. En témoigne par exemple le portail de Saint-André de Bourg-Argental sur lequel les signes zodiacaux ornent les douze petites arcades répétant et décuplant, telle une mise en abîme du portail, le thème de la *Porta coeli* ourlée de ses douze signes célestes. Le cycle zodiacal est réparti de part et d'autre de l'une des voussures de l'archivolte et de manière ascendante. L'archivolte s'ouvre ainsi vers la Jérusalem céleste où trône d'ailleurs le roi David musicien. La rupture du cycle zodiacal au niveau de la partie médiane mais aussi sa disposition polarisée par l'axe central et vertical du portail est à même de traduire la rencontre de la terre avec le ciel qui a lieu grâce à l'Incarnation. Celle-ci est évoquée par le biais du cycle de l'Enfance disposé de manière similaire dans le registre inférieur du tympan, tandis que le registre supérieur est occupé par le Christ entouré du Tétramorphe. Tout ceci nous a conduit vers l'idée que les signes du Zodiaque, moteurs analogiques de cet ensemble, contribuent à rendre visible l'imbrication de différentes temporalités qui sont résolues par l'éternité vers laquelle ils tendent sur l'archivolte.

L'un de nos principaux arguments est que l'agencement des signes zodiacaux ainsi que leur iconographie entrent en résonance avec l'histoire du salut. Certains signes ont été davantage re-sémantisés. Nous avons mis en exergue que la Vierge et la Balance introduisent l'Incarnation, pivot de l'*historia*, dans le rythme cyclique et cosmique du Zodiaque. L'Incarnation, qui polarise le temps chrétien, oriente ainsi le cycle zodiacal selon une

perspective eschatologique. Selon nous, les signes zodiacaux, en particulier la Vierge et la Balance, mettent en signes la « fusion du terrestre et du céleste » que constitue l'Incarnation. La Vierge en assomption se trouve introduite parmi les astres telle la *Maris stella*. Les références à la Résurrection du Christ – par le biais notamment du Lion – ainsi qu'à la dimension rédemptrice de l'Incarnation - par le biais de la Balance – ou bien encore au sacrifice rédempteur – avec le Bélier notamment – etc., sont sensibles par certains détails et situations iconographiques. Ces jeux de références à l'histoire chrétienne sont évoqués dans les textes proposant une re-sémantisation des signes zodiacaux et sont perceptibles à travers les jeux d'échos établis entre les occurrences zodiacales et un contexte iconographique particulier. À Sant Pere de Sorpe, nous avons observé comment les signes zodiacaux peints sur les intrados des arcs ouverts sur les bas-côtés de part et d'autre de l'abside sont inscrits dans un ensemble pictural articulant Ancien et Nouveau Testaments, charnel et spirituel, le Péché originel et le Christ rédempteur. Le Sagittaire, les Gémeaux et le Cancer sont en effet re-sémantisés à l'intérieur de ce « lieu-d'images ». Au cours du neuvième chapitre, nous avons mis en lumière un certain nombre d'indices visuels qui témoignent d'une re-sémantisation des signes du Zodiaque par le biais d'une mise en série des occurrences. Ce processus de re-sémantisation est loin d'être homogène. Nous sommes convaincue qu'il n'y a pas une seule relecture possible pour chaque signe et que la figuration de chaque signe zodiacal ne répond pas nécessairement à une telle démarche de re-sémantisation. Sur le pilier de Souvigny, la Balance est inscrite dans une mandorle et tenue au-dessus de la terre depuis les cieux sans doute par la Vierge, Marie et signe. Elle nous paraît condenser la conjonction de la terre et du ciel que les signes zodiacaux manifestent de manière plus globale. Signe renvoyant à la fois à l'Incarnation et au jugement rédempteur, nous suggérons que la Balance résonne avec la Croix dans sa dimension cosmique et salvatrice.

En poursuivant notre idée, il apparaît que les signes du Zodiaque, en tant que synthèse cosmique et signes de l'*historia*, pensent à leur manière la dimension cosmique de la Croix, comme diffusion de la Lumière, comme échelle entre la terre et le ciel, comme rencontre de l'humain et du divin, comme chemin vers le salut. Nous avons vu à plusieurs reprises les liens possibles entre la croix et le Zodiaque, en tant que signes et cycle. Les *clipei* zodiacaux qui balisent l'arc triomphal de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers ainsi que l'arc doubleau du narthex de Saint-Savin-sur-Gartempe sont marqués de quatre motifs étoilés disposés en croix. Le tout est inséré dans une trame ornementale à même de traduire l'indicible qui unit la terre et le ciel. La poutre sculptée d'Osnabrück, ornée des signes zodiacaux disposés grâce à des *clipei*, dessine les bras de la Croix qui enserrent et surplombent le lieu ecclésial. De même, la Croix

est insérée dans le cercle zodiacal qui enceint la Cité céleste sur l'une des enluminures du psautier d'Utrecht ou bien encore au cœur de la frise de Saint-Maurice de Vienne telle un staurogramme aux bras desquels l'*alpha* et l'*oméga* sont suspendus, la cyclicité étant ainsi polarisée et ouverte vers l'éternité salvatrice. Ces quelques exemples nous semblent témoigner des points de contacts visuels entre le Zodiaque et la croix. En outre, les douze signes furent mis en relation avec la Croix par Raban Maur dans son *De laudibus Sanctae Crucis.*

Nous avons vu que le rapport des signes du Zodiaque à l'ornement, tant par leur insertion dans une trame ornementale que par le traitement ornemental des douze figures – du fait des détails orfévrés, perlés, végétalisés, etc. – fait appel à la pensée de l'*ornatus* dans sa relation au *cosmos*, tout comme il soutient « l'intention transformatrice » dont le Zodiaque est un des vecteurs. D'après nos réflexions, cette intention transformatrice a trait à la fois au discours relatif au salut auquel le Zodiaque participe tout comme elle concerne le rapport entre l'église et son modèle céleste vers lequel elle tend.

En périphérie de l'Ascension, de l'Assomption et d'autres scènes théophaniques, nous avons mis en évidence que les signes zodiacaux permettent de penser en images la capacité du Christ ainsi que de la Vierge à « dépasser les limites entre le ciel et la terre » pour reprendre les termes de Jean-Claude Schmitt. De même que le cercle zodiacal fut utilisé, par exemple, par l'iconographie impériale antique afin de montrer l'apothéose, il perdura au Moyen Âge comme un intermédiaire entre la terre et le ciel et entre l'humain et le divin, comme un vecteur visuel et symbolique du transfert ou *transitus* entre la terre et le ciel et du dépassement des limites qui les sépare. Autour du Christ et de la Vierge, en périphérie de la porte de l'église ou bien encore au niveau du sanctuaire, nous considérons que le Zodiaque agit comme un levier visuel quant à la dynamique de *transitus*. Sur le portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres, les signes zodiacaux et les scènes mensuelles sculptés sur l'archivolte accompagnent et auréolent la scène de l'Ascension du Christ. Nous avons argué que leur disposition rayonnante et polarisée par le Christ met en signes sa double nature ainsi que son *transitus*. De même, nous proposons que la connexion de la terre et du ciel soit retranscrite par l'association signifiante des signes célestes et des scènes terrestres, les premiers surmontant les secondes au sommet de l'archivolte comme un point d'orgue s'ouvrant vers les cieux et l'éternité.

Associés à plusieurs reprises – avec les Occupations des mois – à la parabole des Vierges sages et des Vierges folles ainsi qu'à la Psychomachie, le Zodiaque soutient un discours sur la préparation terrestre du salut. Nous avons souligné que les signes du ciel renvoient à la lumière des vertus requises ainsi qu'à la lumière de la Cité qui attend les justes. Images des rythmes cosmiques articulés aux rythmes terrestres, les signes du Zodiaque nous semblent dessiner un

chemin vers le salut. Ils furent d'ailleurs parfois figurés en bordure de scènes de Jugement dernier avec leur pendant mensuel alors que ce thème est seulement suggéré dans la parabole des douze Vierges. Nous constatons que les signes du Zodiaque associés aux Occupations des mois renforcent la dynamique séparatrice entre les élus et les damnés et composent un environnement visuel à même d'ancrer la préparation du salut dans le présent terrestre tout en renvoyant à une perspective eschatologique. Sur la façade occidentale de Saint-Denis, les signes du Zodiaque répondent en écho aux Occupations des mois de part et d'autre du portail central, disposés sur des piédroits selon une dynamique de polarisation par le Christ-Juge. Le ciel et la terre se trouvent ainsi mis en tension autour de la scène du Jugement dernier.

Selon nous, la figuration du Zodiaque entre Antiquité et Moyen Âge et en particulier au sein de l'édifice ecclésial entre le XI^{e} et le XIII^{e} siècle, permet d'appréhender l'impression du temps dans l'espace tout en mettant en exergue les articulations entre ce qui relève de l'humain et du divin. Comme nous l'avons montré, les signes du Zodiaque accompagnent et signifient les ruptures, dépassements et autres passages au-delà des limites spatiales et temporelles, entre la terre et le ciel, de sorte qu'ils sont à même d'ouvrir vers la Jérusalem céleste et l'éternité.

BIBLIOGRAPHIE

Sources écrites publiées :

- AMBROISE DE MILAN, *De sacramentis*, II, VII ; *Des sacrements. Des mystères*, BOTTE B. (éd.), Paris, Cerf, 1961.
- ARATOS, *Phénomènes*, Tomes I et II, MARTIN J. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- AUGUSTIN, *De Genesis ad litteram*, PL 34.
- AUSONIUS (BURDIGALENSIS), *Eclogarium, 9, In quo mense quod signum fit ad cursum solis*, PL 19, col. 912D.
- BAUDRI DE BOURGUEIL, *Poèmes*, TILLIETTE J.-Y. (éd.), 2 vol., Paris, Belles-Lettres, 1998-2002.
- BÈDE, *De temporum ratione, XVI, De signis duodecim mensium*, PL 90, col. 358 ; WALLIS F., *Bede : The Reckoning of Time. Translated, with Introduction, Notes and Commentary*, Liverpool, Liverpoool University Press, 1999.
- BÈDE, *De natura rerum, XVII, De duodecim signis, PL 90*, col. 232-233.
- BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermo II de adventu Domini*, 5, PL 183, col. 42.
- *La Bible, L'Ancien Testament. Le Nouveau Testament, traduction œcuménique de la Bible*, nouvelle édition revue, Paris, Cerf / Le Livre de Poche, 1996.
- CASSIODORE, *De anima*, PL 70, col. 1306, GÉVAUDAN A. (trad.), *Cassiodore, De Anima : introduction, traduction et notes*, thèse soutenue en décembre 2015, sous la direction de B. Bakhouche, université Paul Valéry Montpellier III, [En ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01304044
- CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromates*, Livre V, 6, VOULET P. (trad.), LE BOULLUEC A. (éd.), Paris, Cerf, 1981 (Sources chrétiennes, 278).
- ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, PAMIAS I MASSANA J., ZUCKER A. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- FLAVIUS JOSÈPHE, *Œuvres complètes, Guerre des Juifs*, t. IV-VI, REYNACH T. (trad., dir.), Paris, Ernest Leroux, 1932.
- GUILLAUME DURAND, *Rational des divins offices*, DAVRIL A., THIBODEAU T. (éd.), Turnhout, Brepols, 1995 (Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, CXL).
- HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma Animae*, PL 112, col. 1023C.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, XII, *Les étymologies, Livre XII, Des animaux*, ANDRÉ J. (trad.), Paris, les Belles Lettres, 1986.
- JEAN DE GAZA, *Description du tableau cosmique*, LAURITZEN D. (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmina*, IX, 100, PL 122, col. 1238, *Aulae sidereae*, dans FOUSSARD M., « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », in *CA*, 21, 1971, p. 79-88.
- NONNOS DE PANOPOLIS, *Les Dionysiaques*, VIAN F. *et alii* (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1976-2006.
- *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, ZUCKER A. (éd., trad), Grenoble, J. Millon, 2004.

- PRUDENCE, *Psychomachie ; Contre Symmaque*, LAVARENNE M. (éd., trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- RABAN MAUR, *Allegoriae in sacram scripturam*, PL 112.
- RABAN MAUR, *De rerum natura*, PL 111.
- RABAN MAUR, *In honorem Sanctae Crucis*, PERRIN M. (éd., trad.), Turnhout, Brepols, 2000 (Corpus christianorum, 100).
- SICARD DE CRÉMONE, *Mitrale, seu De officiis ecclesiasticis summa*, PL 213, col. 213C.
- SUGER, *Œuvres*, GASPARRI F. (trad. et éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- THÉOPHILE, *De Diversis artibus*, DODWELL C. R. (trad.), Paris, Thomas Nelson and sons, 1961.
- VENANCE FORTUNAT, *Carmina*, III, 7, v. 27-46, *Poèmes*, REYDELLET M. (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- WANDALBERT DE PRÜM, *De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus*, DÜMMLER E. (éd.), *MGH, Poetae Latini Medii Aevi*, II, Berlin, Weidmann, 1964, p. 604-616.
- ZÉNON DE VÉRONE, *Tractatus XLIII, Ad Neophitos…VI,* PL 11, col. 492-496. = ZÉNON DE VÉRONE, *Opera, Liber II, Tractatus XLIII. Ad Neophitos post Baptisma, VI De duodecim signis Sermones*, PL XI, col. 492-496.

Sources épigraphiques :

- FAVREAU R., MICHAUD J. (éd.), LABANDE E.-R. (dir.), *CIFM, 1/2 : Poitou-Charentes*, Paris ; Poitiers, CNRS/université de Poitiers, 1974.
- FAVREAU R., MICHAUD J., LEPLANT B. (éd.), LABANDE E.-R. (dir.), *CIFM, 6, Gers*, Paris, CNRS, 1981.
- FAVREAU R., MICHAUD J., LEPLANT B. (éd.), LABANDE E.-R. (dir.), *CIFM*, 7, *Ville de Toulouse*, Paris, CNRS, 1982.
- FAVREAU R., MICHAUD J., MORA B. (éd.), *CIFM, 18 (Allier, Puy-de-Dôme, Cantal, Haute-Loire, Loire)*, Paris, CNRS, 1995.

Études :

- ABRY J.-H. (éd.), *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, actes de la Table-ronde [Centre d'études Romaines et Gallo-romaines de l'université de Lyon 3, 1992], Paris, De Boccard, 1993.
- ADHÉMAR J., *Influences antiques dans l'art du Moyen-Âge français*, Londres, The Warburg Institute, 1937, rééd., préf. Pressouyre L., Paris, éd. du CTHS, 1996 (coll. Format).
- AHNNE P. , « Les travaux des mois de la cathédrale de Strasbourg », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 22, 1962, p. 44-47.
- AINAUD DE LASARTE J., *Catalogne romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1994.
- AKRIVOPOULOU S., ARVANITIDOU I. P., « Figural floor mosaics of Thessaloniki. A new discovery », in *Niš i Vizantija Symposium X, Niš and Byzantium* [juin 2011, Niš], Niš, NKC, 2012, p. 119-134.

- ALIBERT D., « La matière antique dans l'imagerie politique carolingienne », in SOT M. (dir.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge*, Paris, Picard / Université de Paris X-Nanterre, 2000, p. 91-104.
- ALIMBAU S. et *alii*, *Pantocràtor de Ripoll : la portada romànica del monestir de Santa Maria*, Ripoll, Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 2009.
- ANDRAULT-SCHMITT C., LORANS E., « Le massif occidental de la collégiale Saint-Mexme de Chinon », in SAPIN C. (éd.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, actes du colloque international du CNRS [Auxerre, 17-20 juin 1999], Paris, 2002, p. 251-259.
- ANGHEBEN M., « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », in *CCM*, 163, Juillet-septembre 1998, p. 209-240.
- ANGHEBEN M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne, Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003 (Culture et société médiévales).
- ANGHEBEN M., « Le programme iconographique du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », in SAPIN C. (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, actes du colloque [Auxerre, 1999], Paris, éd. du CTHS, 2002, p. 450-463.
- ANGHEBEN M., « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », in *CCM*, 54-214, 2011, p. 113-142.
- ARAD L., « From Creation to Salvation in the Girona embrodery », in *Miscel-lània litúrgica catalana*, XII, 2004, p. 59-68.
- ARAD L., « Les pintures romaniques de Sorpe, Noves interpretacions », in *Miscellània Liturgica Catalana*, XIV, Institut d'Estudis Catalans, 2006, p. 21-60, p. 32-34.
- ARNAUD P., « L'image du globe dans le monde romain. Science, iconographie, symbolique », in *Mélanges de l'ÉFR, Antiquité*, 96, 1984, p. 53-116.
- AUJAC G., « Le zodiaque dans l'astronomie grecque », in *Revue d'histoire des sciences*, 33-1, 1980. p. 3-32.
- AVI-YONAH M., « La mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique », in *La mosaïque gréco-romaine* [Paris, 1963], Paris, éd. CNRS, 1965, p. 325-330.
- AVI-YONAH M., « Le symbolisme du Zodiaque dans l'art judéo-byzantin », in M. BERZA, E. STANESCU (éd.), *Actes du XIV^e^ congrès international des études byzantines*, Budapest, 1976, p. 281-283.
- BAKHOUCHE B., *Les textes latins d'astronomie, un maillon dans la chaîne du savoir,* Louvain ; Paris, Peeters, 1996.
- BAKHOUCHE B., MOREAU A. et TURPIN J.-C. (éd.), *Les astres*, Tome I : *Les astres et les mythes. La description du ciel*, actes du colloque international [Montpellier, 1995], Montpellier, Publications de la Recherche, Université P. Valéry, 1996.
- BAKHOUCHE B., « La peinture des constellations dans la littérature aratéenne latine. Le problème de la droite et de la gauche », in *L'antiquité classique*, 66, 1997, p. 145-168.
- BAKHOUCHE B., *L'astrologie à Rome*, Louvain ; Paris, Peeters, 2002.
- BALTRUSAITIS J., « Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen-Âge », in *GBA*, Paris, 1939, p. 5-60.
- BALTRUSAITIS J., « L'image du monde céleste du IX^e^ au XII^e^ siècle », in *GBA*, Paris, 1939, p. 15-26.

- BARBIER DE MONTAULT X. et DE LONGUEMAR A., « Examen des zodiaques et des travaux correspondants aux mois de l'année, représentés dans les églises des XII^e^ et XIII^e^ siècles », in *BM*, 23, 1857, p. 269-275, p. 488-500.
- BARRAL I ALTET X., « Poésie et iconographie : Un pavement du XII^e^ siècle décrit par Baudri de Bourgueil », in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 41, *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, 1987, p. 41-54.
- BARRAL I ALTET X., « La mosaïque de pavement romane et les tapis de sol », in MORNET E., MORENZONI F. (éd.), *Milieux naturels, espaces sociaux. Études offertes à Robert Delort*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 409-421.
- BARRAL I ALTET X., « Observations sur l'iconographie des pavements de mosaïque romans de France en relation avec le décor mural des édifices religieux », in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque [Saint-Lizier, 1995], Poitiers, CESCM, 1997 (Civilisation Médiévale, IV), p. 149-156.
- BARRAL I ALTET X., *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé,* Paris, Fayard, 2006.
- BARRAL I ALTET X., *Le décor du pavement au Moyen Âge…,* 2010. = BARRAL I ALTET X., *Le décor du pavement au Moyen Âge : les mosaïques de France et d'Italie,* Rome, ÉFR, 2010.
- BARRY F., « Walking on water : cosmic floors in Antiquity and Middle Ages », in *AB*, 89/4, 2007, p. 627-656.
- BARTON T., *Ancient astrology*, Londres, Routledge, 1994.
- BASCHET J., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions,* Paris-Rome, La Découverte – EFR, 1991 (Collection « Images à l'appui »).
- BASCHET J., SCHMITT J.-C. (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval,* Paris, Léopard d'or, 1996.
- BASCHET J., « Ève n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in SCHMITT J.-C. (dir.), *Ève et Pandora : la création de la première femme,* Paris, Gallimard, 2002, p. 115-162.
- BASCHET J., *La Civilisation Féodale, : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique,* Paris, Aubier, 2004.
- BASCHET J., *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- BASCHET J., BONNE J.-C., DITTMAR P.-O., *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Éditions Arkhé, 2012.
- BASCHET J., BONNE J.-C., DITTMAR P.-O., "Iter*" et "*locus*". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne, Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, [En ligne] mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 04 janvier 2014. URL : http://imagesrevues.revues.org/1579
- BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval,* Turnhout, Brepols, 2015 (L'Atelier du médiéviste, 14).
- BASCHET J., « Corpus d'images et analyse sérielle », in BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, op. cit.*, p. 319-332.
- BAUD A. (dir.*), Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge* , Lyon ; Paris Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux / De Boccard, 2010.
- BAVOUX N., *Sacralité, pouvoir, identité : Une histoire du vêtement d'autel (XIII^e^ - XVI^e^ siècles)*, université de Grenoble, thèse soutenue en juin 2012, [En ligne] URL :

https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/871317/filename/29896_BAVOUX_2012_archivage_1_.pdf

- BEAUD M., *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^ème au XII^ème siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, université de Bourgogne, thèse soutenue en décembre 2012 [En ligne]. URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841677
- BECK R., *The Religion of the Mithras cult in the Roman Empire. Mysteries of the Unconquered Sun*, Oxford, University Press, 2006.
- BENAZZI G. (dir.), *Foligno A.d. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, Foligno, Cassa di Risparmio di Foligno, 1994.
- BIAY S., *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatiale de Cluny (fin XI^e-Début XII^e)*, thèse, Université de Poitiers, soutenue en 2011 [En ligne] <tel-00671485>
- BLANCHARD-LEMÉE M., ENNAÏFER M., SLIM H., SLIM L. (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995.
- BLUME D., *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (Studien aus dem Warburg-Haus, 3).
- BLUME D., HAFFNER M., METZGER W., *Sternbilder des Mittelalters: der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, 800-1200 : Text und Katalog der Handschriften*, 2 vols., Berlin, Akademie Verlag, 2012.
- BOËLS-JANSSEN N., « Les signes de royauté à Rome à l'époque royale : prédestination ou confirmation », in SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, [Tables rondes internationales de Besançon, février 1997 / mai 1998], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 1999, p. 27-51.
- BON B., GUERREAU-JALABERT A., « Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan », in ULMANN C. (dir.), *Révélation, le grand portail d'Autun*, Lyon, éd. Lieux Dits, 2011, p. 179-189.
- BONNE J.-C., « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », in DESCAMPS C. (dir), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1994, p. 13-50.
- BONNE J.-C., « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51-1, 1996, p. 37-70.
- BONNE J.-C., « De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », in BASCHET J., SCHMITT J.-C. (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'or, 1996, p. 207-249.
- BONNE J.-C., « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », in *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque [Saint-Lizier, 1995], Poitiers, CESCM, 1997, p. 103-119.
- BONNE J.-C., « Le Végétalisme de l'art roman, naturalité et sacralité », in PARAVICINI BAGLIANI A. (dir.), *Le monde végétal*, Florence, SISMEL/Ed. del Galluzo, 2009, p. 95-120.
- BONNE J.-C., « Ornementation et représentation », in BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015 (L'Atelier du médiéviste, 14), p. 199-212.
- BONNET C., *Le « grand atelier de la science ». Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft. Héritages et émancipation. Des études à la première guerre mondiale (1888-1923)*, Brepols, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles - Rome, 2005, 2 vol.

- BONNET C., PIRENNE-DELFORGE V., PRAET D., *Les religions orientales dans le monde grec et romain, 100 ans après Cumont, 1906-2006* [actes du colloque, Rome, novembre 2006], Bruxelles – Rome, Belgisch Historisch Instituut te Rome, 2009.
- BORGEAUD P., *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil, 1996.
- BORNSTEIN (VERZAR) C., « Nicolaus's Sculptures in Context », in ROMANINI A. M. (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo in memoria di Cesare Gnudi*, actes du séminaire [Ferrare, 1981], Ferrare, Corbo, 1985, p. 333-373.
- BORNSTEIN (VERZAR) C., *Portals and politics in the early Italian city-state : the sculpture of Nicholaus in context*, Parme, Istituto di storia dell'arte, Universita di Parma, 1988.
- BORNSTEIN (VERZAR) C., *« The Artist's Vision: Inscriptions and the Audience: Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture », in D. KAHN (éd.) The Romanesque Frieze and Its Spectator, Londres, Harvey Miller, 1992, p. 121-140.*
- BORNSTEIN (VERZAR) C., « Medieval Passageways and Performance art: art and ritual at the Threshold », in *AM*, III, 2, 2004, p. 63-73.
- BOUCHÉ-LECLERCQ A., *L'astrologie grecque*, Paris, 1899.
- BOTTÉRO J., *La plus vieille religion. En Mésopotamie*, Paris, 1998 (Folio Histoire, 82).
- BOTTÉRO J., « L'astrologie mésopotamienne : l'astrologie dans son plus vieil état », in BAKHOUCHE B., MOREAU A. et TURPIN J.-C. (éd.), *Les astres*, Tome I : *Les astres et les mythes. La description du ciel*, actes du colloque international [Montpellier, 1995], Montpellier, Publications de la Recherche, Université P. Valéry, 1996, p. 159-182.
- BOUCHERON P., GENET J-PH., (dir.) *Marquer la ville : Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e^-XVI^e^ siècle), Paris ; Rome, PUPS, 2013, [En ligne] (généré le 04 août 2016)* http://books.openedition.org/psorbonne/3278
- BOUDET J.-P., *Entre science et " nigromance ". Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (Histoire ancienne et médiévale, 83).
- BOULNOIS O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2008.
- BOUTET D., *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2003.
- BRANCONE V., « Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco », in *AM*, 2, 2005, p. 75-108.
- BRIGHI A., « La Chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia : fonti documentarie relative al suo mosaico medievale », in FARIOLI CAMPANATI R. (dir.), *Atti del 1^e^ Colloquio dell'AISCOM*, Ravenne, ed. del Girasole, 1994, p. 665-679.
- BUSSAGLI M., *s. v.* « Zodiaco », in *Enciclopedia del Arte Medievale*, Milan, vol. XI, p. 849-853.
- BUZANCIĆ R. (dir.), *Majstor Radovan*, Zagreb, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 2011 (en croate et anglais).
- CABANOT J., PON G., « La Mappemonde de Saint-Sever », in *Bulletin de la Société de Borda*, 2013, 509, p. 3-18 ; 510, p. 131-158.
- CABROL F., LECLERCQ H. (dir.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzé et Ané, 1920-1953.
- CAILLET J.-P., « *Et magnae silvae creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », in *CCM*, 149, Janvier-mars 1995, p. 23-33.

- CAIOZZO A., *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge. Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman*, Paris, PUPS, 2003 (Collection Islam).
- CALABUIG I. M., « Les sources patristiques de la pensée mariale de Saint Bernard », in SAMAIN B.-J. (éd.), *La Vierge dans la tradition cistercienne*, actes de la 54e Session de la Société française d'études mariales, Abbaye Notre-Dame d'Orval [15-17 septembre 1998], Paris, Médiaspaul, 1999, p. 39-95.
- CALDER NYE P., « The Romanesque signs of the Zodiac. Essay on the Mithriac Origin of the Romanesque Signs of the Zodiacus on Romanesque Portals » in *AB*, vol. 5, n°3, 1923, p. 55-57.
- CAMUS M.-TH., « À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », in *CCM*, 1989, 32, p. 125-134.
- CAMUS M.-Th., « Porches et fonction d'accueil dans les églises du Poitou au XIe siècle », in SAPIN C. (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle*, actes du colloque [Auxerre, 1999], Paris, éd. du CTHS, 2002, p. 260-280.
- CARERI G., LISSARRAGUE F., SCHMITT J.-C., SEVERI C. (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, EHESS, 2009.
- CARRUTHERS M., *The book of Memory, A Study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, 1990, trad. fr., *Le livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, MEUR, D. (trad.), Paris, Macula, 2002.
- CARRUTHERS M., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric and the making of images*, Cambridge University Press, 1998, trad. fr., *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, DURAND-BOGAERT F. (trad.), Paris, Gallimard, 2002.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías* de San Isidoro y del Calendario de Filócalo », in *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, p. 77-100.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Mesi », in *Enciclopedia del Arte Medievale*, Milan, vol. VIII, 1995, p. 330.
- CASTIÑEIRAS M. A., « La iconografía de los planetas en la Cataluña de los siglos XI-XII », in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol 35, 1995.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara) », in *CCM*, 152, Octobre-décembre 1995, p. 307-317.
- CASTIÑEIRAS M. A., *El calendario medieval hispano*…, 1996. = M. A. CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejeria de Educacion y Cultura, 1996.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII) », in *Compostellanum*, XLIII, 1998, p. 595-646.
- CASTIÑEIRAS M. A., « El programa enciclopédico de la puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León », in *Compostellanum*, XLV(3), 2000, p. 657–694.
- CASTIÑEIRAS M. A., « El Labora : los trabajos y los dias en la iconografia romanica », in *Vida y muerte en el monasterio romanico*, Aguilar de Campoo, Fundació Santa Maria La Real, 2004, p. 65-63.
- CASTIÑEIRAS M. A., « L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto : una ekphrasis monumentale? », in *Troianalexandrina*, 4, 2004, p. 41-86.

- CASTIÑEIRAS M. A., « D'Alexandre à Arthur, l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante », in *CSMC*, XXXVII, 2006, p. 135-153.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll », in *Medioevo, il tempo degli antichi.* VI Convegno Internazionale di Studi di Parma (Palazzo Sanvitale, 2003), QUINTAVALLE A. C. (éd.), Parme, 2006, p. 365-381.
- CASTIÑEIRAS M. A., « Ripoll et Gérone : deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique », in *CSMC*, XXXIX, 2008, p. 161-180.
- CHARBONNEAUX J., « Aiôn et Philippe l'Arabe », in *MÉFR*, LXXII, 1960, p. 253-272.
- CHARBONNEAU-LASSAY L., *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.
- CHARRON P., GUILLOUËT J.-M. (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Laffont, 2009.
- CHIERICI S., *Lombardie romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1978.
- CHRISTE Y., « Sainte-Marie de Compiègne et le Temple d'Hézéchiel », in *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, Paris, CNRS, 1977, p. 477-481.
- CHRISTE Y. , *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996.
- COHEN S., « The romanesque zodiac : its symbolic function on the church facade », in *AM*, t. IV, II serie, 1990, p. 43-54.
- COHEN S., *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*, Leiden, Brill, 2014.
- COMET G., « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », in *Temps, mémoire, tradition au Moyen-Âge*, actes du XIII^e^ Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 1982, Aix-en-Provence, université de Provence, 1983, p. 7-18.
- COMET G., *Le paysan et son outil, essai d'histoire technique des céréales (France VIII^e^-XV^e^ siècle)*, Rome, EFR, 1992.
- COMET G., « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », in *Journal des savants*, 1, 1992, p. 35-98.
- COMET G., « Les calendriers médiévaux illustrés, supports idéologiques complexes », in LE GOFF J., LEFORT J., MANE P. (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, (actes du colloque de Cerisy, 1er-8 juillet 2000), Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 249-258.
- CONTRENI J., CASCIANI S. (dir.), *Word, image, number : communication in the Middle Ages*, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzo, 2002.
- CORBOZ A., « De l'iconographie du temple de Salomon (III^e^-XVIII^e^ siècles) à l'architecture des Églises », in *Revue de théologie et de philosophie*, 51, 2001, p. 389-399.
- COURCELLE P., « Les exégèses chrétiennes de la quatrième Églogue », in *Revue des Études Anciennes*, 59, 1957, 3-4, p. 294-319.
- CRAPLET B., *Auvergne romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1992.
- CROUZET-PAVAN É. (dir.) *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Rome, ÉFR, 2003.
- CUADRADO LORENZO M. F., « Un posible zodíaco alegórico en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes », in *Boletín del seminario de Estudios de Arte e arqueología*, 51, 1985, p. 439-445.
- CUMONT F., « La plus ancienne géographie astrologique », in *Klio*, IX, 1909, p. 263-273.

- CUMONT F., *Le mysticisme astral dans l'Antiquité*, tiré à part, Bruxelles, Hayez, 1909, numérisé [En ligne] http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/tires-a-part/019972229.
- CUMONT F., *s. v.* « Zodiacus », in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, éd. Ch. DAREMBERG, E. SAGLIO, V, Paris, 1919, p. 1046-1062.
- CUMONT F., *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, BONNET C. (éd.), Bruxelles – Rome, Institut Historique Belge de Rome, 1997.
- CUMONT F., *Astrologie et religion chez les Grecs et les Romains*, TASSIGNON I. (éd.) Rome-Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2000 (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 37).
- CUMONT F., *Les religions orientales dans le paganisme romain*, BONNET C., VAN HAEPEREN F. (éd.), Turin, Aragno, 2006, (Bibliotheca Cumontiana. Scripta Maiora, 1).
- CUPANE C., « Il "kosmikos pinax" di Giovanni di Gaza : una Proposta di riconstruzione », in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXVIII, 1979, p. 195-207.
- CUSSET C., FRANGOULIS H. (dir.), *Ératosthène, un athlète du savoir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008.
- CZERNIAK V., « Les peintures murales de Saint-Germier d'Ourjout », in *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXXIV, 2014, p. 200-203.
- DAGRON G., *L'hippodrome de Constantinople : jeux, peuple et politique*, Paris, Gallimard, 2011.
- D'ALVERNY M.-Th., « Astrologues et théologiens au XII^e siècle », in *Mélanges offerts à M. D. Chenu, maître en théologie*, Paris, J. Vrin, 1967 (Bibliothèque thomiste, XXXVII), p. 31-50.
- D'ANCONA P., *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo (miti, allegorie, leggende)*, Florence, La Voce, 1923.
- DANIÉLOU J., *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, éd. du Seuil, 1961.
- DANIÉLOU J., « Les douze Apôtres et le Zodiaque », in *Vigiliae Christianae*, 13-1, 1959, p. 14-21.
- DAUPHINÉ J., « Une lecture allégorique privilégiée au XVI^e siècle : le Zodiaque Eucharistique », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, juin 1983, p. 206-216.
- DAUSSY S., GÎRBEA C., GRIGORIU B., OROVEANU A., VOICU M. (éd.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Actes du colloque international, [Bucarest, 23-24 octobre 2010], Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2012.
- DAVIES P. J. E., *Death and the emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*, Austin, University of Texas Press, 2010
- DAVY C., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1999.
- DE CALLATAŸ G., « Οἰκουμένη ὑπουανιος : réflexions sur l'origine et le sens de la géographie astrologique », in *Geographia antica*, 18/19, 1999/2000, p. 25-70.
- DE MUNAIN ITURROSPE G. (LOPEZ), « Estudio iconográfico del menologio en San Pedro de Treviño », in *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 32, 2008, p. 167-190.
- DE PALOL P., « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, I », in *CA*, VIII, 1956, p. 175-214.
- DE PALOL P., « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone, II », in *CA*, IX, 1957, p. 219-257.

- DEBIAIS V., « The Poem of Baudri for Countess Adèle: A starting Point for a Reading of Medieval Latin Ekphrasis », in *Viator*, 44-1, 2013, p. 95-106.
- DEBIAIS V., « Des figures et des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions dans la peinture murale romane de Catalogne », in *Summa*, 6, 2015, p. 48-66.
- DEBIAIS V., *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200),* Paris, Cerf, 2017.
- *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale,* Actes du colloque du CIER, Tournus, 18-19 septembre 2003, Mâcon, CIER, 2004.
- DECRIAUD A.-S., *Les personnifications cosmologiques sur les mosaïques romaines tardives d'Orient. Traditions iconographiques et lecture symbolique,* sous la dir. de BARATTE F., thèse soutenue en 2013, université de la Sorbonne, Paris.
- DEGANI M., *I mosaici romanici di Reggio emilia*, Reggio d'Émilie, Edizioni Franco, 1961.
- DELBEY E., *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde,* Rennes, PUR, 2009.
- DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 (Bibliothèque des sciences humaines).
- DENÈLE C., *L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200 – 1518),* thèse en histoire de l'art du Moyen Âge, soutenue en décembre 2014, université de Bourgogne [en ligne] https://nuxeo.u-bourgogne.fr/nuxeo/site/esupversions/dbe824ab-6007-409e-a882-94fcbc3e5d92
- DESCOLA P., *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation* [Exposition, Musée du Quai Branly, Paris, 16 février 2010-11 juillet 2011], Paris, Somogy / Musée du quai Branly, 2010.
- DESCOLA P., « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, 2009 [En ligne], mis en ligne le 28 juillet 2009, Consulté le 27 juillet 2010 < http://actesbranly.revues.org/181>
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN G., « Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique », in HAAG P., LEMIEUX C. (dir.), *Faire des sciences sociales*, *Critiquer*, Paris, éd. de l'EHESS, 2012, p. 177-206.
- DIEMER P., DIEMER D., « Le grand portail de Vézelay », in STRATFORD N. (dir.), *Cluny. 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, Paris, éd. du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2010, p. 200-213.
- DITTMAR P.-O., « L'animal, l'humain et les images », in *BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), Les images dans l'Occident médiéval, Turnhout, Brepols, 2015, p. 421-432.*
- DRAGHI A., « Il ciclo dei mesi nell'aula gotica del complesso dei SS. Quattro Coronati: iconografia del mese di Marzo », in *Medioevo e Neomedioevo a Roma*, *Monumentidiroma*, 3, 2005-2006, p. 55-68.
- DRAGHI A. (dir.), *Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata,* Milan, Skira, 2006.
- DUBY G., *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval,* Paris, 1962, Paris, 1962.
- DUCCI A., « Terra, ex qua omnia gignuntur. La terre, le ciel et l'homme dans les images médiévales », in CAROFANO P. (dir.), *Terra materia e simbolo*. *Arte, video, foto,* catalogue de l'exposition, Cinisello Balsamo, 2008, p. 60-75.

- DUITS R., « Celestial transmissions. An iconographical classification of constellation cycles in manuscripts (8th-15th centuries) », *Scriptorium*, LIX/2, 2005, p. 147-202.
- DUITS R., QUIVIGER F. (éd.), *Images of the pagan gods. Papers of a conference in memory of Jean Seznec*, Warburg Institute colloquia, 14, Londres ; Turin, Warburg Institute/N. Aragno, 2009.
- DUITS R., « Reading the stars of the Renaissance. Fritz Saxl and Astrology », in *Journal of Art Historiography*, 5, 2011 [en ligne] url : https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/duits.pdf
- DUNBABIN K., *Mosaics of the Greco and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- DURLIAT M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990.
- DURLIAT M., ALLEGRE V., *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1991.
- DURLIAT M., *Espagne romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1993.
- DUVAL Y., « Temps antique et temps chrétien », in R. CHEVALLIER (éd.), *Aiôn. Le temps chez les Romains, Caesarodunum*, X bis, éd., Paris, 1976, p. 253-259.
- DUVAL Y. (éd.), *Mosaïque romaine tardive : l'iconographie du temps, les programmes iconographiques des maisons africaines*, Paris, Université Paris XII – Didier Érudition, 1982.
- EASTWOOD B., *Ordering the heavens : Roman astronomy and cosmology in the carolingian Renaissance*, Leiden ; Boston, Brill, 2007.
- *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* [actes de la table ronde, Rome, ÉFR, 17-18 juin 2002], Rome, ÉFR, 2005 (Coll. ÉFR, 345), p. 113-129.
- ELIADE M., *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, rééd. 1979.
- ELIAS N., *Du temps*, Paris, Fayard, 1996.
- ENSOLI S., LA ROCCA E. (éd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, catalogue de l'exposition [Rome, 2000-2001], Rome, Assessorato alla cultura, L'Erma di Bretschneider, 2000.
- *La façade romane*, actes du Colloque international organisé par le CESCM [Poitiers, 26-29 septembre 1990], *CCM*, 135-136, Juillet-décembre 1991.
- FARTZOFF M., SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique* [Tables rondes internationales de Besançon, 1999-2000], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 2002.
- FARTZOFF M., SMADJA É., GENY E. (éd.), *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité* [colloque international de Besançon -16-17 novembre 2000], Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- FASSEUR V., JAMES-RAOUL D., VALETTE J.-R. (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, actes de colloque [Bordeaux-Pau, 25-26 septembre 2008], Paris, PUPS, 2010.
- FAUVINET-RANSON V., « Cassiodore et le souvenir des dieux », in *L'usage du passé entre Antiquité tardive et Haut Moyen Âge : Hommage à Brigitte Beaujard* [En ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 (généré le 26 mars 2016). [En ligne] http://books.openedition.org/pur/4679 .
- FAVREAU R., « Le thème épigraphique de la porte », in *La façade romane*, actes du Colloque international organisé par le CESCM [Poitiers, 26-29 septembre 1990], *CCM*, 135-136, Juillet-décembre 1991, p. 267-279.

- FAVREAU R., « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3, 1991, p. 613-636.
- FAVREAU R., « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim, Baptême et quaternité », in *CCM*, 150, 1995, p. 116-140.
- FAVREAU R., « *Initium omnis peccati superbia* (Ecclésiastique, X, 15) », tiré à part de FAVREAU R., DEBIÈS M.-H. (éd.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 92-100.
- FAVREAU R., « Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales », in ZIMMERMANN M. (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme de l'écriture médiévale*, actes du colloque [juin 1999], Paris, École des Chartes, 2001, p. 37-59.
- FERRAND A., « Le Zodiaque dans la décoration ecclésiale médiévale : une autre manière de penser le temps et l'espace », in *BUCEMA* [En ligne], 19.1, 2015, mis en ligne le 22 juin 2015, consulté le 20 septembre 2015. URL : http://cem.revues.org/13937
- FERRARO S., Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente, thèse soutenue en 2012 à l'université de Bourgogne [En ligne] https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00841816/
- FINE S., *Art and Judaism in the Greco-roman world toward a new Jewish archaeology*, Cambridge, University Press, 2005.
- FONTAINE J., « Isidore de Séville et l'astrologie », in *Revue des Études Latines*, 31, 1953, p. 271-300.
- FONTAINE J., « Isidore de Séville et la mutation de l'encyclopédisme antique », in *Cahiers d'histoire mondiale*, IX, 1966, p. 519-538.
- FONTAINE J., « De l'universalisme antique aux particularismes médiévaux : la conscience du temps et de l'espace dans l'Antiquité Tardive », in *XXIX Settimane di Spoleto, Popoli e paesi nella cultura altomedievale* [Spolète, 1981], Spolète, 1983 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 29), p. 15-45.
- FOREL F., « Le carré central de la Rose de la cathédrale de Lausanne : à propos de l'étude d'Alice Mary Hilton », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47, 3, 1990, p. 235-243.
- FORMENTI M. A., « I velari dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », in *Porticum, Revista d'Estudis Medievals*, n° 4, 2012, p. 9-28.
- FOSSIER R., *L'enfance de l'Europe. Espaces économiques et sociaux,* Paris, PUF, 1982 (Nouvelle Clio), vol. 1, L'homme et son espace.
- FOSSIER R., *Le travail au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 2000.
- FOUCHER L., « Annus et Aiôn », in CHEVALLIER R. (éd.), *Aiôn. Le temps chez les Romains, Caesarodunum*, X bis, éd., Paris, 1976, p. 176-203.
- FOUCHER L., « Aiôn et Aeternitas », in *Caesarodunum,* XXI bis, 1986, p.132-146.
- FOUCHER L., « Aiôn le temps absolu », in *Latomus*, 55, 1996, p. 5-30.
- FOUSSARD M., « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », in *CA*, 21, 1971, p. 79-88.
- FOWLER J., « On medieval representations of the Months and Seasons », in *Archaeologia*, XLIV, 1873, p. 137-224.

- FRANDON V., « Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Âge : l'exemple du De Universo de Raban Maur (1022-1023) », in M. PICONE, *L'enciclopedismo medievale*, actes du colloque [San Gimignano, 1992], Ravenne, Longo, 1994, p. 55-78.
- FRANDON V., « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay », in *Gesta*, XXXVII-1, 1998, p. 74-87.
- FRANZÉ B., « Entre fonction ornementale et objet d'enseignement, les représentations du monde comme thème de décoration ecclésiale à l'aube de l'époque scolastique », in HECK C. (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions, 3e Colloque du RILMA*, Turnhout, Brepols, 2013, (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge, Les études du RILMA, 4), p. 143-152.
- FRANZÉ B., *La pierre et l'image : l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, Picard, 2011.
- FRUGONI C., « Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto », Partie I, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, LXXX, 1968, p. 212-256.
- FRUGONI C., « Il mosaico di Otranto : modelli culturali e iconografiche », Partie II, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo*, LXXXII, 1970, p. 243-270.
- FRUGONI C., « La mala pianta », in *Storiografia e Storia, Studi in onore di Eugenio Dupré-Theseider*, Rome, Bulzoni, 1974, vol. II, p. 651-659.
- FRUGONI C., « Le cycle des Mois à la porte de la « Poissonnerie » de la cathédrale de Modène », in *CCM*, n°135-136, 1991, *La façade romane* [Actes du Colloque international organisé par le CESCM, Poitiers, 26-29 septembre 1990], p. 281-295.
- FRUGONI C., « Chiesa e lavoro nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica », in FUMAGALLI V., ROSSETTI G. (dir.), *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 321-341.
- FRUGONI C., « La figurazione basso medievale dell'Imago mundi », in *Imago mundi : la conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità Medioevale XXII [Todi, Academia Tudertina 1981], Todi, Accademia Tudertina, 1983, p. 225-269.
- FRUGONI C., « Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonnerie" de la cathédrale de Modène », in *CCM*, 34e année, 135-136, Juillet-décembre 1991, *La façade romane*, actes du Colloque international [CÉSCM de Poitiers, 26-29 septembre 1990], p. 281-295.
- FRUGONI C., *I mesi antelamici del Battistero di Parma*, Parme, Battei, 1992.
- GABORIT-CHOPIN D., *Ivoires Médiévaux, Ve-XVe siècles*, Paris, RMN, 2003.
- GAGÉ J., "*Basileia" : les Césars, les rois d'Orient et les "mages"*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- GANDOLFO F., « La façade romane et ses rapports avec le *protiro*, l'atrium et le *quadriportico* », in *La façade romane*, actes du Colloque international organisé par le CESCM [Poitiers, 26-29 septembre 1990], *CCM*, 135-136, Juillet-décembre 1991, p. 309-319.
- GARCÍA AVILÉS A., *El tiempos y los astros, Arte, ciencia y religión en la alta Edad Media*, Université de Murcia, 2001.
- GARDELLES J., « La sculpture figurative du cloître de Saint-Avit-Sénieur », in *BM*, 143-1, 1985, p. 11-34.
- GARRISON E., « A Curious Commission: The Reliquary of St. Servatius in Quedlinburg », in *Gesta*, 2010, 49-1, p. 17-49.

- GAUTHIER C., « L'odeur et la lumière des dédicaces. L'encens et le luminaire dans le rituel de la dédicace d'église au haut Moyen Âge », in MÉHU D. (dir.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 75-90.
- GAUTIER-DALCHÉ P. , « Principes et modes de la représentation de l'espace géographique durant le Haut Moyen Âge », in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, 2002, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo*, 50, Spolète, 2003, p. 117-150.
- GAUTIER DALCHÉ P., « Représentations géographiques savantes, constructions et pratiques de l'espace », in LIENHARD T. (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations* (actes du XXXVII[e] Congrès de la S.H.M.E.S, Mulhouse, 2006), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 13-38.
- GAUTIER-DALCHÉ P., *L'espace géographique au Moyen Âge*, Florence, 2013 (Micrologus' Library).
- GAUTIER-DALCHÉ P. (dir.), *La terre : connaissance, représentations, mesure au Moyen Âge*, Turnhout, 2013 (L'Atelier du Médiéviste, 13).
- GAWLIKOWSKI M., « The Zodiac of the Bel Temple in Palmyra », in *Aram*, 24, 2012, p. 333-342.
- GAWLIKOWSKI M., « Bel of Palmyra », in M. BLÖMER, A. LICHTENBERGER, R. RAJA (éd.), *Religious identities in the Levant from Alexander to Muhammed : continuity and change*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 247-254.
- GHEDINI F., « Il tempio d'Ercole : ideologia imperiale e propaganda » in CAPUTO G., GHEDINI F., *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1984, p. 29-123.
- GHEDINI F., « Lo zodiaco fra scienza, superstizione ed aspettative di apoteosi », in *L'uomo antico e il cosmo, Atti del III Convegno internazionale di Archeologia e Astronomia* [Rome, 15-16 mai 2000], Rome, Academia Nazionale dei Lincei, 2001 (Atti dei Convegni Lincei, 171), p. 326-343.
- GIAMMARIA G. (dir.), *Un universo di simboli : gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Rome, Viella, 2001.
- GIANFREDA G., *Il mosaico di Otranto, Biblioteca Medioevale in Immagini*, édition mise à jour, Lecce, Ed. del Griffo, 1998.
- GLUECK N., *The story of the Nabateans, Deities and Dolphins*, Londres, Cassel, 1965.
- GOMBRICH E. H., *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*, Hambourg, Europäische Verlagsanstalt, (1970) 1992 ; trad. fr., *Aby Warburg : une biographie intellectuelle*, D'AZAY L. (trad.), Paris, Klincksiek, 2015.
- GOLDSCHMIDT A., HÜBNER P. G., HOMBURGER O. S., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser und der romanischen Zeit*, Berlin, B. Cassirer, 1914 (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Denkmäler deutscher Kunst, IV).
- GOODENOUGH E. R., *Jewish symbols in the Greco-roman period*, vol. 1-13, New-York, Pantheon Books, 1953-1964.
- GOODY J., *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, trad. fr, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, BAZIN J., BENSA A. (trad.), Paris, 1978 (Le Sens commun, 57).
- GORDON R. L., « The Sacred Geography of a Mithraeum: the Example of Sette Sfere », in *Journal of Mithraic Studies*, 1/2, 1976, p. 119–165.

- GOULLET M., IOGNAT-PRAT D., « La Vierge en majesté de Clermont-Ferrand », in IOGNAT-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 383-405.
- GOULLET M., « Hrotsvita de Gandersheim, Maria », in IOGNAT-PRAT D., PALAZZO É., RUSSO D., *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op. cit.*, p. 441-470.
- GRABAR A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1979, rééd. Paris, 1994 (Champs).
- GREGORY T., « Temps astrologique et temps chrétien » in *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Âge, III^e^-XIII^e^ siècles*, actes du colloque du CNRS N°604 [9-12 mars 1981], Paris, 1984, éd. du CNRS, p. 557-573.
- GUERREAU A., « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », in BULST N., DESCIMON R., GUERREAU A. (dir.), *L'État ou le roi : les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e^-XVII^e^ siècle)*, Paris, MSH, 1996, p. 5-101.
- GUERREAU A., « Le champ sémantique de l'espace dans la *Vita* de saint Maieul (Cluny, début du XI^e^) », in *Journal des Savant*s, 1997, p. 363-419.
- GUERREAU A., *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, Le Sycomore, 1980.
- GUERREAU A., « Édifices médiévaux, métrologie, organisation de l'espace. À propos de la cathédrale de Beauvais », in *Annales ESC*, 47-1, 1992, p. 87-106.
- GUERREAU A., *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2001.
- GUERREAU A., « Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale : struttura e dinamica di uno "spazio" specifico », in CASTELNUOVO E., SERGI G. (éd.), *Arti e Storia nel Medioevo*, vol. 1, Turin, 2002, p. 201-239.
- GUERREAU A., « Structures et évolutions des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental » in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, 2002, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo*, 50, Spolète, 2003, p. 91-115.
- GUERREAU A., « Stabilità, via, visione : le creature et il creatore nello spazio medievale », in CASTELNUOVO E., SERGI G. (éd.), *Arti e Storia nel Medioevo*, t. 3, *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, Einaudi, 2004, p. 167-197 ; trad. fr., *Stabilité, voie, vision : les créatures et le Créateur dans l'espace médiéval* [En ligne] https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00520505/
- GUERREAU A., « Post-scriptum », in *Histoire & mesure* [En ligne], XVI - 3/4, 2001, mis en ligne le 18 octobre 2006, consulté le 03 octobre 2014. URL : http://histoiremesure.revues.org/126
- GUERREAU-JALABERT A., « *Spiritus* et *caritas*. Le baptême dans la société médiévale », in HÉRITIER-AUGÉ F. , COPET-ROUGIER E. (dir.), *La parenté spirituelle*, Paris, 1995, p. 133-203.
- GUERREAU-JALABERT A., « L'arbre de Jessé et l'ordre de la parenté dans l'Occident chrétien », in IOGNA-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170.
- GUERREAU-JALABERT A., « *Spiritus* et *caro*. Une matrice d'analogie générale », in ELSIG F., LE DESCHAULT DE MONREDON T., MARIAUX P.-A., ROUX B. et TERRIER L. (dir.), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève, Droz, 2013, p. 290-295.
- GUERREAU-JALABERT A., « Occident médiéval et pensée analogique : le sens de *spiritus* et *caro* », in GENET J.-PH. (dir.), *La légitimité implicite*, actes des conférences [Rome, 2010-

2011, *Signs and States*, en collaboration avec l'ÉFR], Paris ; Rome, PUPS/EFR, 2015, p. 457-476.

- GUIDONI GUIDI G., « Considerarioni sulla simbologie cosmica nell'arte guidaica : Lo Zodiaco », in *Felix Ravenna*, t. CXVII, 1979, p. 132-135.
- GUIDONI GUIDI G., « La rappresentazione dello Zodiaco sui mosaici pavimentali del Vicino oriente », in *III Colloquio internazionale sul mosaico antico* [1980, Ravenne], Ravenne, Edizioni del Girasole, 1983, p. 253-262.
- GUIDOBALDI F. (dir.), *Atti del III Colloquio dell'AISCOM* [Bordighera 6-10 dicembre 1995], Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996.
- GUILLOUËT J.-M., RABEL C. (dir.), *Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, Le Léopard d'or, 2011.
- GUNDEL H. G., « Zodiaco e costellazioni », in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. VII, Roma, 1966, p. 1274-1283.
- GUNDEL H. G., « Zodiakos », in *Paulys Realencyclopädie (RE)*, X, München, 1972, col. 462-709.
- GUNDEL H. G., *Zodiakos. Der Tierkreis in der antiken Literatur und Kunst. Mit einem Beitrag über den Tierkreis im Alten Orient von Robert Böker*, Munich, Alfred Druckenmüller, 1972.
- GUNDEL H. G., *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum…,* 1992. = GUNDEL H. G., *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmishe Bezüg und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*, Mainz, P. von Zabern, 1992.
- GŰNTHER H., *Le temps de l'histoire, Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire de saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau*, Paris, éd. de la MSH, 1995, trad. par O. Mannoni d'après *Zeit der Geschichte, Weltfahrung und Zeitcategorien in der Geschichtsphilosophie*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- GURY F., *Le Zodiaque gréco-romain…,* 1982. = GURY F., *Le Zodiaque gréco-romain, une approche iconographique, typologie des signes*, thèse sous la dir. de L. Kahil, Paris X Nanterre, 1982.
- GURY F., « Aiôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », in *MÉFR*, Antiquité, 96, 1984, p. 7-28.
- GURY F., « La forge du destin. À propos d'une série de peintures pompéiennes du IV^e^ style », in *Mélanges de l'ÉFR, Antiquité*, 98-2, 1986, p. 427-489, p. 474-475.
- GURY F., « Principes de composition de l'image zodiacale », in *Latomus*, 53-3, 1994, p. 528-542.
- GURY F., « La datation du disque de Brindisi », in LE BOHEC Y. (éd.), L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine, Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay, Latomus, Bruxelles, 1994, p. 485-500.
- GURY F., « L'iconographie zodiacale des tablettes de Grand », in ABRY J.-H. (éd.), *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, actes de la Table-ronde [Centre d'études Romaines et Gallo-romaines de l'université de Lyon 3, 1992], Paris, De Boccard, 1993, p. 113-139.
- HABAS L., « Perpetual geometric motifs and the cycle of the Year in the churches of the Holy Land », in *ARAM*, 24, *Neo-Aramaic dialects and astrology in the Ancient Near East*, 2012, p. 501-539.
- HABLOT L., « Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l'écu armorié au XII^e^ siècle », in METELO DE SEIXAS M., DE LURDES ROSA M. (dir.), *Estudos de Heràldica*

medieval, Instituto de estudos Medievais, Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos, Caminhos Romanos, Lisbonne, 2012, p. 143-165.

- HACHLILI R., « The Zodiac in Ancient Jewish art : representation and significance », in *BASOR*, 228, 1977, p. 61-77.
- HACHLILI R., *Ancient mosaic pavements. Themes, issues, and trends*, Leiden/Boston, Brill, 2009.
- HACHLILI R., *Ancient Synagogues - Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*, Leiden/Boston, Brill, 2013.
- HAGAN S., « Time, Memory, and Mosaics at the Monastery of Lady Mary », in *Expedition*, 55-1, 2013, p. 37-42.
- HANFMANN G., *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, vol. I et II, Cambridge, Harvard University Press, 1951.
- HECK C., « Iconographie médiévale et héritage antique : la représentation des « portes du soleil » dans le calendrier du psautier de Lunel », in *Scriptorium*, 35, 1981, p. 241-261.
- HECK C., *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
- HECK C. (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions, 3e Colloque du RILMA*, Turnhout, Brepols, 2013 (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge, Les études du RILMA, 4).
- HEID S., *Kreuz, Jerusalem, Kosmos. Aspekte frühchristlicher staurologie*, Münster, Aschendorff, 2001 (Jahrbuch für Antike und Christentum, 31).
- HENRIET J., *Saint-Philibert de Tournus. L'abbatiale du XIe siècle, Addenda* par VERGNOLLE É., supplément au *BM*, 2, Paris, Société française d'archéologie, 2008.
- HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD G., *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole. Le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Brill, Leiden ; Boston, 2006 (Supplements to Vigiliae Christianae, 79).
- HESS R., « Das Bodenmosaik von San Colombano in Bobbio », in *AM*, série II, II-2, 1988, p. 103-140.
- HINKLE W. T., « The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin portal of Notre-Dame », in *AB*, XLIX, 1967, p. 287-296.
- *Histoire du calendrier, images du temps*, catalogue de l'exposition [abbaye de Noirlac, 2000], Milan/Saint-Armand Montrond, Skira - Conseil régional du Cher, 2000.
- HOURIHANE C. (éd.), *Time in the medieval world...*, 2007 = HOURIHANE C. (éd.), *Time in the medieval world, Occupations of the months and signs of the Zodiac in the Index of Christian art*, Princeton University, Princeton, 2007 (Resources III).
- HÜBNER W. , « Das Horoskop der Christen : (Zeno 1,38 L.) », in *Vigiliae Christianae*, 29, 1975, p. 120-137.
- HUYS-CLAVEL V., *Image et discours au XIIe siècle : les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, Paris, L'Harmattan, 2009 (La Librairie des humanités).
- IBRAHIM FREDRIKSON N., « La perle, entre l'océan et le ciel. [Origines et évolution d'un symbole chrétien] », in *Revue de l'histoire des religions*, 220, 3, 2003, p. 283-317.
- INGLEBERT H., Interpretatio christiana, *Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne (30-630 ap. J.-C.)*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 2001 (coll. des Études augustiniennes, 166).
- IOGNAT-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996.

- IOGNA-PRAT D., *La Maison-Dieu, une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge,* Paris, Seuil, 2006.
- IOGNA-PRAT D., « L'Église, la ville et la morphologie de l'espace public (1200-1600). Une esquisse programmatique », in BOUCHERON P., GENET J-PH., (dir.) *Marquer la ville : Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e^-XVI^e^ siècle), Paris ; Rome, PUPS, 2013, [En ligne] (généré le 04 août 2016)* http://books.openedition.org/psorbonne/3278
- JACQUEMARD C., LUCAS-AVENEL M.-A., « Des poissons, des mots et des signes : les signes monastiques des noms de poissons au XI^e^ siècle », in *Annales de Normandie*, 2012, 2, p. 139-174 [En ligne] URL : http://www.cairn.info/revue-annales-de-normandie-2012-2-page-139.htm
- JANIF M. M., « Sacred Time in Petra and Nabatea : Some perspectives », in *Aram*, 18-19, 2006-2007, p. 341-361.
- JARRASSÉ D., « Fonctions et formes de la synagogue : refus et tentation de la sacralisation », *in Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4, 2005, mis en ligne le 14 janvier 2010, consulté le 07 avril 2016. URL : http://rhr.revues.org/4216
- JULLIAN M., *Formalisme et réalisme...*, 1994. = (LE VOT)-JULLIAN M., *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les occupations des mois*, thèse sous la direction de Carol Heitz, Paris-Nanterre, 4 volumes, soutenue en 1995.
- JULLIAN M., « Les occupations des mois à l'époque romane et leurs sources antiques : remplois ou réinterprétations », in *L'Antiquité dans l'art roman. Persistance et résurgence de l'Antiquité à l'époque romane, Revue d'Auvergne*, 577, 2005, p. 151-176.
- JULLIAN M., « Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps », in *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, 34, 2008, p. 35-52.
- KAHN D., « La sculpture romane en Angleterre : état des questions », in *BM*, t. 146, 4, 1988, p. 307-340.
- KAHN D. (éd.), *The Romanesque Frieze and Its Spectator*, London, *Harvey Miller,* 1992.
- KATZENELLENBOGEN A., *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ. Mary. Ecclesia,* Baltimore, Johns Hopkins Press, 1959.
- KENDALL C., *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions,* Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- KERSCHER G., « Quadriga temporum. Zur Sol-Ikonographie in Mittelalterlichen Hanschriften und in der Architekturdekoration », in *Mitteillungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 32, 1988, p. 1-76.
- KESSLER H. L., *L'œil médiéval, ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*, HASNAOUI A. (trad.), Paris, Klincksieck, 2015 ; trad. de *Seeing Medieval Art*, Petersborough (Ont.), Broadview Press, 2004 (Rethinking the Middle Ages, 1).
- KIER H., *Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes,* Düsseldorf, Rheinland Verlag, 1970.
- KITZINGER E., « World Map and Fortune's Wheel : A Medieval Mosaic Floor in Turin », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117-5, 1973, p. 344-373.
- KLEIN P., « Entre paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du Haut Moyen Âge », in SAPIN C. (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle,* actes du colloque, Auxerre, 1999, Paris, éd. du CTHS, 2002, p. 464-483.
- KOSELEFF O., *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts,* Marburg, Philipps-Universität, 1934.

- KOSELEFF O., « Representations of the Months and Zodiacal signs in Queen Mary's Psalter », in *GBA*, 1942, p. 77-88.
- KÜHNEL B., « The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity », in L. I. LEVINE, Z. WEISS (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, Actes du XII[e] World Congress of Jewish Studies, Porthsmouth, Journal of Roman archaeology, 2000, p. 31-43.
- KÜHNEL B., *The End of Time in the Order of Things. Science and eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2003.
- LABANDE-MAILFERT Y., *Poitou roman*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1962.
- LACOSTE J., « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII[e] siècle », in *Revue de Pau et Béarn*, 1974, p. 35-69.
- LACOSTE Y., « La géographie, la géopolitique et le raisonnement géographique », in *Hérodot*e, 2012/3, n°146-147, p. 14-44 [En ligne] Consulté le 26 juillet 2017, URL : http://www.cairn.info/revue-herodote-2012-3-page-14.htm
- LADERMAN S., « Cosmology, art and liturgy », in KOGMAN-APPEL K., MEYER M. (éd.), *Between Judaism and Christianity: Art Historical Essays in Honor of Elisheva Revel-Neher*, Leiden ; Boston, Brill, 2009, p. 121-138.
- LAFFITTE M.-P., DENOËL C. , (éd.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007.
- LAMADON-BARRERE S., « Les images du calendrier dans les dalles incrustées de Notre-Dame de St-Omer. Nouvelles perspectives », in *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de la Morinie*, vol. 26, 2008, p. 53-79.
- LAMIRANDE E., « Le thème de la Jérusalem céleste chez saint Ambroise », in *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, 1983, 29, p. 209-232.
- LANCHA J., *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I[er]-IV[e] siècle*, Rome, l'Erma di Breitschneider, 1997.
- LAUWERS M., « De l'*incastellamento* à l'*inecclesiamento*. Monachisme et logiques spatiales du féodalisme », in IOGNA-PRAT D., LAUWERS M., MAZEL F., ROSÉ I. (dir.), *Cluny, les moines et la société au premier âge féodal*, Rennes, PUR, 2013, p. 315-338.
- LE BOEUFFLE A., *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- LE BOEUFFLE A., *Astronomie, astrologie : lexique latin*, Paris, Picard, 1987.
- LE BOEUFFLE A., *Le ciel des Romains*, Paris, De Boccard, 1989.
- LE BOEUFFLE A., « Le pouvoir et la "rétro-prédestination" ou l'art de la déformation…astrologique », in SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, [Tables rondes internationales de Besançon, février 1997 / mai 1998], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 1999, p. 273-282.
- LE DESCHAULT DE MONREDON T., « L'écuyer des Rois Mages », in *Iconographica*, XIV, 2015, p. 128-140.
- LE GENTIL de la GALAISIÈRE G., *Mémoire sur l'origine du zodiaque ; l'explication de ses douze signes ; et sur le système chronologique de Newton, lu à la rentrée publique de l'Académie royale des Sciences le 12 novembre 1785, par M. Le Gentil, de la même Académie, Mémoires de l'Académie des sciences,* impr. de Moutard, Paris, 1876. Numérisé sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851581s/f1.image

- LE GOFF J., « Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand », in *Annales ESC*, 1966, p. 417-433.
- LE GOFF J., *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident,* Paris, Gallimard, 1977.
- LE GOFF J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964 ; rééd. Paris, Flammarion, 1982.
- LE GOFF J., *L'imaginaire médiéval, Essais,* Paris, 1985 (Bibliothèque des histoires).
- LE GOFF J., *Il tempo di lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, Florence, Giunti Barbera, 1988 (Storia e dossier, 22).
- LE GOFF J., « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X^e^ au XIII^e^ siècle », in BOUREAU A., INGERFLOM C. S. (dir.), *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris, EHESS, 1992, p. 19-28.
- LE GOFF J., « Le Ciel sur la Terre : la mutation des valeurs du XII^e^ au XIII^e^ siècle », in *Id*., *Héros du Moyen Âge, le Saint et le roi*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1263-1282.
- LE GOFF J., LEFORT J., MANE P. (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, (actes du colloque de Cerisy, 1er-8 juillet 2000), Paris, Somogy Éditions d'art, 2002.
- LE GOFF J., *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2005.
- LE GOFF J., *À la recherche du temps sacré : Jacques de Voragine et la Légende dorée,* Paris, Perrin, 2011.
- LE GOFF J., SCHMITT J.-C. (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 2014.
- LE LUEL N., *Le portail Saint-Ursin de Bourges : recherches sur l'iconographie profane en façade des églises romanes*, thèse sous la direction de X. Barral I Altet, Rennes 2, soutenue en 2008, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2009.
- LE LUEL N., « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », in HECK C. (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions,* actes du 3^e^ colloque du RILMA, Turnhout, Brepols, 2013, p. 111-124.
- LE LUEL N., « Travailler la terre pour accéder au ciel : le calendrier des mois peint sur les arcs triomphaux des églises romanes comme image de transition », in *Revue d'Auvergne*, FRAY S., MOREL D. (éd.), *La Terre à l'époque romane. Exploitations, usages et représentations*, actes du 24^e^ colloque d'art roman [Issoire, octobre 2014], p. 193-216.
- LE POGAM P.-Y., *De la « Cité de Dieu » au « Palais du Pape » : Les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle (1254-1304)* [en ligne], Rome, ÉFR, 2005 (généré le 23 mars 2017), URL : http://books.openedition.org/efr/185
- LE SÉNÉCAL J., « Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Âge » in *BSAN*, 1921-1923, p. 15-218.
- LECLERCQ-MARX J., « Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres », in *CCM*, 157, 1997, p. 91-102.
- LECLERCQ-MARX J., « Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission », in *CSMC, Vers et à travers l'art roman : la transmission des modèles artistiques*, Actes des Journées Romanes 2005, XXXVII, 2006, p. 21-30.
- LECLERCQ-MARX J., « Allégories animales et Symboles des évangélistes. Une histoire complexe et son incidence sur l'image médiévale. Les principaux jalons », in

PEPERSTRAETE S. (éd.), *Animal et religion*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2016, p. 113-128.

- LECOQ D., « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ Siècle) », in *Bulletin du Centre français de cartographie*, 141, 1994, p. 21-37.
- LEFEVRE L.-E., « Le calendrier-zodiaque du portail royal de Chartres et les influences mithriaques », in *R.A.*, 5^e^ s., XXVI, 1927, p. 207-232.
- LEGROS S., *Prieurés bénédictins, aristocraties et seigneuries : une géopolitique du Bas-Maine féodal et grégorien (fin X^e^-début XIII^e^ siècle)*, thèse, université de Rennes, soutenue en 2007, disponible sur HAL < https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00268034> ; thèse éditée, *Moines et seigneurs dans le Bas-Maine. Les prieurés bénédictins du X^e^ au XIII^e^ siècle*, Rennes, PUR, 2010.
- LEHMANN K., « The dome of Heaven », in *AB*, XXVII, 1, 1945. p. 1-27.
- LEJBOWICZ M., « Les antécédents de la distinction isidorienne : " astrologia / astronomia " », in RIBÉMONT B. (dir.), *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, actes de colloque [Orléans, avril 1989], Paris, Klincksieck, 1991, p. 173-212.
- LECOQ D., « Les mappemondes médiévales comme signes et représentations du pouvoir (XI^e^-XIII^e^ Siècle) », in *Bulletin du Centre français de cartographie*, 141, 1994, p. 21-37.
- LESEC C., « Zodiaque est une grande chose maintenant... », in *Revue de l'art*, 3-157, 2007, p. 39-46.
- LESEC C. (dir.), *Zodiaque : le monument livre*, introduction par R. Recht, Lyon, S. Bachès, ENS éd., 2012.
- LETRONNE A.-J., *Observations critiques et archéologiques sur l'objet des représentations zodiacales qui nous restent de l'Antiquité ; à l'occasion d'un zodiaque égyptien peint dans une caisse de momie qui porte une inscription grecque du temps de Trajan*, Paris, Auguste Boulland, 1824.
- LEVI D., « The allegories of the months in classical art », in *AB*, vol. XXIII, 1941, p. 251-291.
- LEVINE L. I. (dir.), *The synagogue in Late Antiquity*, Philadelphie, The American School of Oriental Research, 1987.
- LEVINE L. I., WEISS Z. (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, Actes du XII^e^ World Congress of Jewish Studies, Porthsmouth, Journal of Roman archaeology, 2000.
- LÉVY J., LUSSAULT M. (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés,* Paris, Belin, rééd. 2013.
- *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 9 tomes, Zürich ; Munich ; Düsseldorf, Artemis, 1981-1999.
- LIDOV A., « The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy », in *Ikon*, 7, 2014, p. 97-108.
- LIENHARD T. (éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations* (actes du XXXVII^e^ Congrès de la S.H.M.E.S, Mulhouse, 2006), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.
- *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e^-XV^e^ siècle)*, [46e Colloque de Fanjeaux, 5-8 juillet 2010], Cahiers de Fanjeaux, 46, 2011.
- LIRITZIS I. (éd.), *Ancient watching of cosmic space and observation of astronomical phenomena*, Rhodes, University of the Aegean, 2007.

- LOMARTIRE S., « Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco », in *Dal Piemonte all'Europa esperienze monastiche nella società medievale*, actes du colloque [XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, Turin, 1985], Turin, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1988, p. 431-474.
- LONG CH. R., « The Gods of the months in Ancient Art », in *American Journal of Archeology*, 93, 1989, p. 598-595.
- L'ORANGE H.-P., *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo, H. Aschehoug ; Cambridge, Harvard University Press ; Paris, Les Belles Lettres, 1953 (coll. Institutet for Sammenlignende Kulturforskning).
- LORANS E. (dir.), *Saint-Mexme de Chinon (V^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, éd. du CTHS, 2006.
- *L'uomo antico e il cosmo, Atti del III Convegno internazionale di Archeologia e Astronomia [Rome, 15-16 mai 2000, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma], 2001, (Atti dei Convegni Lincei, 171).*
- MACCARONNE M. , FERRUA A., ROMANELLI P., SCHRAMM P. E., *La cattedra lignea di San Pietro*, Memorie X, Rome, Atti della Pontificea Academia Romana di Archaelogia, 1971.
- MAGNANI E., « Le don au Moyen Âge. Pratique sociale et représentations, perspectives de recherche », *Revue du MAUSS*, I, 2002, 19, p. 309-322, [En ligne] URL : http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2002-1-page-309.htm
- MAGNANI E., « Du don aux églises au don pour le salut de l'âme en Occident (IV^e^-XI^e^ siècle) : le paradigme eucharistique », in *BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, mis en ligne le 19 janvier 2009, consulté le 12 janvier 2017. URL : http://cem.revues.org/9932
- MAGNANI E., « L'échange dans la documentation diplomatique bourguignonne : autour du vocabulaire des transferts », in FEES I., DEPREUX P. (éd.), *Tauschgeschäft und Tauschurkunde vom 8. bis zum 12. Jh. / L'acte d'échange, du VIII^e^ au XII^e^ siècle*, Vienne, Böhlau-Verlag, 2013, p. 403-426.
- MAGNESS J., « Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », in DEVER W. G., SEYMOUR G. (éd.), *Symbiosis, symbolism, and the power of the past : Canaan, ancient Israel, and their neighbors from the Late Bronze Age through Roman Palaestina,* Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, 2003, p. 363-389.
- MAGNESS J., « Heaven on Earth: Helios and the Zodiac Cycle in Ancient Palestinian Synagogues », in *Dumbarton Oaks Papers*, 59, 2005, p. 1-52.
- MAIRE-VIGUEUR J.-C., *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XII^e^-XIV^e^ siècle)*, Paris, Tallandier, 2010.
- MÂLE É., *L'Art religieux du XII^e^ siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 1922, 8ème rééd. 1998.
- MÂLE É., *L'Art religieux du XIII^e^ siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration,* Paris, E. Leroux, 1898, 8ème rééd. 1987.
- MANCHO C., « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », in *Revue de Comminges et des Pyrénées centrales, Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire,* Actes du 52^e^ Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées [Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999], 116, 2000, p. 545-572.
- MANE P., *Calendriers et techniques agricoles…,* 1983. = MANE P., *Calendriers et techniques agricoles, France-Italie, XII^e^-XIII^e^ siècles*, préface de Jacques Le Goff, Paris, le Sycomore, 1983 (coll. Féodalisme).

- MANE P., *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique,* Paris, Picard, 2006.
- MANHES-DEREMBLE C., « Le vitrail médiéval, un document pour l'historien », in *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 3, 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 22 décembre 2016. URL : http://ccrh.revues.org/2929
- MANHES-DEREMBLE C., « Le vitrail : l'image dans la cathédrale », in *BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), Les images dans l'Occident médiéval, Turnhout, Brepols, 2015,* p. 97-108.
- MARCHESIN I., *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2000.
- MARCHESIN I., « Proportions et géométrie signifiante », in *BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), Les images dans l'Occident médiéval, Turnhout, Brepols, 2015, p. 213-226, p. 214-215.*
- MARGEL S., *La mémoire du présent. Saint Augustin et l'économie temporelle de l'image*, Paris, Hermann, 2015.
- MARGEL S., *L'invention du corps de chair. Étude d'anthropologie religieuse du premier christianisme,* Paris, Cerf, 2016.
- MARQUARDT J. T., « Defining French « Romanesque » : the Zodiac series », in *Journal of Art Historiography*, 2009, vol 1. p. 1-15.
- MARQUARDT J. T., *Zodiaque : Making Medieval Modern 1951-2001*, préface de C. Sapin, University Park, 2015.
- MARKI E., « Psiphidoto dapedo me prosopopoiesis minon sti Thessaloniki (Personnifications des Mois dans la mosaïque de pavement de Thessalonique) », in *AEMTH 12 (Archaiologiko Ergo sti Macedonia kai Thraki Thraki = Travaux Archéologiques en Macédoine et en Thrace),* 1998, p. 141-150.
- MARTIN F.-R., « La « migration » des idées. Panofsky et Warburg en France », in *Revue germanique internationale* [En ligne], 13, 2000, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 29 janvier 2016. URL : http://rgi.revues.org/786
- MARTIN J., *Histoire du texte des "Phénomènes" d'Aratos,* Paris, C. Klincksiek, 1955.
- MARTIN J., « Sur le sens réel des mots « catastérismes » et « catastériser » », in *Palladio Magistro, Mélanges Jean Soubiran, Pallas*, 59, 2002, p. 17-26.
- MARTIN J.-M., *La Pouille du VI^e^ au XII^e^ siècle*, Rome, ÉFR, 1993.
- MARTIN J.-P., Providentia deorum. *Recherches sur certains aspects religieux du pouvoir impérial romain*, Rome, ÉFR, 1982 (coll. de l'ÉFR, 61).
- MARTIN J.-P., « L'astrologie dans l'Occident romain. Les conditions de pénétration », in ABRY J.-H. (éd.), *Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges) et l'astrologie en Gaule romaine*, actes de la Table-ronde [Centre d'études Romaines et Gallo-romaines de l'université de Lyon 3, 1992], Paris, De Boccard, 1993, p. 13-23.
- MASTROCINQUE A., « Nouvelles recherches sur les mystères de Mithra », in *Annuaire de l'École pratique des hautes études* (EPHE), Section des sciences religieuses [En ligne], 115, 2008, mis en ligne le 20 octobre 2008, consulté le 15 mars 2016. URL : http://asr.revues.org/191
- MATHEWS T. F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- MAXWELL R. A., *s. v.* « Calendrier agricole », in CHARRON P.,GUILLOUËT J.-M. (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, éd. R. Laffont, 2009, p. 185-186.

- MCKENZIE J. , GIBSON S. , REYES A. T. , « Reconstruction of the Nabataean Temple Complex at Khirbet et-Tannur », in *Palestine Exploration Quaterly*, 134, 2002, p. 44-83.
- MCKENZIE J. S., REYES A. T., GREENE J. A., « The Context of the Khirbet Et-Tannur Zodiac, Jordan », in *Aram*, 24, Proceedings of the 29th International Conference of the ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies, *Astrology in the Near East* [Oxford, 2010], 2012, p. 379-420.
- MEDRI M. (dir.), *Sentinum 295 a.C., Sassoferrato 2006, 2300 anni dopo la battaglia : una città romana tra storia e archeologia*, actes de colloque [Sassoferrato, 2006], Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008.
- MÉHU D., « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e^-XIII^e^) », in *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris, 2007, Publications de la Sorbonne, p. 275-293.
- MÉHU D. (dir.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2007.
- MÉHU D., « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e^–XI^e^ siècle) », in *Images Re-vues* [En ligne], 11, 2013, mis en ligne le 14 janvier 2014, consulté le 25 mai 2017. URL : http://imagesrevues.revues.org/3384
- MÉHU D., « Augustin, le sens et les sens. Réflexions sur le processus de spiritualisation du charnel dans l'Église médiévale », in *Revue historique*, t. CCCXVII/2, 674, 2015, p. 271-302.
- *Mémoire de pierres : Abbaye de l'Ile-Barbe*, catalogue d'exposition [Septembre 1995 - Janvier 1996] Lyon, Musée historique de Lyon, 1995.
- MEIER C., *Gemma spiritalis : Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Munich, W. Fink, 1977.
- MINGOTE CALDERÓN J. L., « El menologio de San Claudio de Olivares », in *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florian de Ocampo"*, 1985, p. 83-97.
- MIRA C., « Astronomie / astrologie au Moyen Âge, latin et roman (XII^e^ et XIII^e^ siècles) », in PASTRE J.-M., RIDOUX C. (dir.), *L'astrologie hier et aujourd'hui*, actes de colloque [Rambures, 16-18 juin 2002], Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002, p. 45-59.
- MIZIOLEK J., « Apoteosis, ascensio o resurrectio : osservazioni sull'Helios del Mausoleo dei Giulii sotto la basilica vaticana di S. Pietro », in *Arte cristiana*, 85, 1997, p. 83-98.
- MØLLER JENSEN B., « "… in between are doors!" *Porta caeli* in Italian medieval liturgical poetry », in *Id., Medieval Liturgical Texts in Italian Manuscripts*, Part III : 3, Lewiston ; Queenston ; Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2006, p. 243-261.
- MONCIATTI A., « Ars at in auctore. Novità sullo Zodiaco del pavimento del battistero di San Giovanni di Firenze », in *Il pane di segale. Diciannove esercizi di Storia dell'Arte presentati ad Adriano Peroni*, Pavie, Edizioni Guardamagna, 2016, p. 155-169.
- MONTOUX A., *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, Paris, Cerf, 2016.
- MORA B., « *Signum leonis, signum arietis*. Signes zodiacaux ? À propos du bas-relief toulousain des "deux vierges" », in *Annales du Midi*, 103/196, 1991, p. 483-489.
- MORALEJO ALVAREZ S., « La Primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago », in *Compostellanum*, 14, 1969, p. 623-668.
- MORALEJO ALVAREZ S., « Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau… », 1977. = MORALEJO ALVAREZ S., « Pour l'interprétation iconographique du portail de

l'Agneau à Saint-Isidore de León : les signes du Zodiaque », in *CSMC*, VIII, 1977, p. 137-173.

- MOREL D., *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central, t. III, Grands sanctuaires du XII^e siècle en Basse Auvergne*, thèse soutenue en juin 2009, université Clermont-Ferrand II.
- MOREL D., « Le temps dans la conception et la structuration de l'abbatiale Saint-Austremoine d'Issoire », in *Revue d'Auvergne, Temps et célébration à l'époque romane*, 608-609, 2013, p. 289-303.
- MOREL P., *Mélissa : magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2008.
- MORSEL J., « Dieu, l'homme, la femme et le pouvoir. Les fondements de l'ordre social d'après le "Jeu d'Adam" », in GOULLET M. *et alii*, *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, Paris, Picard, 2004.
- MURRAY M. C., « The christian zodiac on a font at Hook Norton : theology, church and art », in D. WOOD, *The Church and the art*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992, p. 87-97.
- MUSSO L., *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo indagine sulla lanx di Parabiago*, Rome, L'Erma di Breitschneider, 1983 (Studi e materiali del Museo della civita Romana, 10).
- MUSSO L., « Governare il tempo naturale, provvedere alla felicitas terrena, presiedere l'ordine celeste : il tempo con lo zodiaco : percorso, metamorfosi e memoria di un tema iconografico », in ENSOLI S., LA ROCCA E. (éd.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, catalogue de l'exposition [Rome, 2000-2001], Rome, Assessorato alla cultura, L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 373-388.
- MUSSO L., « Il Sole è misura del Tempo. L'immagine del Tempo eterno nella sua manifestazione solare », in MEDRI M. (dir.), *Sentinum 295 a.C. - Sassoferrato 2006. Una città romana tra storia e archeologia*, actes du colloque [Sassoferrato, 2006], Rome, 2008, p. 151-190.
- NARKISS B., « Pagan, christian, and jewish elements in the art of ancient synagogues », in LEVINE L. I. (dir.), *The synagogue in Late Antiquity*, Philadelphie, The American School of Oriental Research, 1987, p. 185-186.
- NENNA M.-D., « De Douch (Oasis de Kharga) à Grand (Vosges) : un disque en verre peint à représentation astrologique », in *Bulletin de l'IFAO*, 2003, 103, Le Caire, p. 355-373.
- NESS L. J., « Astrology and Judaism in Late Antiquity », in M. C. J. MILLER (éd.), *The Ancient World. Mystery cults in Late Antiquity*, XXVI, 2, 1995, p. 116-133.
- NICKLIES Ch., « Cosmology and the labors of the months at Piacenza: the crypt mosaic at San Savino », in *Gesta*, XXXIV/2, 1995, p. 108-125.
- NOEHLES K., « Die Fassade von S. Pietro in Tuscania : ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10, 1961/1962, p. 13-72.
- OBRIST B., « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », in *MÉFR. Moyen-Âge*, 108-1, 1996, p. 95-164.
- OBRIST B., « La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15a », in *CCM*, 173, Janvier-mars 2001, p. 3-33.
- OBRIST B., « L'astrologie à l'époque du haut Moyen Âge : témoignages textuels et picturaux », in PASTRE J.-M., RIDOUX C. (dir.), *L'astrologie hier et aujourd'hui*, actes de colloque [Rambures, 16-18 juin 2002], Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002, p. 25-43.

- OBRIST B., *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques*, Florence, SISMEL, 2004 (Micrologus Library, 11).
- OBRIST B. (éd.), *Abbon de Fleury : Philosophie, science et comput autour de l'an mil, Oriens-Occidens. Sciences, mathématiques et philosophie de l'Antiquité à l'Âge classique,* 6, Paris-Villejuif, Cahiers du centre d'histoire des sciences et des philosophies arabes et médiévales, 2004.
- PACE V. (dir.), *Le Jugement dernier : entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.
- PALAZZO É., *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge des origines au XIII*ème *siècle*, Paris, Beauchesne, 1993.
- PALAZZO É., *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff Verlag, 1994 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 77).
- PALAZZO É., *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.
- PALAZZO É., « Le calendrier liturgique et l'espace monastique Âge : l'*Horologium stellare monasticum* (XIe siècle) », in LE GOFF J., LEFORT J., MANE P. (dir.), *Les calendriers, leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*, (actes du colloque de Cerisy, 1er-8 juillet 2000), Paris, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 37-44.
- PALAZZO É., *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge,* Paris, Cerf, 2015.
- PANADERO (HALL) M. J., *The labors of the months and the signs of the zodiac in twelfth-century french facades*, thèse sous la direction de I. H. Forsyth, University of Michigan, 1984.
- PANAGIOTIDOU O., « From body to space and time : perceiving space and time in the Mithras cult », in *Sacra*, 10, 2012, p. 33-47. [En ligne] http://hdl.handle.net/11222.digilib/124459
- PANOFSKY E., SAXL F., « Classical Mythology in Medieval art », in *Metropolitan Museum Studies*, 4/2, 1932-1933, p. 228-290 ; trad. fr., *La mythologie classique dans l'art médiéval*, GIRARD S. (trad.), Saint-Pierre-de-Salerne, éd. G. Montfort, 1990 (Imago Mundi).
- PARAVICINI BAGLIANI A. (dir.), *Le monde végétal : médecine, botanique, symbolique*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzo, 2009.
- PARIS P., *Les hymnes de la liturgie romaine*, Paris, Beauchesne, 1954.
- PARRISH D., « The mosaic of Aiôn and the Seasons from Haïdra (Tunisia): an interpretation of its meaning and importance », in *Antiquité Tardive*, 3, 1995, p. 167-191.
- PASTOUREAU M., Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental, Paris, Seuil, 2004.
- PASTRE J.-M., RIDOUX C. (dir.), *L'astrologie hier et aujourd'hui*, actes de colloque [Rambures, 16-18 juin 2002], Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002.
- PAUL J., « Le manteau couvert d'étoiles de l'empereur Henri II », in actes du colloque du CUER-MA, *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen-Âge, Senefiance*, 13, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1983, p. 261-291 [En ligne] http://books.openedition.org/pup/2909
- PELLETIER A., « Le grand rideau au décor sidéral du temple de Jérusalem », in *Journal des savants*, 1979, 1, p. 53-60.
- PEREIRA M. C., « Les tables de canons : la Bible de Saint-Bénigne. Notes pour un projet de recherches en cours », in *BUCEMA* [En ligne], 12, 2008, mis en ligne le 09 avril 2009, consulté le 30 mai 2016. URL : http://cem.revues.org/7172.

- PEREIRA M. C., « La sculpture monumentale : l'image dans le monastère », in BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 83-96.
- PÉREZ HIGUERA M. T., *Chronos: el arte en los calendarios del medioevo*, s/l, Banco Bilbao Vizcaya, 1995.
- PÉREZ HIGUERA M. T., *Calendarios medievales: la representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1997.
- PERREAUX N., « L'écriture du monde (I). », *BUCEMA* [En ligne], 19.2, 2015, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 15 juillet 2016. URL : http://cem.revues.org/14264
- PERREAUX N., « L'écriture du monde (II). », in *BUCEMA* [En ligne], 20.1, 2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 15 juillet 2016. URL : http://cem.revues.org/14452
- PERRIN M., *L'iconographie de la "Gloire à la sainte croix" de Raban Maur*, Turnhout, Brepols, 2009.
- PIANO N., « De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis. Histoire d'une image mariale dans l'exégèse et la liturgie médiévale (IV^e^-XIII^e^ siècles) », in *Studi Medievali*, 50, 2009, p. 133-157.
- PIANO N. , Locus Ecclesiae. *Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e^ s.)*, thèse soutenue en juin 2010, sous la dir. de S. Romano et É. Palazzo, université de Poitiers [En ligne], http://theses.univ-poitiers.fr/notice/view/11142
- PIAZZA S., *Au zénith de la coupole. L'oculus romain dans l'art chrétien du Moyen Âge : architecture et contextes figuratifs*, mémoire inédit pour l'obtention d'une Habilitation à Diriger les Recherches, soutenu en novembre 2015, université de Bourgogne.
- PICARD C., « Les origines du mot *paradisus-parvis* », in *MÉFR*, 83, 1971, p. 159-186.
- PICARD-SCHMITTER M.-TH., « Sur la chlamyde de Démétrios Poliorcétès », in *RA*, 46, 1955, p. 17–26.
- PIRENNE-DELFORGE V., TUNCA Ö. (éd.), *Représentations du temps dans les religions*, actes du colloque, Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège, Genève, Librairie Droz, 2003 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CCLXXXVI).
- PIVA P. (dir.), *Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010.
- POILPRÉ A.-O., Maiestas Domini, *Une image de l'Église en Occident V^e^-IX^e^ siècle*, Paris, Cerf, 2005.
- *Le portail roman, XI^e^-XII^e^ siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, CSMC, XLV, 2014.
- PRACHE A., *Notre-Dame de Chartres : image de la Jérusalem céleste*, Paris, CNRS, 2008.
- PRADEL P., « Vestiges d'un zodiaque-calendrier nîmois du XIII^e^ siècle », in *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, LV, 1967, p. 105-113.
- PRATESI F. , La splendida basilica di San Miniato a Firenze, Il Rinascimento inizia da qui, Florence, Octavo, 1995.
- PRESSOUYRE L., « " *Marcius cornator* ". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 77, 1965, p. 395-473.
- PRIGENT P., *Le Judaïsme et l'image*, Tübingen, J.C.B. Mohr - P. Siebeck, 1990.
- PRIGENT P., *L'image dans le judaïsme du II^e^ au VI^e^ siècle*, Genève ; Paris, Labor et Fides/ Cerf, 1991.

- PRIGENT P., *La Jérusalem céleste : histoire d'une tradition iconographique du IV^e siècle à la Réforme,* Saint-Maurice, éd. Saint-Augustin, 2003.
- QUET M.-H., « La mosaïque dite d'Aiôn de Shahba-Philippopolis, Philippe l'Arabe et la conception hellène de l'ordre du Monde, en Arabie, à l'aube du christianisme », in *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 10, 1999, p. 269-330.
- QUET M.-.H., « L'*aureus* au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romains », in *Revue numismatique*, 160, 2004, p. 119-154.
- QUET M.-H., « La mosaïque dite d'Aiôn et les *Chronoi* d'Antioche : Une invite à réfléchir aux notions de Temps et d'Éternité dans la *pars graeca* de l'Empire, des Sévères à Constantin », in *Id*. (éd.), *La "crise" de l'Empire romain de Marc Aurèle à Constantin. Mutations, continuités, ruptures*, Paris, PUPS, 2006, p. 511-590.
- RAMIREZ-WEAVER E. M., *A Saving-Science : Capturing Heavens in Carolingian Manuscripts*, Pennsylvania State University Press, 2016.
- RASETTI G., *Il calendario nell'arte italiana et il calendario abruzzese,* Pescara, De Arcangelis, 1941.
- RAUWEL A., « Le lieu cultuel dans la synthèse liturgique de Guillaume Durand », in *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e-XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, 2011 (Cahiers de Fanjeaux, 46), p. 115-130.
- RAUWEL A., *Rites et société dans l'Occident médiéval,* Paris, Picard, 2016.
- REGOND A., « La Jérusalem Céleste, vision et immatérialité », in DAUSSY S. *et alii* (éd.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Actes du colloque international, [Bucarest, 23-24 octobre 2010], Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2012, p. 379-389.
- REINACH S., *Cultes, mythes et religions*, Paris, éd. Gaston Leroux, 1906 ; rééd., H. DUCHÊNE (éd.), Paris, Robert Laffont, 1996.
- RENAUT L., « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e siècle », in FAVREAU R., DEBIÈS M.-H. (dir.), *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski,* Poitiers, CESCM, 1999, p. 211‑220.
- REVEYRON N., « Architecture et liturgie de l'espace au lieu », in BAUD A. (dir.*), Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge* , Lyon ; Paris Maison de l'Orient et de la Méditerranée - Jean Pouilloux / De Boccard, 2010, p. 9-20.
- RIBÉMONT B. (dir.), *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, actes de colloque [Orléans, avril 1989], Paris, Klincksieck, 1991.
- RIBÉMONT B. (éd.), *Le temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge*, actes de colloque [Orléans, 1991], Caen, Paradigme, 1992.
- RIEBER A., *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky,* Paris, L'Harmattan, 2012.
- RIEBER A., « Oppositions kantiennes / polarités warburgiennes. », in *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4, 2013, document 4, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 07 février 2016. URL : http://imagesrevues.revues.org/2845
- RIEGL A., « Die Mittelarlterliche Kalendarillustration », in *Mitteilungen des Instituts for Ostereichishce Geschichtsforschung,* X , 1889, p. 1-74.
- RIVIÈRE J., « Le dogme de la rédemption au début du Moyen Âge (suite) », in *Revue des Sciences Religieuses*, 11-4, 1931, p. 566-589.

- ROBB D. M., « Niccolò : a North Italian Sculptor of the Twelfth century », in *AB*, XII, 1930, p. 374-430.
- *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque [Saint-Lizier, 1995], Poitiers, CESCM, 1997 (Civilisation Médiévale, IV).
- ROMAGNAN D., *Le dieu Sol dans l'Empire romain des Antonins à Julien l'Apostat. Conventions iconographiques, lecture symbolique et portée politique,* thèse sous la dir. de F. Baratte, université Paris IV-Sorbonne, soutenue en 2014.
- ROMANINI A.M. (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del Seminario in memoria di C. Gnudi [Ferrare, 1981], 3 vol., Ferrare, Corbo, 1985.
- ROUSSEAU A., DIMITRAKOUDIS S., « A study of catasterisms in the « Phaenomena » of Aratus », in LIRITZIS I. (éd.), *Ancient watching of cosmic space and observation of astronomical phenomena, Rhodes, University of the Aegean, 2007*, p. 111-119.
- ROUX C., « Les portails romans des églises de Haute-Auvergne. Architecture, sculpture et orientations », in *BUCEMA* [En ligne], 7, 2003, mis en ligne le 03 octobre 2007, consulté le 28 novembre 2014. URL : http://cem.revues.org/3592
- ROUX C., *La pierre et le seuil : portails romans en Haute-Auvergne*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- ROUX C., « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82-4, 2004, p. 839-854.
- ROUX C., « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », in *BUCEMA* [En ligne], 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 03 novembre 2016. URL : http://cem.revues.org/11070
- ROUX C., « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge », in *Hortus Artium Medievalum*, 15/2, 2009, p. 257-270.
- ROUX C., « À propos de l'arc triomphal : origine, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IV^e^-XII^e^ siècle) », in BAUD A. (dir.), actes du colloque international, *Architecture et liturgie au Moyen Âge* [Nantua, 23-25 novembre 2006], Lyon ; Paris, Maison de l'Orient et de la Méditerranée / De Boccard, 2010, p. 153-181.
- ROY B., ZUMTHOR P. (dir.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Paris ; Montréal, Vrin / Presses de l'Université de Montréal, 1985.
- RUIZ-MALDONADO M., « Precisiones acerca del calendario de Treviño », in *Boletín del Museo e Instituto "Camon Aznar"*, XLVII, 1992, p. 5-13.
- RUSSO D., « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in IOGNAT-PRAT D., PALAZZO E., RUSSO D., *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 173-291.
- RUSSO D., « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », in *Revue Mabillon*, 11, 72, 2000, p. 57-87.
- RUSSO D., « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e^-XII^e^ siècles) », in *BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2, 2008, mis en ligne le 15 janvier 2009, URL : http://cem.revues.org/9182.
- RUSSO D., *s. v.* « Jérusalem céleste », in CHARRON P., GUILLOUËT J.-M. (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental,* Paris, Laffont, 2009, p. 500-502.

- SAINT-JEAN VITUS B., « La mosaïque du déambulatoire du chœur », in *Le décor retrouvé de Saint-Philibert de Tournus, Regards sur la mosaïque médiévale,* Actes du colloque du CIER, Tournus, 18-19 septembre 2003, Mâcon, CIER, 2004, p. 33-54.
- SAINT-JEAN VITUS B., *Tournus : le castrum, l'abbaye, la ville, XI^e^-XIV^e^ siècles et prémices : analyse archéologique d'un développement monastique et urbain,* thèse d'archéologie médiévale, soutenue en 2006, université Lyon 2.
- SANDRON D., *Amiens, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2004.
- SAPIN C. (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e^ et le XII^e^ siècle*, actes du colloque [Auxerre, 1999], Paris, éd. du CTHS, 2002.
- SAURON G., Quis deum, *l'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, Rome, ÉFR, 1994.
- SAXL F., *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957.
- SAXL F., *La fede negli astri: dall'antichità al Rinascimento,* SETTIS S. (éd.), Turin, Boringhieri, 1985.
- SCHAPIRO M., *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000.
- SCHEID J., *La religion des Romains*, Paris, Armand Colin, 1998.
- SCHEID J., « Religion et espace dans l'antiquité : réalité et représentation », in BERTHOZ A., RECHT R. (dir.), *Les espaces de l'homme : symposium annuel*, Paris, O. Jacob, 2005 (Coll. Collège de France), p. 265-276.
- SCHMITT J.-C., « Les images classificatrices », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147, 1989, p. 311-341.
- SCHMITT J.-C. (dir.), *Ève et Pandora : la création de la première femme*, Paris, Gallimard, 2002.
- SCHMITT J.-C., « La Permanence des images et les changements de temporalité », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly, 2009, [En ligne], mis en ligne le 27 juillet 2009, Consulté le 01 juin 2016. URL : http://actesbranly.revues.org/100
- SCHMITT J.-C., « Quand la lune nourrissait le temps avec du lait. Le temps du cosmos et des images chez Hildegarde de Bingen (1098-1179) », in CARERI G., LISSARRAGUE F., SCHMITT J.-C., SEVERI C. (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, EHESS, 2009, p. 73-86.
- SCHMITT J.-C., « Comment concevoir une histoire des rythmes sociaux ? », in GENET J.-PH. (dir.), *La légitimité implicite*, actes des conférences [Rome, 2010-2011, *Signs and States*, en collaboration avec l'ÉFR], Paris ; Rome, PUPS/EFR, 2015, vol. 2, p. 7-22, [En ligne] (généré le 24 juillet 2017), URL : http://books.openedition.org/psorbonne/6608
- SCHMITT J.-C., *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016 (Bibliothèque illustrée des Histoires).
- SCHWARTZ S., « On the program and reception of the synagogue mosaics », in LEVINE L. I., WEISS Z. (dir.), *From Dura to Sepphoris : studies in Jewish art and society in late Antiquity*, Actes du XII^e^ World Congress of Jewish Studies, Porthsmouth, Journal of Roman archaeology, 2000, p. 165-181.
- SCIREA F., « Il decoro murale del romanico lombardo nel quadro dell'Occidente medievale », in CASSANELLI R., PIVA P. (dir.), *Lombardia romanica, paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011, p. 23-29.
- SCOBELTZINE A., *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, 1973.
- SEIGNEURET D., « Dimension sociologique et restitution architecturale : l'exemple du temple nabatéo-romain de Dharih (Jordanie centrale) », in *Territoires, architecture et matériel au*

Levant : Doctoriales d'archéologie syrienne [Paris-Nanterre, 8-9 décembre 2011] [En ligne], Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2012, consulté le 10 mars 2016, http://books.openedition.org/ifpo/2983

- SEZNEC J., *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1940, rééd. 1993 (coll. Champs).
- SICARD P., *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle : le* Libellus de formatione arche *de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 1993 (Bibliotheca Victorina, IV).
- SKUBISZEWSKI P., *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Geuthner, 2002.
- SLIM H., « Temps éternel, temps cyclique », in BLANCHARD-LEMÉE M., ENNAÏFER M., SLIM H., SLIM L. (éd.), *Sols de l'Afrique romaine : mosaïques de Tunisie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1995, p. 37-63.
- SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, [Tables rondes internationales de Besançon, février 1997 / mai 1998], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 1999.
- SMADJA É., « Divination et idéologie impériale en Afrique romaine », in SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir, divination et prédestination dans le monde antique*, *op. cit.*, p. 299-316.
- SMADJA É., « Divination et signes de pouvoir dans l'Histoire Auguste », in FARTZOFF M., SMADJA É., GENY E. (éd.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique* [Tables rondes internationales de Besançon, 1999-2000], Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises - Les Belles Lettres, 2002, p. 191-217.
- *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen-Âge*, *Senefiance*, 13, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1983 [En ligne] http://books.openedition.org/pup/2887.
- SONNE DE TORRENS H. M., TORRENS M. A, *The visual culture of baptism in the Middle Ages : essays on medieval fonts, settings and beliefs*, Farnham ; Burlington, Ashgate, 2013.
- SOUBIRAN J., « Voir et faire voir les constellations », in *Pallas*, 69, 2005, p. 223-232.
- STERN H., *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, Geutner, 1953 (Bibliothèque archéologique et historique, LV).
- STERN H., « Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois », in *RA*, XLV, 1955, p. 141-186.
- STERN H., « Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France », in *CCM*, V, 1962, p. 13-33.
- STERN H., « Mosaïque de Hellín », in *Monuments et Mémoire de la Fondation Piot*, 54, 1965, p. 39-59.
- STERN H., « Notes sur quelques mosaïques de pavement médiévales en France », in *CA*, XVI, 1966, p. 135-144.
- STERN H., « Les calendriers romains illustrés », in TEMPORINI H. (dir.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueuren Forschung*, II, *Principat*, 12, 2, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1981, p. 431-475.
- STEVENS W. M., « Fields and streams : language and practice of arithmetic and geometry in early medieval schools », in CONTRENI J., CASCIANI S. (dir.), *Word, image, number : communication in the Middle Ages*, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzo, 2002, p. 113-204.
- STOCCHI S., *Émilie romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1984.
- STRATFORD N. (dir.), *Le pilier roman de Souvigny : chronos et cosmos*, catalogue de l'exposition [Musée de Souvigny, 2005], Souvigny, Musée de Souvigny, 2005.

- STRATFORD N. (dir.), *Cluny. 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, Paris, éd. du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2010.
- STRUBEL A., « L'allégorisation du verger courtois », in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990 (Sénéfiance, 28) [En ligne], (généré le 22 avril 2017), http://books.openedition.org/pup/2992
- STRZYGOWSKI J., « Die Monatscyclen der Byzantinischen Kunst », in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, 1888, p. 23-46.
- SURCHAMP A., « Sens de Zodiaque », in *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n°1, mars 1951.
- SURCHAMP A., « L'aventure de Zodiaque » dans *Zodiaque*, Cahiers de l'Atelier du Coeur-Meurtry, n° 150, 1986, p. 6.
- SURCHAMP A., « L'Aventure de Zodiaque », in *Annales de l'Académie de Mâcon*, 13, 2001, p. 179-194.
- TARALON J., « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 54, 1965, p. 61-116.
- TCHERIKOVER A., « La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes », in *CCM*, n°112, 1985, p. 361-383.
- TCHERNIA-BLANCHARD M., « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 », in *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4, 2013. URL : http://imagesrevues.revues.org/2917
- *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age, II^Ième^-XIII^ème^ siècles*, colloque du CNRS N°604, 9-12 mars 1981, Paris, éditions du CNRS, 1984.
- THÉNARD-DUVIVIER F., « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », in *Images Re-vues* [En ligne], 6, 2009, document 2, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 19 mai 2017. URL : http://imagesrevues.revues.org/686
- THÉNARD-DUVIVIER F., *Images sculptées au seuil des cathédrales : les portails de Rouen, Lyon et Avignon, XIII^e^-XIV^e^ siècles*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012.
- THIELE G., *Antike Himmelsbilder : mit forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels*, Berlin, Weidmann Buchhandlung, 1898.
- TIGLER G., *Il portale maggiore di San Marco a Venezia: aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venise, Istituto Veneto di Science, Lettere ed Arti, 1995.
- TOMASI M., « Programmes encyclopédiques dans la sculpture monumentale à Florence et à Venise au milieu du XIV^e^ siècle : possibilités et limites de l'analyse », in GUILLOUËT J.-M., RABEL C. (dir.), *Le programme : une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, Le Léopard d'or, 2011, p. 211-234.
- TORRENS ALZU M. A., « La pilas plumbeas (y II) Los trabajos y los sigos del zodiaco en las pilas romanicas de plomo de Brookland y Saint-Evroult de Montfort », in *Romanico, Revista*, 6, 2008, p. 32-41.
- TOUBERT H., « Une fresque de Sant Pere de Sorpe et le thème iconographique de l'*arbor bona ecclesia, arbor mala synagogua* », in *CA*, 19, 1969, p. 166-189.
- TOUBERT P., *Les structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IX^e^ à la fin du XII^e^ siècle*, Rome, EFR, 1973.
- TREFFORT C., « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », in *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 8, 2001, mis en ligne le 13 mars 2008, consulté le 18 juin 2017. URL : http://crm.revues.org/393

- TREFFORT C., « Le portail de l'église comme porte du Ciel : autour de quelques tympans inscrits d'époque romane », in *CSMC*, 45, 2014, p. 21-35.
- TRISTAN F., *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône : II^e^-IV^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1996.
- TRIVELLONE A., « Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie) : purification et élévation au seuil de l'édifice », in HECK C. (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions, 3^e^ Colloque du RILMA*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 125-142.
- TRONZO W., « Moral Hieroglyphs : Chess and Dice at San Savino in Piacenza », in *Gesta*, 1977, 16-2, p. 15-26.
- TROVABENE G., « Per una lettura iconografica del pavimento musivo proveniente dalla chiesa di San Prospero a Reggio Emilia », in FARIOLI CAMPANATI R. (dir.), *Atti del 1e Colloquio dell'AISCOM*, Ravenne, ed. del Girasole, 1994, p. 681-706.
- TROVABENE G. , « Il mosaico pavimentale della Chiesa di San Tomaso a Reggio Emilia », in GUIDOBALDI F. (dir.), *Atti del III Colloquio dell'AISCOM* [Bordighera 6-10 dicembre 1995], Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1996, p. 383-397.
- TROVABENE G., « Il pavimento musivo di San Giacomo Maggiore di Reggio Emilia: problemi di integrazione iconografica e stilistica », in *XLII Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenne, ed. del Girasole, 1996, p. 901-928.
- TURCAN R., « Rome éternelle et les conceptions gréco-romaines de l'éternité », in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, Atti del Seminario internazionale di studi storici, *Da Roma alla terza Roma* [avril 1981, Rome], Naples, Edizioni Scientifiche italiane, 1983, p. 7-30.
- TURCAN R., *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- TURCAN R., *Rome et ses dieux*, Paris, Hachette, 1998.
- ULMANN C. (dir.), *Révélation, le grand portail d'Autun*, Lyon, éd. Lieux Dits, 2011.
- VERGNOLLE É., *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle*, Paris, Picard, 1985.
- VERGNOLLE É., « Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e^ siècle », in *BM*, 1985, p. 107-113.
- VERGNOLLE É., « L'art des frises dans la vallée de la Loire », in KAHN D. (éd.), *The Romanesque Frieze and Its Spectator*, London, *Harvey Miller*, 1992, p. 97-120.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF M., « Art carolingien et art parisien, les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Prés, IX^e^-XI^e^ siècle », in *CA*, 1956, p. 77-105.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF M., « Art carolingien et art roman parisiens. Les illustrations astrologiques jointes aux Chroniques de Saint-Denis et de Saint-Germain-des-Près (IX^e^-X^e^ siècle) », in *CA*, XVI, 1966, p. 77-106.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF M., « La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne », in *CA*, 21, 1971, p. 89-108.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF M., « Les zodiaques parisiens sculptés d'après Le Gentil de la Galaisière, astronome au XVIII^e^ », in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 9^e^ série, t. IV, 1968, p. 161-194.
- VILLENEUVE F., LINANT DE BELLEFONDS P., « The Zodiac reliefs on the frieze of the Nabataean-Roman temple at Dharih (Jordan) in their context », in *Aram*, 24, Proceedings of the 29th International Conference of the ARAM Society for Syro-Mesopotamian Studies, *Astrology in the Near East* [Oxford, 2010], 2012, p. 343-377.

- VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, tome IX, Paris, 1868.
- VOISENET J., *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e^ au XII^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.
- VOYER C., *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon, XII^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 2007.
- VOYER C., « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », in *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06, 2010, mis en ligne le 18 juin 2010, consulté le 23 mai 2016. URL : http://acrh.revues.org/2057
- VOYER C., SPARHUBERT É. (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel* [actes de la table ronde, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 3-4 juin 2005, IMAGO, groupe de réflexion sur l'Image médiévale] Turnhout, Brepols, 2011.
- VOYER C., « Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, BM, ms. 19bis) et l'abbé Rainaud », in BRODBECK S., POILPRÉ A.-O. (dir.), *La culture des commanditaires. L'œuvre et l'empreinte*, actes de la journée d'étude [novembre 2013, Paris, HiCSA], [En ligne], http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Commanditaires_2015/07_Voyer.pdf, p. 158-173.
- VOYER C., BOSCANI LEONI S., « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », in BASCHET J., DITTMAR P.-O. (éd.), *Les images dans l'Occident médiéval, Turnhout, Brepols, 2015*, p. 65-82.
- WALTER P., *La mémoire du temps : fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à « La mort Artu »*, Paris ; Genève Champion / Slatkine, 1989.
- WARBURG A., « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara », in *L'Italia e l'Arte straniera*, actes du Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (X), Rome, Maglione & Strini, 1912, trad. fr., « Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare », in *Essais florentins*, MÜLLER S. (trad.), PINTO E. (éd.), (1990) 2003, p. 197-220.
- WARBURG A., *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, 1920 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse) ; trad. fr., « La divination païenne et antique dans les écrits et les images au temps de Luther », in *Essais florentins, op. cit.*, p. 245-294.
- WEBSTER J. C., *The labors of the months…,* 1938. = WEBSTER J. C., *The labors of the months in antique and mediaeval art to the end of the Twelfth century*, Princeton University, 1938 (Princeton Monographs in art and archaeology XXI).
- WEILL-PAROT N., *Les "images astrologiques" au Moyen Âge et à la Renaissance : spéculations intellectuelles et pratiques magiques, XII^e^-XV^e^ siècle*, Paris. H. Champion, 2002.
- WEISS Z., NETZER E., *Promise and redemption. A synagogue mosaic of Sepphoris*, catalogue d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, 1996.
- WEISS Z. *et alii*, *The Sepphoris Synagogue: Deciphering an Ancient Message through Its Archaeological and Socio- Historical Contexts*, Jérusalem, Israel Exploration Society, Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, 2005.
- WETTSTEIN J., *La fresque romane. La route de Saint-Jacques de Tours à León. Études comparatives*, II, Genève, Droz, 1978.
- WIRTH J., *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.

- WITTEKIND S., « Orte der Zeit - Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter », in GREUB T. (éd.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2013 (Morphomata, 7), p. 201-228.
- WOODFIELD R. (éd.), *Art history as cultural history : Warburg's projects*, Amsterdam, G+B arts international, 2001.
- YAHALOM J., « Piyyût as Poetry », in LEVINE L. I. (dir.), *The synagogue in Late Antiquity*, Philadelphie, The American School of Oriental Research, 1987, p. 111-126.
- ZUCKER A., « Morale du *Physiologos* : le symbolisme animal dans le christianisme ancien (II^e^-V^e^ s.) », in *Rursus* [En ligne], 2, 2007, mis en ligne le 02 décembre 2009, consulté le 28 octobre 2016. URL : http://rursus.revues.org/142
- ZUCKER A., « La fonction de l'image dans l'astronomie grecque (Ératosthène, Hipparque, Ptolémée) », in CUSSET C., FRANGOULIS H. (dir.), *Ératosthène, un athlète du savoir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2008, p. 33-66.
- ZUCKER A., « Les catastérismes », in JACOB C. (éd.), *Lieux de savoir II. Les Gestes de l'intelligence, l'intelligence des gestes*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 603-622.
- ZUCKER A. (dir.), *L'encyclopédie du ciel. Mythologie, astronomie, astrologie,* Paris, Robert Laffont, 2016.
- P. ZUMTHOR, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge,* Paris, Seuil, 1993.

Ressources électroniques :

- *Artefacts* : Encyclopédie collaborative en ligne des objets archéologiques, université Lumière Lyon 2, UMR 5138 ARAR – CNRS, URL : http://artefacts.mom.fr/fr/home.php
- *Base Mémoire* : Archive photographique, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, site du Ministère de la Culture et de la Communication, URL : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr
- *Base Romane :* base de données du CESCM de Poitiers, partiellement en ligne, URL : http://baseromane.fr/accueil2.aspx
- *British Library :* catalogue en ligne, URL : http://www.bl.uk/onlinegallery
- *British Museum*, site du British Museum, collections, URL : http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx
- *CRSBI* : *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland*, [En ligne] URL : http://www.crsbi.ac.uk/)
- *CNRTL* : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, UMR ATILF, CNRS, université de Nancy, URL : http://www.cnrtl.fr/
- *Corpus Corporum, repositorium operum Latinorum apud universitatem Turicensem :* textes latins, université de Zürich, [En ligne], URL : http://www.mlat.uzh.ch/
- *Dictionary of Art Historians (DAH)*, SORENSEN L., (éd.), [En ligne], URL : http://www.dictionaryofarthistorians.org
- *DVL : DigiVatlib*, manuscrits numérisés de la Bibliothèque apostolique vaticane [En ligne], URL : http://digi.vatlib.it/
- *Enluminures* : base de données des manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales de France, URL : http://www.enluminures.culture.fr

- *Gallica :* bibliothèque numérique de la BnF, URL : http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/advancedSearch/
- *Inventaire et Patrimoine en Charente, Charente-Maritime, Deux-Sèvres et Vienne* : Inventaire général du patrimoine culturel, Région Nouvelle-Aquitaine, site de Poitiers [En ligne], URL : https://gertrude-diffusion.poitou-charentes.fr/
- *Joconde :* portail des collections des musées de France [En ligne], URL : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr
- *Mandragore :* base de données des manuscrits enluminés de la BnF, URL : http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html
- *MDZ* : collections numérisées de la Bayerische Staatsbibliotek de Munich, URL : https://www.digitale-sammlungen.de/
- *MGH* : *Monumenta Germaniae Historica,* URL : http://www.dmgh.de/
- *Victoria and Albert Museum*, site du Victoria and Albert Museum de Londres, collections, URL : http://collections.vam.ac.uk
- *The Warburg Institute Iconographic Database* : base de données des collections photographiques de l'Institut Warburg, URL : https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/

ANNEXE 1

Tableau récapitulatif du corpus avec les numéros des fiches de la base de données. Classement en fonction des trois types d'occurrences du corpus (II : Zodiaque et Occupations des mois ; Z : signes du Zodiaque sans les Occupations des mois ; OM : Occupation des mois sans les signes du Zodiaque) et par commune (où se trouve l'édifice) dans l'ordre alphabétique (sauf pour les objets).
Abréviations : C (conservé) ; D (détruit).

N° Fiche	Pays	Commune	Nom de l'édifice	Fonction	Médium	Localisation dans l'édifice	Support concerné	Datation retenue	État
II1	Royaume-Uni	Alne	St. Mary	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150	C
II2	France	Amiens	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Soubassement du portail	Vers 1220-1230	C
II3	Italie	Argenta	San Giorgio (Pieve di)	Église	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1121-1122	C
II4	France	Argenton-Château	Saint-Gilles	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150-1160	C
II5	France	Aubeterre-sur-Dronne	Saint-Jacques	Collégiale	Sculpture	Portail	Linteau	Milieu du XIIe siècle	C
II6	France	Aulnay	Saint-Pierre	Église	Sculpture	Portail	Voussure	1140-1150 ou 1130-1140	C
II7	France	Autun	Saint-Lazare	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1130-1140	C
II8	France	Avallon	Saint-Lazare	Collégiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1160-1170	C
II9	Royaume-Uni	Barfreston	St. Nicholas (anciennement St. Mary)	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1180	C
II10	France	Bazas	Saint-Jean-Baptiste	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	3e quart du XIIIe siècle.	C
II11	France	Besançon	Saint-Jean	Cathédrale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	XIIe siècle	D
II12	Italie	Bobbio	San Colombano	Église abbatiale	Décor de pavement	Nef	Pavement	Peu avant 1150	C

II13	Italie	Bologna (Bologne)	San Pietro	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1220-1223	D
II14	Italie	Bominaco (L'Aquila)	San Pellegrino	Chapelle-oratoire	Peinture murale	Nef	Voûte	1263	C
II15	France	Bordeaux	Sainte-Croix	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150	C
II16	Royaume-Uni	Canterbury	Cathedral and Metropolitical Church of Christ	Cathédrale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1216-1220	C
II17	France	Castelviel	Notre-Dame	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1160-1170	C
II18	France	Chartres	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1145-1155	C
II19	France	Chartres	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Ébrasement	Vers 1145-1155	C
II20	France	Chartres	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1220-1230	C
II21	France	Chartres	Notre-Dame	Cathédrale	Vitrail	Chœur	Verrière	1217-1220	C
II22	France	Chelles	Notre-Dame	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150	D
II23	Royaume-Uni	Chertsey	Chertsey Abbey, St. Pierre	Église abbatiale	Décor de pavement	Autre	Pavement	Vers 1290-1300	C
II24	France	Civray	Saint-Nicolas	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150-1165	C
II25	France	Cognac	Saint-Léger	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150-1160	C
II26	Italie	Cremona (Crémone)	Santa Maria Assunta	Cathédrale	Sculpture	Portail	Frise, corniche du protiro	Vers 1220-1230	C
II27	France	Fenioux	Saint-Esprit (anciennement Notre-Dame de l'Assomption)	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150-1160	C
II28	Italie	Ferrara (Ferrare)	San Giorgio	Cathédrale	Sculpture	Portail	Autre	Vers 1225-1230	C
II29	Italie	Fidenza (Borgo San Donnino)	San Donnino	Cathédrale	Sculpture	Chevet	Autre	1er quart du XIIIe siècle	C
II30	France	Figeac	Saint-Sauveur	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	Milieu du XIIe siècle	D
II31	Suisse	Lausanne	Notre-Dame	Cathédrale	Vitrail	Transept	Rose	Entre 1205 et 1232	C
II32	France	Le-Grand-Pressigny	Saint-Martin d'Etableaux	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Après 1190	C

II33	Espagne	León	San Isidoro, Panteon Real	Basilique	Peinture murale	Crypte	Voussure	Vers 1100-1110	C
II34	France	Limoges	Notre-Dame de la Règle	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	1ère moitié du XIIe siècle	D
II35	Italie	Lucca (Lucques)	San Martino	Cathédrale	Sculpture	Porche	Autre	Vers 1230	C
II36	France	Lyon	Saint-Irénée	Église	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Milieu du XIIe siècle	D
II37	France	Melle	Saint-Hilaire	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1150-1160	C
II38	France	Mimizan	Sainte-Marie	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1220	C
II39	Italie	Monreale	Santa Maria Nuova	Cathédrale	Sculpture	Cloître	Chapiteau	Vers 1172-1189	C
II40	Allemagne	Nienburg	St. Marien und St. Cyprian	Église abbatiale	Sculpture	Autre	Pilier	1ère moitié du XIIIe siècle	C
II41	France	Nîmes	Saint-Gilles	Église	Sculpture	Autre	Autre	Vers 1200	C
II42	Italie	Otranto (Otrante)	Santa Maria Annunziata	Cathédrale	Décor de pavement	Nef	Pavement	Vers 1165-1167	C
II43	Italie	Padova (Padoue)	Santa Giustina	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1228-1237	C
II44	France	Paris	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1200	C
II45	France	Paris	Notre-Dame	Cathédrale	Vitrail	Revers de la façade	Rose	Vers 1200	C
II46	Italie	Parma (Parme)	Battistero San Giovanni	Baptistère	Sculpture	Autre	Autre	Entre 1196 et 1216	C
II47	Italie	Piacenza (Plaisance)	San Savino	Église abbatiale	Décor de pavement	Crypte	Pavement	Vers 1125	C
II48	France	Pons	Saint-Martin	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	XIIe siècle	D
II49	France	Pritz (Laval)	Notre-Dame	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Début du XIIe siècle.	C
II50	Italie	Ravenna (Ravenne)	San Giovanni Evangelista	Église abbatiale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1213	C
II51	Italie	Reggio Emilia (Reggio d'Emilie)	San Prospero (Santi Pietro e Prospero)	Basilique	Décor de pavement	Nef	Pavement	1160-1171	D
II52	Italie	Reggio Emilia (Reggio d'Emilie)	San Tomaso ou Tommaso	Église	Décor de pavement	Nef	Pavement	Vers 1110 ?	C

II53	Italie	Reggio Emilia (Reggio d'Emilie)	San Giacomo Maggiore	Église	Décor de pavement	Nef	Pavement	Vers 1141-1146	C
II54	France	Reims	Saint-Rémi	Basilique	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Entre 1134 et 1150	D
II55	Espagne	Ripoll	Santa Maria	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Piédroit	1140-1150	C
II56	Espagne	Roda de Isábena	San Vicente	Cathédrale	Peinture murale	Crypte	Abside	Vers 1170	C
II57	Italie	Roma (Rome)	Santi Quattro Coronati, Aula Gotica	Basilique	Peinture murale	Salle annexe	Voûte	Vers 1240	C
II58	Italie	Roma (Rome)	San Saba (sul piccole Aventino)	Église abbatiale	Peinture murale	Autre	Mur	Milieu du XIIe siècle ou vers 1296 ?	C
II59	France	Saint-Benoît	Saint-Benoît-de-Quinçay	Église abbatiale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIIIe siècle	C
II60	France	Saint-Bertrand-de-Comminges	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Cloître	Pilier	1ère moitié du XIIe siècle	C
II61	France	Saint-Denis	Saint-Denis	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1140	C
II62	France	Saint-Omer	Notre-Dame (ancienne cathédrale)	Cathédrale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Début du XIIIe siècle	C
II63	France	Saint-Pierre-sur-Erve	Saint-Pierre	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Début du XIIIe siècle	D
II64	France	Saint-Pompain	Saint-Pompain	Église prieurale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1160	C
II65	Espagne	Santiago de Compostella (Saint-Jacques de Compostelle)	Santiago de Compostella	Cathédrale	Sculpture	Portail	Autre	1ère moitié du XIIe siècle	D
II66	Allemagne	Schwarzach	Sankt Peter und Sankt Paul	Église abbatiale	Sculpture	Cloître	Chapiteau	Vers 1220-1230	C
II67	Italie	Sessa Aurunca	San Pietro	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Fin XII-début XIIIe siècle	C
II68	France	Soissons	Saint-Gervais-et-Saint-Protais	Cathédrale	Vitrail	Chœur	Vitrail	Vers 1220	C

II69	France	Sorde-L'Abbaye	Saint-Jean-Baptiste	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	3ème quart du XIIe siècle	C
II70	France	Souvigny	Saint-Pierre (et Saint-Paul)	Église prieurale	Sculpture	Cloître	Pilier	Vers 1130-1150	C
II71	France	Strasbourg	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Soubassement du portail	Vers 1280	C
II72	France	Surgères	Notre-Dame de Surgères	Église	Sculpture	Portail	Modillons et métopes	1ère moitié du XIIe siècle	C
II73	France	Thérouanne	Notre-Dame	Cathédrale	Décor de pavement	Transept	Pavement	Vers 1270	C
II74	Belgique	Tournai	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Avant 1171	D
II75	France	Tournus	Saint-Philibert	Église abbatiale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1200	C
II76	Espagne	Treviño	San Pedro Apóstol	Église	Sculpture	Portail	Voussure	2ème tiers du XIIIe siècle	C
II77	Croatie	Trogir	Katedrala Svetog Lovre - Saint-Laurent	Cathédrale	Sculpture	Portail	Piédroit	1240	C
II78	France	Troyes	Saint-Pierre-et-Saint-Paul	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	Milieu du XIIIe siècle	D
II79	Italie	Tuscania	San Pietro	Église	Sculpture	Portail	Voussure	1ère moitié du XIIe siècle	C
II80	Italie	Vallepietra	Santa Trinità di Vallepietra	Église abbatiale	Peinture murale	Chœur	Mur	Fin du XIIe siècle	C
II81	France	Valréas	Notre-Dame-de-Nazareth	Église	Sculpture	Portail	Autre	Début XIIe siècle ?	C
II82	Italie	Venezia (Venise)	San Marco	Basilique	Sculpture	Portail	Voussure	Avant 1240	C
II83	France	Verdun	Notre-Dame	Cathédrale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Début du XIIIe siècle	C
II85	France	Vézelay	La Madeleine (Sainte-Marie-Madeleine)	Basilique	Décor de pavement	Autre	Pavement	Après 1135	D
II84	France	Vézelay	Basilique Sainte-Marie-Madeleine	Basilique	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1120-1130	C

II86	Royaume-Uni	York (Walmgate)	St Margaret (prov. chapelle de St Nichola's Hospital)	Chapelle	Sculpture	Portail	Voussure	Fin XIIe siècle	C
II87	Espagne	Zamora	San Claudio de Olivares	Église	Sculpture	Autre	Modillons	Vers 1200	C
II88	Grèce	Αθήνα (Athènes)	Hagios Eleutherios ou Theotokos Gorgoepikoos (Γοργοεπηκοος)	Église	Sculpture	Portail	Architrave	Réemploi	C

Tableau 34 : Liste des occurrences associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois.

N° Fiche	Pays	Commune	Nom de l'édifice	Fonction	Médium	Localisation dans l'édifice	Support concerné	Datation retenue	État
Z1	Italie	Anagni	Santa Maria	Cathédrale	Peinture murale	Crypte	Voûte	Entre 1231 et 1250-1255	C
Z2	France	Autun	Saint-Martin	Église abbatiale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	XIIe siècle	D
Z3	France	Bourg-Argental	Saint-André	Église	Sculpture	Portail	Voussure	1140 ? ; après 1150 ?	C
Z4	Royaume-Uni	Brinsop	St. Georges	Église	Sculpture	Portail	Voussure	XIIe siècle	C
Z5	Espagne	Carrión de Los Condes	Santa Maria del Camino	Église	Sculpture	Portail	Métopes	2ème tiers du XIIe	C
Z6	Allemagne	Cologne - Köln	Saint-Géréon (Sankt Gereon)	Basilique	Décor de pavement	Chœur	Pavement	1151-1156	C
Z7	Royaume-Uni	Copford	Saint-Michael and All Angels (St. Mary the Virgin à l'origine)	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1140	C
Z8	Belgique	Dinant	Notre-Dame	Collégiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1175	C
Z9	Royaume-Uni	Ely	Sainte-et-Indivisible-Trinité (of the	Cathédrale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1135	C

			Holy and Undivided Trinity)						
Z10	Italie	Firenze (Florence)	San Miniato Al Monte	Basilique	Décor de pavement	Nef	Pavement	Vers 1207	C
Z11	Italie	Firenze (Florence)	San Giovanni	Baptistère	Décor de pavement	Nef	Pavement	Vers 1207	C
Z12	Italie	Foligno	San Feliciano	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	1201	C
Z13	Royaume-Uni	Iffley	St. Mary	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1180	C
Z14	France	Issoire	Saint-Austremoine	Église abbatiale	Sculpture	Chevet	Métopes	Vers 1130	C
Z15	Turquie	Istanbul	Zeireck Camii - église du Pantocrator	Église abbatiale	Décor de pavement	Nef	Pavement	1118-1136	C
Z16	Espagne	Jaca	San Pedro	Cathédrale	Sculpture	Chevet	Autre	Fin du XIe-début XIIe siècle	C
Z17	Royaume-Uni	Kilpeck	St. Mary and David	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1140	C
Z18	Espagne	León	San Isidoro	Basilique	Sculpture	Portail	Métopes	Vers 1110 ?	C
Z19	France	Lyon	Abbaye de l'Île-Barbe (Saint-Martin-et-Saint-Loup ?)	Église abbatiale	Sculpture	Autre	Métopes	Fin du XIe siècle.	C
Z20	France	Lyon	Saint-Martin-et-Saint-Loup	Église abbatiale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	1ère moitié du XIIe siècle	D
Z21	France	Lyon	Notre-Dame	Chapelle	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIIe-Début XIIIe siècle	C
Z22	France	Lyon	Sainte-Foy-lès-Lyon	Église	Sculpture	Autre	Métopes	Fin du XIe-début XIIe siècle	C
Z23	France	Lyon	Abbaye de l'Ile-Barbe	Église abbatiale	Sculpture	Autre	Métopes	Fin du XIe-début XIIe siècle	C
Z24	France	Mauriac	Notre-Dame-des-Miracles	Église	Sculpture	Portail	Moulure	1ère moitié du XIIe siècle	C

Z25	France	Melle	Saint-Pierre	Église prieurale	Sculpture	Portail	Métopes	Vers 1150-1160	C
Z26	Belgique	Nivelles	Sainte-Gertrude	Collégiale	Sculpture	Portail	Piédroit	1170-1180	C
Z27	France	Nogaro	Saint-Nicolas	Collégiale	Sculpture	Autre	Autre	Vers 1120.	C
Z28	Allemagne	Osnabrück		Église	Sculpture	Chœur	Autre	Début du XIIIe siècle	C
Z29	France	Ourjout	Saint-Germier	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Début XIIe siècle	C
Z30	France	Paris	Sainte-Geneviève	Église abbatiale	Sculpture	Nef	Chapiteau	Vers 1100-1110	C
Z31	France	Parthenay	Saint-Pierre	Église prieurale	Sculpture	Chœur	Chapiteau	1ère moitié du XIIe siècle	C
Z32	Allemagne	Passau	Sankt-Marien	Église abbatiale	Peinture murale	Narthex	Mur	Vers 1200	C
Z33	Italie	Piacenza (Plaisance)	Santa Maria Assunta e Santa Giustina	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	1122-1150	C
Z34	France	Poitiers	Saint-Hilaire-Le-Grand	Église abbatiale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIe siècle	C
Z35	Allemagne	Pulheim-Brauweiler	Saint-Nicolas, Sankt Nikolaus (und Medardus)	Église abbatiale	Sculpture	Autre	Métopes	Entre 1065-1084	C
Z36	France	Romans-sur-Isère	Saint-Barnard	Collégiale	Sculpture	Nef	Chapiteau	1ère moitié du XIIe siècle	C
Z37	France	Saint-Avit-Sénieur	Saint-Avit-Sénieur	Église prieurale	Sculpture	Cloître	Pilier	Vers 1120-1140 ?	C
Z38	France	Saint-Benoît-sur-Loire	Abbaye de Fleury, Saint-Benoît-sur-Loire	Église abbatiale	Sculpture	Tour-porche	Métopes	Milieu du XIe siècle	C
Z39	France	Saint-Loup-de-Naud	Saint-Loup	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1150	D
Z40	France	Saint-Omer	Saint-Bertin	Église abbatiale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1120	C
Z41	France	Saint-Restitut	Saint-Restitut	Église	Sculpture	Autre	Métopes	Fin XIe -début XIIe siècle	C
Z42	France	Saint-Savin	Saint-Savin-sur-Gartempe	Église abbatiale	Peinture murale	Narthex	Arc (intrados)	Vers 1100	C

Z43	Italie	Sant'Ambrogio di Torino	Sacra di San Michele (Porta dello Zodiaco)	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1122	C
Z44	France	Sérandon	Sainte-Radegonde	Église	Sculpture	Tour-porche	Moulure	2ème moitié du XIIe siècle	C
Z45	Espagne	Sorpe	Sant Pere de Sorpe	Église	Peinture murale	Nef	Arc (intrados)	Second quart du XIIe siècle	C
Z46	Royaume-Uni	Stoke-sub-Hamdon	St. Mary the Virgin (anc. St. Denis)	Église	Sculpture	Portail	Autre	Début XIIe siècle siècle	C
Z47	France	Toulouse	Saint-Sernin	Basilique	Sculpture	Portail	Autre	Vers 1120	C
Z48	France	Vézelay	Sainte-Marie-Madeleine	Basilique	Sculpture	Nef	Chapiteau	Vers 1120-1140	C
Z49	France	Vienne	Saint-Maurice	Cathédrale	Sculpture	Autre	Autre	Milieu du XIIe siècle	C
Z50	Royaume-Uni	Westmeston	St. Martin	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	XIIe siècle	D
Z51	Allemagne	Wormbach	Saint-Pierre-et-Paul	Église	Peinture murale	Nef	Voûte	Milieu du XIIIe siècle	C
Z52	France	Ydes	Saint-Georges	Église	Sculpture	Tour-porche	Moulure	Vers 1160	C

Tableau 35 : Liste des occurrences des signes du Zodiaque figurés sans les Occupations des mois.

N° Fiche	Pays	Commune	Nom de l'édifice	Fonction	Médium	Localisation dans l'édifice	Support concerné	Datation retenue	État
OM1	Italie			Église	Sculpture	Autre	Chapiteau	Milieu du XIIIe siècle	C
OM2	France	Allouis	Saint-Germain	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1150	C
OM3	France	Amiens	Saint-Marcellin	Église	Sculpture	Portail	Voussure	XIIe siècle	D
OM4	France	Angers	Abbaye Saint-Aubin (Ancienne)	Salle capitulaire	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1130-1150	C
OM5	France	Angoustrine	Saint-André	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Début du XIIIe siècle	C

OM6	Italie	Aoste (Aosta)	Santa Maria	Cathédrale	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Seconde 1/2 du XIIe siècle	C
OM7	Italie	Arezzo	Santa Maria delle Pieve	Église	Sculpture	Porche	Voûte	1216-1235	C
OM8	France	Arras	Notre-Dame-en-cité, anc. abbatiale Saint-Vaast	Église abbatiale	Décor de pavement	Autre	Pavement	Vers 1200	C
OM9	France	Autun	Saint-André (de la Porte)	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIIIe siècle	C
OM10	France	Avioth	Notre-Dame	Basilique	Sculpture	Portail	Voussure	Fin XIIIe-Début XIVe siècle	C
OM11	Italie	Bari	San Nicola	Basilique	Sculpture	Portail	Chapiteau	Avant 1123	C
OM12	Royaume-Uni	Barton-Le-Street	St Michael and All Angels	Église	Sculpture	Portail	Autre	Vers 1160	C
OM13	Espagne	Beleña de Sorbe	San Miguel	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Début du XIIIe siècle	C
OM14	Italie	Benevento (Bénévent)	Santa Sofia	Église abbatiale	Sculpture	Cloître	Chapiteau	2ème 1/4 du XIIIe siècle	C
OM15	Italie	Bologna (Bologne)	San Pietro	Cathédrale	Peinture murale	Autre	Voûte	XIIe siècle	D
OM16	Italie	Borgomanero	San Leonardo	Chapelle-oratoire	Peinture murale	Chœur	Abside	XIIIe siècle	C
OM17	France	Bourges	Saint-Ursin	Collégiale	Sculpture	Portail	Tympan	Vers 1125	C
OM18	France	Bourgneuf-en-Fromentières	Saint-Jacques	Chapelle	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	1ère moitié du XIIIe	C
OM19	France	Braine	Saint-Yved (auj. Notre-Dame)	Église abbatiale	Vitrail	Transept	Rose	1ère moitié du XIIIe siècle	D
OM20	France	Brie-Comte-Robert	Saint-Etienne	Église	Vitrail	Chœur	Rose	Vers 1225-1235	C
OM21	France	Brinay	Saint-Aignan	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Milieu du XIIe siècle	C
OM22	France	Budelière	Saint-Martial du Châtelet (ancienne)	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	2e moitié du XIIIe siècle	C

OM23	Espagne	Campisábalos	San Bartholomeo	Église	Sculpture	Autre	Mur	1182-1200	C
OM24	Italie	Carugo (Gattedo)	San Martino	Chapelle-oratoire	Peinture murale	Nef	Mur	Dernier quart du XIIe siècle	C
OM25	France	Chalivoy-Milon	Saint-Martin (anc. Saint-Sylvain)	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	2ème quart du XIIe	C
OM26	France	Champrond	Saint-Martin	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIIe-début XIIIe	C
OM27	France	Charly	(Saint-Symphorien), auj. Notre-Dame	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1150	C
OM28	France	Chemillé (auj. Chemillé-Melay)	Notre-Dame	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1170-1180	C
OM29	France	Chemillé (auj. Chemillé-Melay)	Saint-Pierre	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Avant 1170	D
OM30	France	Chênehutte-Trêves-Cunault	Saint-Macé-et-Dismas	Église prieurale	Peinture murale	Nef	Arc (intrados)	Vers 1125	C
OM31	France	Chinon	Saint-Mexme	Collégiale	Sculpture	Portail	Métopes	Fin du XIe-début XIIe siècle	C
OM32	France	Clairavaux	Assomption-de-la-Vierge (et Saint-Roch)	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	1ère moitié du XIIIe siècle	C
OM33	Italie	Colico	San Nicola, Priorato di Piona	Église abbatiale	Peinture murale	Cloître	Mur	Vers 1257	C
OM34	France	Déols	Notre-Dame	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	Milieu du XIIe siècle	D
OM35	Royaume-Uni	Easby	St. Agatha	Église abbatiale	Peinture murale	Chœur	Abside	Fin du XIIIe siècle	C
OM36	Espagne	El Frago	San Nicolas	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1170-1180	C

OM37	Espagne	Estany	Santa Maria de l'Estany	Église abbatiale	Sculpture	Cloître	Chapiteau	Fin du XIIIe siècle	C
OM38	France	Estavar	Saint-Julien	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Entre 1298 et 1350	C
OM39	Italie	Fossa	Santa Maria ad Cryptas	Église	Peinture murale	Nef	Mur	Entre 1263 et 1283	C
OM40	Italie	Gornate superiore	San Michele	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	XIIe siècle	C
OM41	Espagne	Hormaza	San Esteban Protomartir	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1200	C
OM42	Italie	Jerago	San Giacomo	Chapelle-oratoire	Peinture murale	Chœur	Abside	XIIe siècle	C
OM43	France	La-Haye-Descartes	Notre-Dame	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Milieu XIIIe siècle	C
OM44	France	Larchant	Saint-Mathurin	Église	Sculpture	Portail	Piédroit	Fin du XIIIe siècle	C
OM45	France	Laval	Saint-Martin	Église prieurale	Peinture murale	Transept	Arc (intrados)	Fin XIIe-début XIIIe	C
OM46	France	Le Bridoré	Saint-Martin-d'Oizay	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	2ème moitié du XIIIe	C
OM47	Italie	Lentini	Santa Maria della Fontana	Église	Sculpture	Autre	Chapiteau	Début du XIIIe siècle	C
OM48	Espagne	León	San Isidoro	Basilique	Sculpture	Cloître	Chapiteau	Fin du XIIIe siècle	C
OM49	France	Lignières-de-Touraine	Saint-Martin	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Milieu du XIIe	C
OM50	Royaume-Uni	Little Easton	St. Mary the Virgin	Église	Peinture murale	Nef	Mur	Fin XII-début XIIIe siècle	C
OM51	France	Lourouer-Saint-Laurent	Saint-Laurent	Église	Peinture murale	Nef	Mur	XIIIe siècle	C
OM52	Italie	Modena (Modène)	Santa Maria Assunta e san Geminiano	Cathédrale	Sculpture	Portail	Piédroit	1er quart du XIIe siècle	C
OM53	France	Moissac	Saint-Pierre	Église abbatiale	Décor de pavement	Autre	Pavement	1er tiers du XIIe siècle	C

OM54	Allemagne	Münster	Sankt-Paulus Dom	Cathédrale	Sculpture	Narthex	Mur	1235-1240	C
OM55	Espagne	Navasa	Assomption de la Vierge (iglesia de la Asuncion)	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Fin du XIIe siècle	C
OM56	Italie	Novara	Santa Maria Assunta	Cathédrale	Décor de pavement	Nef	Pavement	1er quart du XIIe siècle	C
OM57	Italie	Pallanza	San Remigio	Chapelle-oratoire	Peinture murale	Chœur	Abside	Fin du XIIIe siècle	C
OM58	Espagne	Pamplona (Pampelune)	Santa Maria la Real	Cathédrale	Sculpture	Cloître	Autre	1277-1340	C
OM59	Italie	Parma (Parme)	Santa Maria Assunta (Duomo)	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	1220-1240	C
OM60	Italie	Pavia (Pavie)	San Michele Maggiore	Basilique	Sculpture	Portail	Autre	1ère moitié du XIIe siècle	C
OM61	Italie	Pavia (Pavie)	San Michele Maggiore	Basilique	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Milieu du XIIe siècle	C
OM62	Italie	Pavia (Pavie)	Santa Maria delle Stuoie	Église abbatiale	Décor de pavement	Nef	Pavement	Milieu du XIIe siècle	C
OM63	Espagne	Perazancas	San Pelayo (ermitage)	Chapelle	Peinture murale	Chœur	Abside	3e quart du XIIe siècle	C
OM64	Italie	Pisa (Pise)	San Giovanni	Baptistère	Sculpture	Portail	Piédroit	2ème moitié du XIIe siècle	C
OM65	Italie	Postalesio	San Colombano	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Début du XIIe siècle	C
OM66	France	Pouligny-Saint-Martin	Saint-Martin	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin du XIIIe siècle	C
OM67	France	Pouzauges (Vieux-Pouzauges)	Notre-Dame-de-l'Assomption	Église	Peinture murale	Nef	Mur	Vers 1210-1225	C
OM68	France	Pritz (Laval)	Notre-Dame	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	1er 1/4 du XIIIe siècle	C
OM69	France	Rampillon	Saint-Eliphe	Église	Sculpture	Portail	Soubassement du portail	Vers 1240-1250	C

OM70	France	Reims			Sculpture	Autre	Chapiteau	1ère moitié du XIIe siècle	C
OM71	France	Reims	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Piédroit	Vers 1230	C
OM72	France	Reims	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Voussure	1241	C
OM73	Italie	Roma (Rome)	Santa Maria del Priorato sull'Aventino	Église abbatiale	Peinture murale	Cloître	Mur	Avant 1232	D
OM74	Italie	Roma (Rome)	Tre Fontane (Abbazia delle)	Église abbatiale	Peinture murale	Autre	Mur	Fin du XIIIe - vers 1283-1306	D
OM75	France	Saint-Christophe-sur-le-Nais	Saint-Christophe	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin XIIIe siècle (XIVe?)	C
OM76	France	Saint-Denis	Saint-Denis	Basilique	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1140-1155, 1145-1148	C
OM77	France	Saint-Denis	Saint-Denis	Basilique	Décor de pavement	Chœur	Pavement	Vers 1243	D
OM78	France	Saint-Donat-sur-l'Herbasse	Saint-Pierre-Saint-Paul	Collégiale	Sculpture	Cloître	Autre	XIIe siècle	C
OM79	France	Saint-Etienne-de-Fursac	Saint-Pierre-de-Paulhac	Église	Peinture murale	Chœur	Autre	Fin XIIIe-début XIVe siècle	C
OM80	France	Saint-Jouin-de-Marnes	Saint-Jouin et Saint-Jean-l'Evangéliste	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1125	C
OM81	France	Saint-Mars-sur-la-Futaie	Notre-Dame	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	XIIe	C
OM82	France	Saint-Pierre-le-Potier (Laval)	Saint-Pierre (ancienne église paroissiale)	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Autour de 1200	C
OM83	France	Sainte-Feyre	Sainte-Feyre	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Fin du XIIIe siècle	C
OM84	Espagne	Salamanca (Salamanque)	San Martin	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Fin du XIIe siècle	C
OM85	Royaume-Uni	Salisbury	Cathedral Church of the	Cathédrale	Peinture murale	Chœur	Voûte	Vers 1245-1255	C

			Blessed Virgin Mary						
OM86	France	Sallertaine	Saint-Martin	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	1er quart du XIIIe	C
OM87	Italie	San Benedetto Po	San Benedetto in Polirone	Église abbatiale	Sculpture	Portail	Piédroit	2ème moitié du XIIe siècle	C
OM88	Italie	San Vincenti (Gaiole in Chianti)	Pieve di San Vincenzo (ou San Vincenti)	Chapelle	Peinture murale	Chœur	Abside	XIIIe siècle	C
OM89	France	Saussay (Montfort-le-Gesnois)	Notre-Dame	Église	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	Vers 1150-1170	C
OM90	France	Semur-en-Auxois	Notre-Dame	Collégiale	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1240-1250	C
OM91	France	Senlis	Notre-Dame	Cathédrale	Sculpture	Portail	Soubassement du portail	Vers 1170	C
OM92	France	Sens	Saint-Etienne	Cathédrale	Sculpture	Portail	Soubassement du portail	1200-1210 - 1230-1240 ?	C
OM93	Croatie	Svetvinčenat (Sanvincento)	San Vincenzo	Église	Peinture murale	Chœur	Abside	Fin XIIe-XIIIe siècle	C
OM94	Espagne	Tarragona (Tarragone)	Santa Maria	Cathédrale	Sculpture	Cloître	Chapiteau	1ère moitié du XIIIe siècle	C
OM95	France	Vallenay	Saint-Martin	Église	Peinture murale	Nef	Mur	Fin XIIe-début XIIIe siècle	C
OM96	France	Vermenton	Notre-Dame	Église	Sculpture	Portail	Voussure	Vers 1175	C
OM97	France	Vernais	Notre-Dame	Église prieurale	Peinture murale	Chœur	Abside	XIIIe siècle	C
OM98	Italie	Verona (Vérone)	San Zeno	Cathédrale	Sculpture	Portail	Architrave	Vers 1138	C
OM99	France	Yainville	Saint-André (anc. Notre-Dame)	Collégiale	Peinture murale	Chœur	Arc (intrados)	XIIIe siècle	C

Tableau 36 : Liste des occurrences des Occupations des mois figurées sans les signes du Zodiaque.

N° Fiche :	Pays	Commune	Fonction	Appellation	Médium	Lieu de provenance	Lieu de conservation	Type	Datation retenue	État
OB(1)	France		Croix en tau		Sculpture (ivoire)	Nord de la France	Victoria and Albert Museum, Londres	Z	Entre 1140-1150	C
OB(2)	France		Candélabre	Candélabre Trivulzio ou Ménorah	Sculpture (bronze)	Anglo-normand, nord de la France ou Angleterre ou art mosan	Cathédrale de Milan	Z	Entre 1195 et 1205	C
OB(3)	France		Croix en tau		Sculpture (ivoire)	Nord de la France ou Angleterre	Museo Nazionale de Florence (Bargello)	OM	Autour de 1200	C
OB(4)	Allemagne	Bamberg	Reliquaire		Sculpture (ivoire)	Cathédrale de Bamberg ? Plaques réalisées en Francie occidentale ?	Bayerisches Nationalmuseum de Munich et Staatlische Museum Berlin	Z	IXe siècle	C
OB(5)	Allemagne	Quedlinburg	Reliquaire	Reliquaire dit d'Otton Ier (ou de saint Servais)	Sculpture (ivoire)	Francie occidentale	Trésor de l'abbaye de Quedlinburg	Z	Vers 870	C
OB(6)	France		Peigne		Sculpture (ivoire)	Metz ?	Londres, Victoria and Albert Museum	Z	Vers 875	C
OB(7)	France		Peigne		Sculpture (ivoire)	Metz ?	Früher Campa Hamburg	Z	Vers 875	C
OB(8)	Allemagne	Bamberg	Manteau	Manteau étoilé (Sternenmantel) de l'empereur Henri II	Broderie	Quedlinburg ? OU sud de l'Allemagne (Ratisbonne)	Musée diocésain de Bamberg, trésor de la cathédrale	Z	1010-1020	C
OB(9)			Plat de reliure		Sculpture (ivoire)	Italie du nord OU Angleterre, prov. Trésor cathédrale de Beauvais	Musée de Cluny (Musée national du Moyen Âge), Paris	Z	Xe-2ème quart du XIe siècle	C
OB(10)	Allemagne		Reliquaire		Sculpture (ivoire)	Abbaye de Sayn (Rheinland)	Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH)	Z	Vers 1180-1200	C
OB(11)	France	Saint-Evroult-de-Montfort	Fonts baptismaux	Fonts baptismaux de Saint-Evroult	Sculpture (plomb)	Nord de la France (Normandie)	Saint-Evroult-de-Montfort	II	Vers 1200	C

OB(12)	Royaume-Uni	Brookland	Fonts baptismaux	Fonts baptismaux de Brookland	Sculpture (plomb)	Nord de la France (Normandie)	Brookland, Kent, Angleterre, église Saint-Augustin.	II	Vers 1200	C
OB(13)	Royaume-Uni	Hook Norton	Fonts baptismaux		Sculpture		St. Peter, Hook Norton	Z	Vers 1120-1130	C
OB(14)	Italie	Rome	Chaire	Chaire dite de saint Pierre	Sculpture (ivoire et or)	Cour de Charles Le Chauve	Trésor de la Basilique Saint-Pierre	Z	Vers 860	C
OB(15)	Italie	Lucques (Lucca)	Fonts baptismaux	Fonte Lustrale	Sculpture		San Frediano, Lucques (Lucca)	OM	Fin XIIe-début XIIIe siècle	C
OB(16)	Italie	Milano (Milan)	Chaire		Sculpture		Saint-Ambroise, Milan	OM	Fin XIIe-milieu XIIIe siècle, réemplois	C
OB(17)	Italie	Vercelli	Couteau eucharistique		Sculpture	Lame prov. Angleterre ; manche sculpté prov. Italie du Nord	Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco de Milan	OM	Milieu du XIIIe siècle	C
OB(18)	France	Saint-Gilles	Reliquaire	Sarcophage d'Aegidius ou de saint Gilles	Sculpture (or)			Z	1ère moitié du XIIe siècle	D
OB(19)	Espagne	Gérone (Girona)	Broderie	Tapiz de la Creacion (Tapis/Broderie de la Création)	Broderie		Musée de la cathédrale de Gérone	OM	Vers 1100	C
OB(20)	Royaume-Uni	Burnham Deepdale	Fonts baptismaux		Sculpture (pierre)		St. Mary, Burnham Deepdale	OM	Milieu du XIIe siècle	C
OB(21)	Allemagne	Cologne - Köln	Broderie	Broderie ou tapisserie du reliquaire des saints Ewald	Broderie	Réalisée à Saint-Gall (?), église Saint-Cunibert de Cologne	Saint-Cunibert de Cologne	Z	Vers 1074	C

Tableau 37 : Liste des objets et éléments de mobilier liturgiques ornés des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois.

ANNEXE 2 – Fiche type de la base de données

N° Fiche : II84

I) Identification - Localisation

Localisation géographique :

Figure 1

Pays : France

Région actuelle : Bourgogne

Précisions sur la région/autre :

Commune : Vézelay

Coord. géo. (décimales) : 47.467035 3.748605

Nature : Décor monumental

Environnement : Ecclésial

Fonction de l'objet ou de l'édifice : Basilique

Dans le cas d'un édifice :

Nom de l'édifice : Basilique Sainte-Marie-Madeleine

Localisation dans l'édifice : ☒ Extérieur ☐ Intérieur — Portail

Élément concerné : Voussure

Dans le cas d'un objet ou d'un élément déplacé :

Appellation :

Lieu de provenance :

Lieu de conservation :

N° d'inv., cote

Datation :

Datation entre : 1100

Et : 1150

Datation retenue : Vers 1120-1130

Sources, indices de cette datation :

N° Fiche : II84

II) Informations diverses :

Nom de l'exécutant, de l'atelier, milieu de production...

Médium : Sculpture

Précision (technique, matière,...) :

Dimensions :

Etat de conservation : Conservé

☒ Correct ☐ Restauré
☐ Lacunaire ☐ Modifié/déplacé

Modifications, iconoclasme, destruction... : Quelques éléments cassés, lacunaires.

III) *Descriptio :*

Contenu :

☒ Signes du Zodiaque
☒ Occupations des Mois
☐ Signe(s) du Zodiaque isolé(s)
☐ Mois isolé(s)

Description d'ensemble :

Portail central de l'avant-nef ; voussure dite du calendrier (deuxième voussure en partant de l'extérieur) : 29 médaillons et 3 demi-médaillons.
Ordre des médaillons de gauche à droite : demi-médaillon à rosace, Janvier, Verseau, deux Saisons (?), Poissons, Février, Bélier, Mars, Taureau, Avril, Mai, les Gémeaux, Juin, Cancer, un oiseau dans un demi-médaillon, un quadrupède enroulé sur lui-même, un acrobate enroulé sur lui-même, une sirène tenant sa queue courbée, le Lion, Juillet, la Vierge, Août, Septembre, Balance, Octobre, Scorpion, Novembre, Sagittaire, le Jour et la Nuit ou l'Ancienne et la Nouvelle Année (?), le Capricorne, Décembre, demi-médaillon à rosace.
Tympan organisé grâce à une voussure interne compartimentée radialement. Le Christ est au centre dans une mandorle, position à la fois de face (torse et tête) et de trois-quarts (jambes), à la fois assis sur un trône architecturé à arcades et debout. Des rayons émanent de ses mains et se posent sur les têtes des apôtres répartis de part et d'autre. Les apôtres sont de taille et de posture différentes. Les regards et les gestes sont soit centrifuges soit centripètes. Différents peuples de la terre sont représentés dans les compartiments de la voussure interne ainsi que sur le linteau.

Saint Jean-Baptiste est sur le trumeau et présente un médaillon avec l'Agneau (lacunaire).

N° Fiche : II84

Caractéristiques pour chaque signe zodiacal :

VERSEAU

Masculin | Debout | ☐ Lié au mois associé

☐ Portant un vase	☐ Un bras levé	☐ Vêtu d'une tunique
☒ Versant un vase	☐ Vase sur son épaule	☐ Vêtu d'un capuchon
☐ Vase seul	☐ Vase devant lui dans ses bras	☒ Cape
☐ Autre	☒ Versant le vase à ses pieds	☐ Torse nu et pagne
	☐ Versant le vase sur Janvier	☒ Nu
☒ Deux bras levés		
☐ En appui	☐ Vêtu d'un drapé	☒ Filet d'eau

Lacunaire. Figure nue, un drapé qui s'envole sur les épaules et se relève de manière très aérienne à gauche. Ce drapé répond symétriquement à l'eau du vase. Jambes écartés comme en appui précaire. Presque dansant. Vase à droite, lacunaire, filet d'eau important.

POISSONS

Deux | ☒ Reliés par une corde

A l'horizontale | Seuls

Têtes bêches

Deux poissons différenciés par leur peau. Le poisson inférieur est couvert d'écailles. Le poisson supérieur a une peau lisse, son ventre est parcouru de la tête à la queue d'une ligne horizontale formée de petits traits verticaux et parallèles les uns aux autres. Ils sont reliés l'un à l'autre par une cordelette tressée.

BELIER

☒ Queue de poisson
☐ Pattes antérieures sur un socle
☐ Tenu par un personnage
☒ Toison abondante

☐ Lié à la scène du mois associé

Tête lacunaire. Toison abondante et bouclée sur la partie antérieure. Corps divisé en deux parties à mi-corps par une ceinture à motifs verticaux, bordée de motifs triangulaires courbés, similaire à celle du Sagittaire. Queue recouverte entièrement d'écailles et bordée de trois nageoires latérales. Patte antérieure gauche levée.

N° Fiche : II84

TAUREAU

- [ ] Pattes antérieures sur un socle
- [x] Queue de poisson
- [x] Autre

Divisé à mi-corps en deux parties par une ceinture perlée (en creux) à petites franges ou flammèches radiantes et triangulaires auxquelles s'ajoutent deux pièces triangulaires plus larges sous le ventre et sur le côté. Ceinture similaire à celle du Sagittaire. La queue est couverte en partie d'écailles sur le dos et le reste est orné de motifs tréflés formés de trois points en creux. Tête fine, patte antérieure gauche levée.

GEMEAUX

Indéterminé | De profil

Nus | Debout

- [ ] Vêtus à l'antique
- [ ] Portant des pileum
- [ ] Tenant des lances
- [ ] Avec des boucliers
- [x] Face à face
- [ ] Côte à côte
- [ ] Siamois
- [ ] Se tenant par les épaules
- [ ] Se tenant par la main
- [x] S'embrassant
- [ ] Autre
- [x] Similaires
- [ ] Différenciés
- [ ] Bras levé(s)
- [ ] En train de converser

Face à face, jambes écartées avec position symétrique. Se prenant dans les bras l'un de l'autre. Similaire aux figures latérales du chapiteau 19 présent dans la nef. Ils sont encadrés de deux motifs floraux, radiants, de part et d'autre de leur tête.

CANCER

- [ ] Crabe
- [x] Hybride
- [x] Motifs particuliers s
- [ ] Homard/écrevisse
- [x] Crustacé
- [x] Pinces
- [x] Batracien
- [x] Queue serpentine

A l'horizontale

6 pattes

- [ ] Au sommet de l'arc
- [ ] Tête dirigée vers le sol

6 pattes anguleuses. Deux grosses pinces antérieures placées latéralement. Forme oblongue, tête de batracien aux yeux globuleux. Bouche courbée. Queue serpentine enroulée sur elle-même comme une conque. Certaines parties sont bordées de perles (pinces, pattes). Le dos est parcouru d'une ligne transversale pointée (en creux) bordant également la queue.

N° Fiche : II84

LION

- [ ] Pattes antérieures sur un socle
- [ ] Autre
- [ ] Cabré
- [ ] Crinière
- [x] Attrapant une proie
- [ ] Tenu par un personnage
- [ ] Au sommet de l'arc

Grands et larges yeux, naseaux marqués, gueule entrouverte, crinière, queue passant entre ses jambes pour remonter au-dessus de son dos. Saisit une proie qui est en dessous. Celle-ci est un monstre avec un corps de quadrupède et une tête humaine grimaçante et hurlante similaire à certains démons des chapiteaux de la nef ou à certaines figures d'Autun.

VIERGE

Femme | De face | Vêtue partiellement

- [x] Voilée
- [x] Drapée à l'antique
- [ ] Vêtue d'une longue robe
- [ ] Epi de blé
- [x] Fleurs/branche(s)
- [ ] Lys/fleuron
- [ ] Tenant un objet disparu
- [ ] Autre objet
- [x] Geste particulier
- [ ] Orante
- [x] Végétal associé

- [ ] Identifiable à la Vierge Marie
- [ ] Présentant la Balance
- [ ] Au sommet de l'arc

Tenant deux branches portant des fruits et/ou des fleurs dans chaque main levée à la manière d'une orante. Tête voilée d'un drapé couvrant ses épaules et retombant jusqu'à ses pieds. Nue malgré que sa poitrine, ses épaules et son entrejambe ne soient pas visibles. Jambes de trois quarts. Visage impassible.

BALANCE

Tenue par une figure supplémentaire

Figure supplémentaire portant la Balance

Genre indéterminé

De 3/4

Vêtu(e)

- [x] Vêtu(e) d'un drapé
- [ ] Longue robe
- [x] Dansant(e)
- [ ] Au sommet de l'arc
- [ ] Assise/trônante

Chevelure ébouriffée (?), radiante (des figures similaires ailleurs dans le décor). Une sorte de cape couvre ses épaules, une sorte de pagne drapé couvre ses hanches et sa jambe droite. Son pied droit est nu tandis que son pied gauche est chaussé. Tient la Balance de sa main gauche et fait un geste de présentation ou de danse avec la paume ouverte. Semble danser ou se contorsionner à moins qu'il ne soit en train de saluer le Christ.

N° Fiche : II84

SCORPION

A l'horizontale

8 pattes

- ☐ Proie du Sagittaire
- ☒ Dans le sens inverse du cycle
- ☐ Tête dirigée vers le sol

- ☐ Scorpion
- ☐ Homard
- ☒ Hybride
- ☐ Batracien
- ☒ Tête monstrueuse
- ☐ Queue de scorpion
- ☒ Queue serpentine
- ☐ Queue terminée par une tête
- ☐ Pinces
- ☐ Thorax annelé
- ☒ Motifs particuliers sur le corps

Tête féline ou simiesque, ou bien de camélidé, barbiche, oreille ronde, gueule entrouverte. Corps de dromadaire, deux pattes postérieures similaires à celles d'un camélidé, six pattes antérieures de taille décroissante, recouvertes d'écailles hérissées (insecte), queue serpentine enroulée en conque ou nouée. Corps orné de plusieurs lignes perlées en creux (poitrail, queue).

SAGITTAIRE

Centaure

De profil

- ☒ Buste en arrière
- ☒ Portant une ceinture
- ☐ Portant un pileus/bonnet phrygien
- ☒ Archer

- ☐ Visant le Scorpion
- ☐ Visant le Capricorne
- ☐ Visant un monstre

Vise le tympan, vers le haut (?). Chevelure radiante et/ou ébouriffée comme la figure tenant la Balance et comme d'autres figures des chapiteaux de la nef. Ceinture frangée ou rayonnante. Archer.

CAPRICORNE

- ☐ Chèvre
- ☒ Mi-chèvre, mi-poisson
- ☐ Autre hybride
- ☐ Ecailles
- ☒ Stries ou crête
- ☒ Perles ou autre motif
- ☐ Ailé
- ☐ Chevauché par un personnnage
- ☒ Queue de poisson
- ☐ Queue serpentine/anguiforme
- ☐ Queue similaire à une conque
- ☒ Autre détail

Tourné vers l'extérieur contrairement à la plupart des figures. Deux pattes antérieures jointes. Port élégant. Queue de forme très découpée formée de plusieurs nageoires rayonnées ou striées, parcourue d'une ligne transversale pointée en creux continuant sur le cou. Divisé à mi-corps par une ceinture pointée et frangée similaire à celles du Bélier, du Taureau et du Sagittaire.

N° Fiche : II84

IV) *Dispositic*

Disposition générale du cycle :

- ☐ Horizontale
- ☐ Verticale
- ☐ Circulaire
- ☒ Semi-circulaire
- ☐ Carré
- ☐ Regroupés par 3 ou 4
- ☐ Autre
- ☐ Indéterminée

Eléments séparateurs : Médaillons

Précisions : Médaillons et rinceaux

Disposition interne du cycle : Alternance régulière mais changement pour la symétrie

Rapports de proportion entre Zodiaque et O. des mois Proportions similaires

Ordre des signes/mois respecté Respecté **Ordre** Originel

Sens de lecture : De gauche à droite **Déplacement des figures** Changeant, dans la direction du sommet de l'arc

Dans le cas d'un cadre circulaire ou semi-circulaire, disposition des figures à l'intérieur de l'espace concerné : Transversale

Position des figures : Changeante

Ligne de sol :

Signe ou mois désigné comme le début du cycle, de l'année : Janvier/Verseau

Signalement du ou des Solstices/équinoxes : ☒ Oui ☐ Non

Cancer et Lion au sommet de l'arc, encadrant les médaillons supplémentaires.

Précisions Occupations des Mois :

Janvier : homme coupant une miche devant un feu, de 3/4 ; Février : taille la vigne ; Mars : nourrit ses chèvres ; Avril : personnage assis et appuyé sur un écu, penseur ; Mai : figure nue est dansante, coiffée de feuillages, tenant dans ses bras levés deux branches ou larges feuilles dont une est ouverte vers le haut et l'autre penchée vers le bas, son corps est contorsionné, jambes vers la gauche, tête en arrière vers la droite ; Juin : fenaison ; Juillet ; Moissons ; Août : battage ; Septembre : on rentre le grain ; Octobre : vendanges ; Novembre : on tue le cochon ; Décembre : homme portant une coiffe quadrangulaire, présentant un plat (inscription sur le bord du médaillon).

Précisions diverses :

N° Fiche : II84

Iconographie - Champ dominant : Iconographie biblique synthétique

Scène(s)/thèmes remarquables(s) :

☐ Adoration des Mages	☐ Echelle de Jacob	☐ Nativité du Christ
☐ Annonciation	☐ Enfance du Christ	☐ Parabole de Lazare et du Mauvais riche
☐ Apocalypse	☐ Enfer	☐ Paradis
☐ Arbre de Jessé	☐ Fables	☐ Passion du Christ
☐ Ascension	☐ Genèse	☐ Péché originel
☐ Assomption de la Vierge	☐ Jérusalem céleste	☐ Parabole des Vierges Sages et Folles
☐ Baptême du Christ	☐ Jérusalem terrestre	☐ Pesée des Ames
☐ Chasse	☐ Jugement Dernier	☐ Vie de saint(e)
☐ Couronnement de la Vierge	☐ Lutte entre hommes armés	
☐ Croisades	☐ Maiestas Domini	☐ Autre
☐ Crucifixion	☒ Mission apostolique	☐ Autre...

Figure(s) remarquables(s) :

☐ Abel et Caïn	☐ Constellations (autres)	☒ Saint(e)(s)	☐ Vierge Marie
☐ Adam et Eve	☐ David	☒ Saisons	☐ Vierge à l'Enfant
☐ Agnus Dei	☐ Eléments	☐ Salomon	
☐ Anges	☐ Evangélistes/Tétramorphe	☐ Samson	☐ Autre
☐ Anges adorant l'Agneau	☐ Fleuves du Paradis	☐ Savants de l'Antiquité	
☒ Animaux divers	☐ Hercule	☒ Sirène(s)	
☐ Animaux fantastiques divers	☐ Jonas	☐ Tribus d'Israël	
☒ Apôtres	☐ Macchabées	☐ Vents	
☐ Arts Libéraux	☐ Main de Dieu	☐ Vertus	
☐ Cavaliers de l'Apocalypse	☒ Peuples de la terre	☐ Vices	
☒ Christ	☐ Prophètes	☐ Vieillards de l'Apocalypse	

Figure(s) intégrée(s) au cycle :

☐ L'Année/Annus	☐ Le Soleil et la Lune
☐ Le Christ	☐ Phases de la Lune
☐ Hélios	☐ Les Vents
☒ Le Jour et la Nuit	☐ Autres Constellations
☒ Les Saisons	☒ Autre

Détail(s) iconographique(s) particulier(s) :

Dans la voussure calendaire, insertion de deux Saisons (?), du Jour et de la Nuit ou de l'Ancienne et de la Nouvelle Année. Le tympan synthétise plusieurs thèmes bibliques.

Observations diverses :

Précisions sur le contexte de réalisation, la vie de l'oeuvre, les modifications, etc. :

N° Fiche : II84

Signes/Mois légendés : ☒ Oui ☐ Non **Inscriptions commentant le cycle :** ☐ Oui ☒ Non

Inscriptions :

Pour Décembre seulement : OMNIBUS IN MEMBRIS DESIGNAT IMAGO DECEMBRIS.

Bibliographie

X. BARBIER DE MONTAULT et A. DE LONGUEMAR, « Examen des zodiaques... », 1857 ; J. LE SENECAL, "Les occupations des mois... ", 1923 ; P. BRANDT, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, Leipzig, 1927, p. 195 ; O. KOSELEFF, *Die Monatsdarstellungen...*, 1934 ; F. SALET, " La Madeleine de Vézelay. Note sur la façade de la nef ", in *BM*, 99, 1940, p. 223-237 ; A. KATZENELLENBOGEN, "The central Tympanum at Vezelay : its encyclopedic meaning and its relation to the First Croisade", in *AB*, XXVI, 1944, p. 141-151 ; F. SALET, J. ADHEMAR, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948 ; C. BEUTLER, *Das Tympanon zu Vezelay. Programm, Planwechsel und Datierung*, tiré à part de Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1967, 29, Cologne, M. Dumont Schauberg, Compte-rendu par F. SALET, in *BM*, 126,1968, p. 7-30 ; M. D. TAYLOR, " The Pentecost at Vezelay ", in *Gesta*, XIX, 1980, p. 9-15 ; P. MANE, "La vie agricole en Bourgogne aux XIIe et XIIIe siècles, à travers l'iconographie des calendriers", in *Actes du 109e Congrès National des Sociétés Savantes*, Dijon, 1984, t. II, p. 95-112 ; E. PALAZZO, " L'iconographie des portails de Vézelay : nouvelles données d'interprétation ", in *Ecrire-Voir*, 4, 1984, p. 22-31 ; M. J. H. PANADERO, *The labors of the months...*, 1984 ; M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme...*, 1994, vol. 2, p. 239-261 ; M. JULLIAN, "La campagne vue par les sculpteurs romans. L'exemple de Vézelay", in *Revue d'Auvergne, Pèlerinage et Art roman - Villes et campagnes à l'époque romane*, 1995 ; F. SALET, *Cluny et Vézelay, l'oeuvre des sculpteurs*, Société Française d'Archéologie, Musée des Monuments Français, Paris, 1995 ; M. ANGHEBEN, "Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay", in *CCM*, n°163, Juillet-septembre 1998. p. 209-240 ; M. JULLIAN, "Calendrier roman, calendrier gothique : vers un nouvel ordre du temps", in *Bulletin archéologique du C.T.H.S.*, 34, 2008, p. 35-52 ; N. STRATFORD (dir.), *Cluny. 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, Paris, Ed. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2010 ; S. BÜTTNER, "La mise en oeuvre de la façade et du grand portail de la nef de Vézelay : nouvelles données archéologiques ", in *C.S.M.C.*, n°45, 2014, p. 145-156.
MANE (n°39) ; WEBSTER (n° 81).

Sources des illustrations, liens Web

Photos personnelles (2015).

LISTE DES TABLEAUX

***Tableau 1** : Récapitulatif des différents types de médiums pour l'ensemble du corpus. 148*
***Tableau 2** : Localisation des occurrences (signes du Zodiaque et/ou Occupations des Mois tous confondus) par pays actuels et par siècles. 158*
***Tableau 3** : Détail du corpus d'objets et éléments de mobilier liturgiques ornés des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des Mois. 163*
***Tableau 4** : Répartition des médiums utilisés pour les occurrences zodiacales (sans les Occupations des mois) entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 168*
***Tableau 5** : Évolution et répartition des types de médiums utilisés pour les occurrences des Occupations des mois (sans les signes du Zodiaque) entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 180*
***Tableau 6** : Évolution et répartition des types de médiums utilisés pour les occurrences associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 199*
***Tableau 7** : Répartition chronologique des figurations des signes du Zodiaque associés ou non aux Occupations des mois entre le début du XI^e^ siècle et la fin du XIII^e^ siècle dans la décoration ecclésiale (hors objets/mobilier). 215*
***Tableau 8** : Répartition et comparaison des occurrences entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle en France et en Italie. (Z : signes du Zodiaque seuls ; II : signes du Zodiaque et Occupations des Mois ; OM : Occupations des Mois seules). 224*
***Tableau 9** : Tableau récapitulatif des principales caractéristiques iconographiques et mythologiques propres à chaque signe zodiacal. 244*
***Tableau 10** : Évolution chronologique de la répartition des occurrences entre intérieur et extérieur, entre le XI^e^ et le XIIII^e^ siècle. 404*
***Tableau 11** : Évolution chronologique de la répartition des trois types d'occurrences entre extérieur et intérieur entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 405*
***Tableau 12** : Répartition des occurrences entre différentes zones et en fonction de l'extérieur et de l'intérieur de l'édifice. 405*
***Tableau 13** : Répartition des occurrences entre les principales zones de l'édifice ecclésial. 406*
***Tableau 14** : Répartition des trois types d'occurrences en fonction du chœur et du portail entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 407*
***Tableau 15** : Répartition des occurrences en fonction des supports. 408*
***Tableau 16** : Évolution chronologique de la répartition des occurrences selon les différents supports entre 1100 et 1300. (Les pourcentages sont exprimés pour chaque demi-siècle.) 408*
***Tableau 17** : Répartition des trois types d'occurrences en fonction des différents supports. 410*
***Tableau 18** : Types d'éléments séparateurs parmi l'ensemble du corpus. 417*
***Tableau 19** : Évolution chronologique du type d'élément séparateur entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. 422*
***Tableau 20** : Type de disposition des signes du Zodiaque et des Occupations des mois les uns par rapports aux autres. 427*
***Tableau 21** : Répartition des occurrences monumentales entre les trois types d'iconographie. 635*
***Tableau 22** : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Verseau. 689*
***Tableau 23** : Récapitulatif des principales caractéristiques iconographiques des Poissons. 691*
***Tableau 24** : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Bélier. 697*
***Tableau 25** : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Taureau. 699*
***Tableau 26** : Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques des Gémeaux. .. 710*
***Tableau 27**: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Cancer. 719*

Tableau 28 *: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Lion. 724*
Tableau 29 *: Tableau récapitulatif des caractéristiques et particularités iconographiques du signe zodiacal de la Vierge. 734*
Tableau 30 *: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du signe zodiacal de la Balance. 744*
Tableau 31 *: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Scorpion. 755*
Tableau 32 *: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Sagittaire. ... 762*
Tableau 33 *: Récapitulatif des principales caractéristiques et particularités iconographiques du Capricorne... 768*
Tableau 34 *: Liste des occurrences associant les signes du Zodiaque et les Occupations des mois. 896*
Tableau 35 *: Liste des occurrences des signes du Zodiaque figurés sans les Occupations des mois. 899*
Tableau 36 *: Liste des occurrences des Occupations des mois figurées sans les signes du Zodiaque. 905*
Tableau 37 *: Liste des objets et éléments de mobilier liturgiques ornés des signes du Zodiaque et/ou des Occupations des mois. 907*

LISTE DES CARTES

Source des fonds utilisés : http://www.naturalearthdata.com

Auteur : A. Ferrand

Carte 1 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, dans la décoration ecclésiale entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècles. (Istanbul ne figure par sur la carte.) 159*

Carte 2 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale au XI^e^ siècle..... 169*

Carte 3 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque dans la décoration ecclésiale au XII^e^ siècle..... 170*

Carte 4 *: Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque (sans les Occupations des Mois) dans la décoration monumentale au XIII^e^ siècle..... 176*

Carte 5 *: Répartition géographique des Occupations des Mois (non accompagnées des signes du Zodiaque) figurées dans la décoration ecclésiale au XII^e^ siècle..... 183*

Carte 6 *: Répartition géographique des figurations des Occupations des Mois sans les signes du Zodiaque au XIII^e^ siècle. 191*

Carte 7 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et les Occupations des Mois associés dans la décoration ecclésiale au XII^e^ siècle..... 200*

Carte 8 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque et les Occupations des Mois associés dans la décoration ecclésiale au XIII^e^ siècle..... 208*

Carte 9 *: Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, au XII^e^ siècle dans la décoration ecclésiale..... 216*

Carte 10 *: Répartition géographique des figurations des signes du Zodiaque et des Occupations des Mois, associés ou non, au XIII^e^ siècle dans la décoration ecclésiale..... 217*

Carte 11 *: Évolution chrono-géographique de la répartition des occurrences des signes du Zodiaque (associés ou non aux Occupations des Mois) dans la décoration ecclésiale monumentale. 218*

Carte 12 *: Répartition géographique des occurrences des signes du Zodiaque (associés ou non aux Occupations des Mois) dans la décoration ecclésiale monumentale entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle..... 225*

LISTE DES GRAPHIQUES

Graphique 1 *: Répartition chronologique du Zodiaque et des Occupations des Mois associées ou non dans la décoration ecclésiale 216*
Graphique 2 *: Répartition entre intérieur et extérieur en fonction des siècles 404*
Graphique 3 : Répartition chronologique en fonction des principaux supports 409
Graphique 4 *: Comparaison et fréquence des supports en fonction des trois sous-ensembles 411*
Graphique 5 *: Disposition générale 414*
Graphique 6 *: Éléments séparateurs en fonction des trois sous-ensembles 418*
Graphique 7 *: Sens de lecture des cycles 429*
Graphique 8 *: Mois et/ou signe débutant le cycle 430*
Graphique 9 *: Mois et/ou signe débutant le cycle entre 1050 et 1300 ..... 430*
Graphique 10 *: Signe débutant le cycle (lorsqu'il n'y a pas les Occupations des mois) 431*
Graphique 11 *: Thèmes/scènes associées : nombre d'occurrences 436*
Graphique 12 *: Figures associées - nombre d'occurrences 437*
Graphique 13 *: Fréquence des figures associées aux occurrences du corpus entre 1050 et 1300 ..... 440*
Graphique 14 *: Fréquence des scènes/thèmes associés aux occurrences du corpus entre 1050 et 1300 ..... 441*
Graphique 15 *: Fréquence des thèmes/scènes associés en fonction des trois sous-ensembles 442*
Graphique 16 *: Fréquence des figures associées en fonction des trois sous-ensembles 443*
Graphique 17 *: Corrélations entre les principaux thèmes et scènes et les supports des occurrences du corpus 444*
Graphique 18 *: Corrélations entre les principales figures associées et les supports des occurrences du corpus 445*
Graphique 19 *: Localisation des pavements ornés des signes du Zodiaque (associés ou non aux Occupations des mois 543*
Graphique 20 *: Disposition générale des décors de pavement du corpus (avec les signes du Zodiaque et/ou les Occupations des mois) 544*
Graphique 21 *: Éléments séparateurs entre les signe et/ou mois sur les décors de pavements 545*
Graphique 22 *: Thèmes associés sur les décors de pavements 546*
Graphique 23 *: Figures associées sur les décors de pavement 547*
Graphique 24 *: Localisation des occurrences des signes du Zodiaque peints (associés ou non aux Occupations des mois) 582*
Graphique 25 *: Figures associées aux signes du Zodiaque et/ou aux Occupations des mois sur les vitraux 618*

TABLE DES FIGURES

Figure 1 *: Aureus d'Hadrien, Londres, British museuum, R. 8145, ©Trustees of the British Museum. (CC BY-NC-SA 4.0)* *253*
Figure 2 *: Sarcophage aux Saisons, Campo Santo, Pise, détail de l'imago clipeata ourlée des signes du Zodiaque. (cl. A. Ferrand, 2013)* *258*
Figure 3 *: Relief mithriaque, Wallbrook, Londres, British Museum (Inv. A1933), deuxième moitié du III^e^ siècle (?). (Carole Raddato (CC BY-SA 2.0), Wikimedia Commons)* *270*
Figure 4 *: Thessalonique, villa Hagios Aiolou, musée archéologique de Thessalonique, première moitié du V^e^ siècle. (cl. A. Ferrand, 2014)* *280*
Figure 5 *: Sepphoris, synagogue, pavement, détail du panneau avec le Zodiaque (vue de côté). (Domaine public, G. Dallorto, Wikimedia Commons)* *299*
Figure 6 *: Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, Autun, Bibliothèque municipale, ms. 19 bis, v. 845-850, détail du fol. 12. (http://www.enluminures.culture.fr, cliché IRHT)* *337*
Figure 7*: Sacramentaire de Marmoutier à l'usage d'Autun, ms. 19 bis, Autun, Bibliothèque municipale, v. 845-850, fol. 96v. (http://www.enluminures.culture.fr, cliché IRHT)* *340*
Figure 8 *: Evangéliaire, Baltimore, Art Walters Museum, ms. W.3, prov. Fleury (?), fin du X^e^ siècle, fol. 16v. (Walters Art Museum, collections en ligne, Creative Commons Licence, http://art.thewalters.org/detail/36922/gospels-2/)* *342*
Figure 9 *: Bible de Vivien dite Première Bible de Charles le Chauve, Paris, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 8r. (Base Mandragore, http://mandragore.bnf.fr/)* *353*
Figure 10 *: Psautier d'Utrecht, fol. 36r, détail. (http://www.utrechtpsalter.nl/#digital-edition)* *355*
Figure 11 : Tau, ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum, vers 1140-1150. (Victoria and Albert Museum, collections en ligne, http://collections.vam.ac.uk) *375*
Figure 12 *: Souvigny, pilier du calendrier ou du Zodiaque, détail du signe de la Balance. (cl. A. Ferrand, 2010)* *424*
Figure 13 *: Lyon, relief provenant de Sainte-Foy-lès-Lyon, musée Gadagne. Le Capricorne. (cl. A. Ferrand, 2015)* *455*
Figure 14 *: Lyon, relief provenant de l'Île-Barbe, musée Gadagne, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2015)* *457*
Figure 15 *: Saint-Austremoine d'Issoire, chevet, détail, le Bélier et le Taureau. (cl. A. Ferrand, 2011)* *460*
Figure 16 *: Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, grand portail de l'avant-nef. (cl. A. Ferrand, 2015)* *476*
Figure 17 *: Avallon, Saint-Lazare, détail de l'archivolte. (cl. A. Ferrand, 2015)* *477*
Figure 18 *: Saint-Marc de Venise, portail central de la façade occidentale. (cl. A. Ferrand, 2016)* *481*
Figure 19 *: Saint-Marc de Venise, détail de l'intrados portant les Occupations des mois et les signes du Zodiaque, le Christ entouré du Soleil et de la Lune ainsi que des signes du Cancer et du Lion. (cl. A. Ferrand, 2016)* *482*
Figure 20 *: Vézelay, nef, chapiteau 19, pile sud, la Balance. (cl. A. Ferrand, 2015)* *517*
Figure 21 *: Vézelay, nef, chapiteau 19, pile sud, la Balance et les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2015)* *518*
Figure 22 *: chapiteau de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, détail, le Bélier. (cl. A. Ferrand, 2009)* .. *521*
Figure 23 *: Saint-Pierre de Souvigny, pilier, détail, le Scorpion et le Sagittaire. (cl. A. Ferrand, 2010)* *525*
Figure 24 *: Florence, San Miniato al Monte, détail de la partie centrale du pavement de la nef. (cl. A. Ferrand, 2013)* *551*
Figure 25 *: Florence, baptistère, pavement, panneau du Zodiaque. (cl. A. Ferrand, 2013)* *553*
Figure 26 *: Schéma de l'organisation du pavement de la cathédrale d'Otrante (A. Ferrand)* *561*
Figure 27 *: Otrante, cathédrale, pavement de la nef, zone située avant le chœur. (cl. A. Ferrand, Arcidiocesi di Otranto, Beni culturali ecclesiastici, 2012)* *562*
Figure 28 *: Plaisance, San Savino, décor de pavement de la crypte. (cl. A. Ferrand, 2012)* *572*

Figure 29 *: Tournus, Saint-Philibert, mosaïque de pavement du déambulatoire, détail, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2009)* *575*
Figure 30 *: Poitiers, Saint-Hilaire-le-Grand, détail de l'intrados de l'arc triomphal, côté sud. (cl. A. Ferrand, 2015)* *586*
Figure 31 *: Sorpe, Sant Pere, arc ouvrant sur le bas-côté nord, détail. Le Cancer, saint Pastor et la Crucifixion sur le mur de la nef. (cl. A. Ferrand, 2013)* *593*
Figure 32 *: Sorpe, Sant Pere, détail de l'intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté sud, le Saint-Esprit. (cl. A. Ferrand, 2013)* *595*
Figure 33 *: Ourjout, Saint-Germier, abside. (© Jean-François Peiré - DRAC Midi-Pyrénées – 2011)* *604*
Figure 34 *: Bominaco, San Pellegrino, côté nord, le calendrier surmonté de Moïse, Job, Jonas et Isaïe. (Pietro-Moto Itinetari, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0)* *612*
Figure 35 *: Wormbach, Sankt-Peter-und-Paul, voûte, première travée, le Soleil et la Lune entourés des signes du Capricorne, du Verseau, des Poissons et du Bélier. (Wolfgang Poguntke, Wikimedia Commons, CC BY-SA 2.0 de)* *615*
Figure 36 *: Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque. (cl. A. Ferrand, 2015)* *622*
Figure 37 *: Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail, de bas en haut : septembre / la Balance, octobre / le Scorpion, novembre / le Sagittaire, décembre / le Capricorne, le Christ. (cl. A. Ferrand, 2015)* *624*
Figure 38 *: Lausanne, cathédrale, rose du bras sud du transept. (Stéphane Magnenat, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0)* *626*
Figure 39 *: Tournus, Saint-Philibert, mosaïque de pavement du déambulatoire. Détail : le mois de juin. (cl. A. Ferrand, 2009)* *641*
Figure 40 *: Otrante, cathédrale, pavement de la nef, détail du cycle des Occupations des mois et du Zodiaque. Au premier plan, les mois d'octobre et novembre avec la Balance et le Scorpion. (cl. A. Ferrand, Arcidiocesi di Otranto, Beni culturali ecclesiastici, 2012)* *643*
Figure 41 *: Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail de la partie basse. (cl. A. Ferrand, 2015)* *645*
Figure 42 *: Strasbourg, Notre-Dame, portail sud de la façade occidentale. (© Vivien Ferrand, 2017)* *651*
Figure 43 *: Souvigny, pilier du Calendrier ou du Zodiaque, face figurant les signes du Zodiaque. (cl. A. Ferrand, 2009)* *654*
Figure 44 *: Peigne liturgique en ivoire, Londres, Victoria and Albert Museum, A.544-1910. (Victoria and Albert Museum, collections en ligne, https://collections.vam.ac.uk)* *657*
Figure 45 *: Issoire, Saint-Austremoine, vue du chevet. (cl. A. Ferrand, 2011)* *661*
Figure 46 *: Florence, San Miniato Al Monte, détail du décor de pavement de la nef. (cl. A. Ferrand, 2011)* *666*
Figure 47 *: Otrante, cathédrale, pavement de la nef. Détail : le mois de mars en Marcius Cornator et les Poissons. (cl. A. Ferrand, Arcidiocesi di Otranto, Beni culturali ecclesiastici, 2012)* *671*
Figure 48 *: Otrante, cathédrale, pavement, détail du pavement du collatéral et bras sud du transept. Mordred (Marguacius ?). (cl. A. Ferrand, Arcidiocesi di Otranto, Beni culturali ecclesiastici, 2012)* *673*
Figure 49 *: Rome, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, paroi nord de la travée nord. (d'après A. DRAGHI (dir.), Gli affreschi dell'Aula gotica del Monastero dei Santi Quattro Coronati : una storia ritrovata, op. cit., fig. 28.)* *675*
Figure 50 *: Rome, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, détail de l'angle nord-ouest de la travée sud. (Ibid., fig. 23)* *677*
Figure 51 *: Otrante, cathédrale, détail du pavement de la nef, le Verseau. (cl. A. Ferrand, Arcidiocesi di Otranto, Beni culturali ecclesiastici, 2012)* *683*
Figure 52 *: Saint-Marc de Venise, détail de la voussure du calendrier, Janvier/Verseau. (cl. A. Ferrand, 2013)* *686*
Figure 53 *: Issoire, Saint-Austremoine, chevet, le Bélier. (cl. A. Ferrand, 2011)* *694*
Figure 54 *: Ourjout, Saint-Germier, abside, détail. (© Jean-François Peiré - DRAC Midi-Pyrénées – 2011)* *695*
Figure 55 *: Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail de la voussure, le Taureau. (cl. A. Ferrand, 2012).* *698*
Figure 56 *: Autun, Saint-Lazare, portail occidental, détail, les Gémeaux. (Musée Rolin, Brigitte Maurice-Chabard, 2009)* *702*
Figure 57 *: Plaisance, cathédrale, protiro central, détail, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2012)* *703*

***Figure 58** : Avallon, Saint-Lazare, portail central, détail, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 704*
***Figure 59 :** Florence, San Miniato al Monte, pavement de la nef, détail, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2013) .. 705*
***Figure 60** : Sorpe, Sant Pere, intrados de l'arc ouvrant sur le bas-côté nord, détail, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2032)..... 707*
***Figure 61** : Chartres, Notre-Dame, façade septentrionale, baie ouest, détail, les Gémeaux et le Cancer, Juin et Juillet. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 709*
***Figure 62** : Autun, Saint-Lazare, portail occidental, détail, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2010)..... 712*
***Figure 63** : Plaisance, cathédrale, protiro central, détail, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2012)..... 713*
***Figure 64** : Avallon, Saint-Lazare, portail central, détail, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 713*
***Figure 65** : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 716*
***Figure 66** : Sorpe, Sant Pere, détail de l'intrados de l'arc de passage vers le bas-côté nord, le Cancer. (cl. A. Ferrand, 2013)..... 717*
***Figure 67** : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Lion. (cl. A. Ferrand, 2015) 721*
***Figure 68** : Venise, Saint-Marc, voussure du portail central, détail, le signe de la Vierge. (cl. A. Ferrand, 2013) 725*
***Figure 69** : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le signe de la Vierge. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 726*
***Figure 70** : Notre-Dame de Chartres, verrière dite du Zodiaque, détail, le signe de la Vierge. (cl. A. Ferrand, 2015) 729*
***Figure 71** : cathédrale de Plaisance, voussure du protiro, le signe de la Vierge. (cl. A. Ferrand, 2012)..... 731*
***Figure 72** : Saint-Pierre de Souvigny, pilier, détail, le signe de la Vierge. (cl. A. Ferrand, 2009)..... 733*
***Figure 73** : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, voussure du portail de l'avant-nef, détail, la Balance. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 738*
***Figure 74** : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque, détail, la Balance. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 740*
***Figure 75** : Ourjout, Saint-Germier, soubassement de l'abside, détail, la Balance, Signum Pesis. (© Jean-François Peiré - DRAC Midi-Pyrénées – 2011) 743*
***Figure 76** : Chartres, Notre-Dame, verrière du Zodiaque (28a), détail, le Scorpion et octobre. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 747*
***Figure 77** : chapiteau provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, Paris, musée des Thermes de Cluny, le Scorpion, le Verseau et le Cancer (?). (© RMN-GP/cliché Jean-Gilles Berizzi http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=1048)..... 750*
***Figure 78** : Chartres, Notre-Dame, façade septentrionale, baie ouest, détail, le Scorpion. (cl. A. Ferrand, 2015) 751*
***Figure 79** : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Scorpion. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 752*
***Figure 80** : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, portail central de l'avant-nef, détail, le Sagittaire. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 759*
***Figure 81** : Sorpe, Sant Pere, intrados de l'arc de passage vers le bas-côté sud, le Sagittaire et un archange. (cl. A. Ferrand, 2013) 762*
***Figure 82** : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Capricorne. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 764*
***Figure 83** : chapiteau provenant de l'ancienne église Sainte-Geneviève de Paris, Paris, musée des Thermes de Cluny, les Gémeaux. (cl. A. Ferrand, 2009)..... 774*
***Figure 84** : Venise, Saint-Marc, portail central, voussure du calendrier, détail, octobre à décembre, du Scorpion au Capricorne. (cl. A. Ferrand, 2013)..... 778*
***Figure 85** : Souvigny, pilier, détail, le Sagittaire et les frises. (cl. A. Ferrand, 2010)..... 779*
***Figure 86** : Chartres, Notre-Dame, façade occidentale, portail latéral nord, détail, le Scorpion. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 782*

***Figure 87**: Notre-Dame de Chartres, portail nord de la façade occidentale, l'Ascension du Christ ainsi que les signes du Zodiaque et les Occupations des mois sur l'archivolte. (cl. A. Ferrand, 2015)..... 805*
***Figure 88** : Strasbourg, Notre-Dame, portail sud de la façade occidentale, détail des ébrasements droits. (© Vivien Ferrand, 2017)..... 827*
***Figure 89** : Saint-Savin-sur-Gartempe, narthex,… (cl. A. Ferrand, 2015) 833*

INDEX DES AUTEURS

A

AMBROISE DE MILAN, 165, 383
ARATOS, 124, 125, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 242, 284, 290, 691, 725
AUGUSTIN, 26, 80, 111, 140, 165, 261, 319, 320, 347, 371, 372, 508, 509, 554, 566, 672, 704, 708, 741, 744, 754, 770, 793, 801, 830
AUSONIUS, 141, 572

B

BAUDRI DE BOURGUEIL, 199, 327, 331, 540
BÈDE, 23, 80, 84, 111, 322, 323, 324, 326, 346, 349, 387, 412, 459, 472, 572, 589, 597, 610, 615, 686, 687, 692, 705, 718, 719, 725, 731, 735, 737, 756, 763, 769, 787, 806, 819, 831, 832
BERNARD DE CLAIRVAUX, 621, 727, 734

C

CASSIODORE, 23, 151, 152, 280, 325, 326, 340, 788
CLÉMENT D'ALEXANDRIE, 80, 378, 380, 381, 392, 393, 788

E

ÉRATOSTHÈNE DE CYRÈNE, 231, 232, 233, 234, 236, 242, 314

F

FLAVIUS JOSÈPHE, 303

G

GUILLAUME DURAND, 459, 527, 528, 539, 585, 614, 645, 646, 651, 789, 808

H

HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, 111, 322, 380, 549, 550, 570, 610, 628, 655

I

ISIDORE DE SÉVILLE, 84, 321, 322, 323, 329, 330, 368, 465, 472, 508, 562, 639, 692, 711, 719, 734, 745, 746, 747, 748, 750, 751, 752, 764, 774

J

JEAN DE GAZA, 288, 289, 291, 292

N

NONNOS DE PANOPOLIS, 290, 291

P

Physiologos, 508, 509, 711
PRUDENCE, 153, 818, 819, 835, 836

R

RABAN MAUR, 80, 98, 111, 322, 359, 360, 368, 379, 380, 458, 508, 539, 542, 562, 585, 628, 709, 719, 720, 722, 745, 750, 753, 849

S

SICARD DE CRÉMONE, 541, 585, 672
SUGER, 496, 497, 617, 618, 645, 681, 771, 772, 776, 777, 783, 816, 825, 847

T

THÉOPHILE, 152, 681

V

VENANCE FORTUNAT, 384, 741, 796, 828

W

WANDALBERT DE PRÜM, 345

Z

ZÉNON DE VÉRONE, 40, 108, 109, 112, 133, 320, 326, 361, 372, 465, 466, 508, 522, 596, 597, 683, 687, 692, 698, 707, 709, 719, 722, 725, 730, 731, 735, 740, 745, 746, 755, 757, 761, 763, 767, 769, 793, 797, 806

INDEX

Cet index réunit les noms de lieux évoqués dont ceux correspondant aux occurrences du corpus, les noms d'objets cités et/ou étudiés ainsi que les manuscrits (regroupés sous l'entrée « Manuscrit »).

A

Achille (bouclier d') 246, 276, 703
Allouis..... 175, 184
Alne 190, 204, 484, 769
Amiens .52, 187, 208, 418, 428, 441, 498, 503, 504, 506, 518, 650, 651, 684, 706, 728, 748, 751, 765, 815, 824, 826
Anagni 177, 583, 609, 610, 612, 675, 721
Angers 44, 175, 184, 186, 213, 222, 441, 599
Angoustrine..... 192, 194, 602
Antioche 275, 276, 277, 278, 287, 294, 306
Aoste 188, 206, 543, 544, 557, 628
Arezzo.....194, 415, 416, 501, 540
Argenta.....75, 189, 203, 495, 650, 737
Argenton-Château.....186, 201, 429, 441, 474, 475, 721, 738, 814
Arles 272, 275, 276, 278, 347, 382, 783
Arras.....73, 193, 209, 543, 544, 617, 626
Astypalea..... 280, 293, 308, 316
Athènes 69, 199, 237, 244
Atlas Albani 246, 264
Atlas Farnèse..... 235, 246
Aubeterre-sur-Dronne 202, 693, 761
aula sidereae 385, 550
Aulnay 45, 51, 78, 111, 186, 201, 417, 429, 441, 474, 475, 659, 686, 714, 720, 721, 724, 728, 740, 814
Aureus d'Hadrien.106, 253, 254, 255, 271, 277, 387
Autun.....337, 354, 364, 530, 580, 724, 765
  Saint-André..... 192
  Saint-Lazare 63, 78, 190, 201, 427, 432, 434, 476, 477, 478, 538, 579, 684, 685, 690, 701, 702, 712, 714, 720, 745, 748, 761, 765, 766, 767, 772, 776, 783, 821, 822, 824, 834
  Saint-Martin 172, 540, 566, 579
Avallon187, 201, 423, 428, 476, 477, 478, 579, 684, 688, 705, 712, 713, 720, 726, 737, 742, 746, 748, 749, 757, 759, 760, 765, 766, 777, 781, 785, 834
Avioth..... 192, 208, 441

B

Bamberg..... 163, 164, 352, 360, 363, 364, 381, 386, 389, 390, 394, 419, 458, 658, 702, 731, 765, 786, 819, 906
Barberini (diptyque)..... 287
Barfreston 190, 204, 484, 769, 808
Bari.....189, 390, 561
Bazas 212, 428, 441, 474, 691, 721, 801, 812
Beleña de Sorbe 195
Bénévent..... 194
Besançon.....73, 207, 540, 566, 580
Beth'Alpha 294, 295, 298, 300, 301, 302, 304
Beth-She'an..... 307
Bir Chana.....274, 282, 283
Bobbio 188, 206, 210, 415, 420, 427, 429, 542, 543, 547, 549, 550, 554, 555, 556, 685, 687, 726, 736
Bologne 179, 188, 211, 481
Bominaco 91, 139, 194, 196, 429, 583, 609, 611, 612, 614, 624, 644, 693, 721, 726, 760
Bordeaux..... 201
Borgomanero 188, 193, 194, 197, 219
Bourg-Argental... 172, 173, 190, 204, 423, 430, 444, 489, 705, 715, 784, 798, 835, 847
Bourges 46, 94, 99, 175, 182, 184, 186, 218, 222, 599
Bourgneuf-en-Fromentières 74, 185
Braine.....193, 209, 617, 619
Brie-Comte-Robert.....193, 209, 418, 617, 619
Brinay 86, 175, 184
Brindisi (disque de) 104, 236, 285
Brinsop 174, 486, 769
broderie 700
  broderie de Cologne.....164, 336, 367, 369, 370, 402, 538, 578, 616, 728, 765, 766
  broderie de Gérone.83, 333, 336, 370, 628, 686, 696
Brookland..... 907
Budelière..... 184, 219
Burnham Deepdale 166, 907

C

Calendrier de 354 .....69, 310, 341
Campisábalos 84, 189

Canterbury . 209, 442, 543, 547, 566, 567, 580, 581, 687, 712, 714, 726, 816, 817
Carrión de Los Condes 212
Carthage 278
Carugo 187, 219
Castelviel 202, 212, 423, 427, 441, 474, 689, 705, 738, 740, 764, 816
Chaire 212, 385
chaire de Saint-Ambroise de Milan 165
chaire dite de saint Pierre 164, 385, 386, 387, 756, 765, 766
Chalivoy-Milon 184, 219, 584
Champrond 184, 219
Charly 184, 185
Chartres..... 39, 52, 66, 78, 80, 88, 89, 93, 111, 161, 162, 186, 193, 194, 201, 208, 209, 210, 415, 418, 432, 441, 479, 480, 502, 617, 619, 622, 623, 625, 645, 684, 688, 689, 690, 693, 700, 702, 709, 710, 713, 714, 716, 720, 721, 725, 726, 728, 729, 737, 740, 741, 747, 748, 749, 750, 753, 758, 760, 764, 765, 766, 782, 783, 802, 804, 815, 828, 836, 849
Chelles 73, 201
Chemillé 184, 219, 599
Chênehutte-Trêves-Cunault 184, 219, 584
Chertsey 209, 210, 582
Chinon 180, 181, 182, 183, 200, 404, 421
Civray.... 45, 201, 432, 441, 474, 475, 688, 714, 721, 730, 733, 740, 746, 748, 749, 798, 811, 812, 814
Clairavaux 184, 192
Cognac.....202, 432, 474, 688, 714, 721, 748
Colico..... 194, 197, 206, 219
Cologne 164, 168, 209, 252, 333, 336, 351, 367, 369, 370, 402, 457, 538, 578, 616, 728, 765, 766, 907
Saint-Géréon 173, 425, 501, 546, 566, 782
Commode-Hercule (buste de)..... 252
Compiègne (chapelle palatine) ..387, 388, 674, 692, 764, 832
Copford 174, 583, 600, 808

D

Dendérah 40, 42, 43, 259
Déols 73, 184, 186
Dinant..... 175, 486
Domus Aurea..... 250
Doura Europos 268

E

Easby 195
El Frago..... 189, 212
Ely107, 174, 501, 649, 769, 808
Estany..... 195
Estavar..... 194, 602

F

Fenioux..... 201, 432, 441, 474, 475, 688, 714, 721, 740, 756, 814
Ferrare 119, 194, 210, 523, 738, 767
Fidenza 210, 460, 501, 707, 726
Figeac 73, 88, 202, 474
Florence 50, 118, 161, 165, 178, 180, 209, 211, 214, 375, 518, 540, 541, 543, 549, 552, 666, 667, 674, 691, 705, 713, 721, 726, 781, 837, 845, 906
baptistère 161, 177, *209*, 550
San Miniato al Monte....161, 177, 518, 540, 549, 550, 551, 552, 666, 691, 705, 721, 781
Foligno 177, 423, 488, 704, 713, 725, 732, 736, 737, 749, 759, 796, 797
fonts baptismaux
Brookland .. 88, 90, 112, 165, 371, 372, 373, 374, 419, 536, 711, 746, 749
Hook Norton.. 112, 165, 174, 371, 419, 723, 747, 748, 750
Saint-Evroult-de-Montfort 88, 90, 112, 148, 165, 371, 372, 373, 374, 419, 536, 688, 746, 749, 758
Fossa 192, 194, 196, 609

G

Gemma Augustea 248
Gérone . 83, 164, 333, 336, 369, 370, 628, 686, 696, 907
Gornate superiore..... 205, 602

H

Halai 237
Hammath Tiberias..... 113, 294, 295, 297, 298, 301, 302
Hellín 274, 282, 283, 311, 312
Hippone.....274, 276, 278
Hook Norton 907
Hormaza..... 195

I

Iffley 190, 204, 485, 686, 769
Igel (monument d') 256
Issoire . 173, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 467, 661, 684, 694, 696, 699, 700, 701, 712, 713, 714, 720, 728, 734, 737, 738, 746, 747, 748, 749, 765, 766, 773, 837
Istanbul 175, 543

J

Jaca.....171, 189, 192, 460, 466, 467
Jerago 187, 205, 219, 602
Julii (mausolée des) 285, 297

K

Khirbert ed(h)-Dharih..... 263, 283, 315
Khirbet et-Tannur..... 263, 264, 265, 283
Kilpeck 111, 174, 190, 204, 485, 731, 769

L

La-Haye-Descartes 73, 184
Larchant 192, 208, 415, 650
Lausanne 107, 209, 415, 416, 562, 617, 618, 619, 626, 627, 628, 757, 760
Laval ...175, 184, 205, 218, 220, 221, 428, 442, 583, 590, 599, 640
Le Bridoré 184
Le-Grand-Pressigny 205, 219
Lentini 166, 194, 370, 419
León. 84, 87, 109, 111, 112, 195, 213, 467, 472, 473
  Panthéon des rois....86, 205, 408, 472, 473, 487, 567, 583, 586, 833
  Saint-Isidore 86, 108, 171, 372, 425, 463, 464, 465, 466, 472, 508, 593, 596, 687, 707, 713, 722, 727, 761, 782
Lignières-de-Touraine 184, 185
Limoges 73, 88, 186, 192, 201, 441, 474, 816
Little Easton..... 190, 195
Londres (*mithraeum*) 270
Lourouer-Saint-Laurent..... 184, 191, 192, 219
Lucques 166, 189, 210, 420, 429, 506, 510, 511, 689, 709, 736, 804, 807, 907
Lyon....161, 168, 169, 173, 177, 190, 198, 200, 211, 213, 217, 404, 455, 456, 458, 460, 535, 540, 566, 580, 713, 714, 715, 725
  Notre-Dame (chapelle)...144, 177, 583, 599, 715
  Sainte-Foy-lès-Lyon161, 169, 404, 456, 600, 715, 765
  Saint-Irénée 173, 206, 543, 547, 816
  Saint-Martin-et-Saint-Loup ...161, 172, 455, 540, 566, 580, 600, 715

M

Manteau de l'empereur Henri II 164, 389, 390, 391, 392, 658, 702, 734, 738, 746, 765
Manuscrit
  Amiens, BM, ms. 223..... 380
  Arras, BM, *Bible de Saint-Vaast* 358, 569, 778, 788, 789, 802, 825
  Arras, BM, *Bible de Saint-Vaast d'Arra*s 358, 359, 360
  Augsburg, Universitätsbibliothek, ms. I.2.qu.19 351
  Autun, BM, sacramentaire de Marmoutier.. 336, 337, 338, 341, 354, 364, 765
  Bâle, Universitätsbibliothek, ms. F III 15a 330
  Baltimore, Art Walters Museum, ms. W.3 ... 342, 343
  Besançon, BM, psautier Bonmont, ms. 54 577
  Chantilly, musée Condé, *Très* R*iches Heures du duc de Berry*.....54, 55, 94, 197, 765
  Cividale, musée archéologique, Psautier d'Elizabeth de Thuringe 350
  Dijon, BM, martyrologe d'Usuardus, ms. 0634 ..... 349, 577
  Dijon, BM, ms. 448 328
  Dresde, Sächsische Landesbibliotek, ms. Dc. 183 359
  Göttingen, Universitätbibliothek, sacramentaire de Fulda, ms. Cod. Theol. 231 ..... 344, 369
  Karlsruhe, Landesbibliotek, Lichtental 25 350
  Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. Voss. Lat. Q79 685
  Londres, British Library, Lansdowne 383 751
  Londres, British Library, ms. Harley 2506..... 759
  Londres, British Library, ms. Harley 647..... 328
  Londres, British Library, ms. Royal 13 A XI 765
  Los Angeles, Paul Getty Museum, missel Stammheim 759
  Munich, Bayerische Staatsbibliotek, sacramentaire de Fulda, ms. Clm 10077 .. 344
  New-York, Pierpont Morgan Library, ms. G. 73 351
  New-York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 1042..... 703

New-York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 261 518
New-York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 94 351
Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 38, S.C. 8849 528
Paris, Arsenal, *Psautier de Blanche de Castille* 640, 803
Paris, BnF, *Bible de Vivien* 339, 340, 352, 354, 364, 765
Paris, BnF, ms. 5543 731
Paris, BnF, ms. Lat. 1141..... 369
Paris, BnF, ms. Lat. 12117..... 521
Paris, BnF, ms. lat. 12957 392
Paris, BnF, ms. Lat. 12957..... 359
Paris, BnF, ms. Lat. 320..... 696
Paris, BnF, ms. lat. 5543 412
Paris, BnF, ms. lat. 8878 334
Rome, Vaticane, martyrologe de Wandalbert 345, 346, 348
Rome, Vaticane, ms. Pal. Lat. 1447 473
Rome, Vaticane, ms. Reg. Lat. 123 . 86, 333, 425, 500
Rome, Vaticane, ms. Reg. Lat. 309 ..... 328, 521
Rome, Vaticane, *Tables de Ptolémée*, ms. Vat. Gr. 1291 ..... 296, 331, 341
Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 250 ... 759
Turin, Biblioteca nazionale, *Beatus de Turin* . 686
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, psautier d'Utrecht...355, 356, 358, 459, 461, 478, 526, 569, 636, 786, 832, 849
Mauriac 173, 432, 491, 492, 691, 742, 747, 748, 749, 750, 754, 758, 804, 806
Melle 171, 201, 467, 469, 474, 720
Saint-Hilaire 146, 201, 419, 441, 469, 721, 816
Saint-Pierre..... 146, 172, 202, 469
Milan 165, 286, 377, 816, 817, 906, 907
Mimizan 212, 427, 434, 441, 474, 688, 691, 714, 732, 736, 751, 777, 799, 815, 816, 835
Modène.....75, 188, 273, 495, 511, 650
Moissac 189, 459, 527, 543, 544
Monreale.....203, 415, 519, 520, 705
MOUL.APIN (tablettes) 229
Münster 193, 208, 274, 276
Münster-Sarmsheim ...274, 279, 280, 293, 297, 331

N

Navasa.....189, 192, 205, 602
Nienburg 209, 428, 530, 531
Nîmes 211, 514, 531, 535, 536, 537, 700
Nivelles.....175, 500, 649
Nogaro 174, 211, 506, 507, 509, 529, 723
Novara..... 188, 544

O

Osnabrück 177, 514, 531, 537, 721, 848
Ostie.....267, 271, 274, 278, 315
Otrante... 82, 86, 207, 415, 426, 427, 429, 434, 446, 542, 543, 547, 550, 560, 562, 565, 566, 643, 663, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 683, 688, 693, 728, 736, 752, 761, 772, 780, 793, 845
Ourjout..... 144, 171, 195, 420, 583, 601, 603, 605, 606, 607, 608, 609, 693, 694, 695, 697, 719, 736, 742, 743, 748, 749, 773, 787, 828

P

Padoue 178, 179, 197, 210, 510, 650
Pallanza 74, 188, 193, 194, 197
Palmyre 261, 262
Pampelune 195
Paris ... 161, 164, 172, 208, 209, 365, 418, 425, 441, 497, 498, 520, 619, 650, 700, 715, 728, 734, 741, 742, 747, 748, 749, 758, 759, 760, 770, 782, 796, 799, 808, 815, 816, 822, 906
Notre-Dame 45, 48, 52, 193, 208, 209, 428, 445, 497, 617, 619, 650, 688, 689, 729, 752, 802, 812, 815, 817
Sainte-Geneviève ..108, 172, 520, 659, 715, 750, 775, 779, 783, 792
Parme..... 76, 82, 189, 194, 203, 210, 427, 514, 534, 537, 707, 726, 756, 764, 765
Parthenay....146, 172, 515, 659, 720, 724, 765, 768
Passau 175, 176
Pavie.....73, 161, 188, 206, 210, 544, 587, 696
Peigne liturgique ..63, 148, 164, 363, 364, 365, 366, 382, 656, 657, 757, 758, 765
Perazancas 189, 192, 602
Pétra..... 263, 265
Pise.....178, 188, 258, 650
Plaisance 161, 188, 425, 566, 571, 693
cathédrale 109, 172, 177, 486, 489, 600, 702, 713, 726, 731, 741, 748, 749, 783, 797

San Savino98, 161, 206, 415, 416, 425, 427, 429, 543, 547, 548, 556, 567, 571, 615, 691, 699, 736
Poitiers .86, 144, 146, 161, 168, 169, 174, 175, 185, 192, 201, 205, 212, 217, 404, 415, 418, 421, 459, 471, 472, 516, 528, 529, 567, 583, 586, 587, 598, 600, 655, 747, 757, 782, 786, 788, 833, 848
Pons..... 201, 474
Postalesio 187, 194, 205, 219, 602
Pouligny-Saint-Martin 184, 192
Pouzauges 185, 191
Pritz 175, 184, 185, 205, 220, 221, 428, 583, 590, 591, 599, 601, 640, 679, 800, 834
Pulheim-Brauweiler..... 404, 423

Q

Quedlinburg164, 352, 363, 364, 373, 381, 382, 383, 386, 394, 419, 458, 684, 702, 731, 738, 765, 786, 788, 819, 906

R

Rampillon 192, 208, 503, 650
Ravenne 214, 249, 309, 547
mausolée de Galla Placidia..... 309
San Giovanni Evangelista..... 210, 544, 566
San Vitale..... 309
Sant'Apollinare in Classe 309
Reggio Emilia.....161, 188, 206, 210, 416, 420, 427, 428, 557, 558, 559, 664, 665, 674, 678, 691, 726, 728, 733
San Giacomo Maggiore .161, 206, 210, 416, 420, 427, 543, 544, 556, 557, 558, 559, 664, 691
San Prospero .161, 206, 428, 547, 556, 558, 559, 664, 665
San Tomaso ...161, 206, 543, 556, 557, 664, 726, 728, 733
Reims.....51, 88, 161, 192, 193, 206, 208, 311, 381, 428, 540, 547, 548, 566, 569, 628, 650, 816
Arc de Reims..... 311
Reliquaire 63, 148, 163, 164, 166, 336, 352, 363, 364, 370, 373, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 394, 419, 458, 504, 684, 700, 702, 731, 733, 736, 738, 765, 786, 819, 831
Ripoll 85, 202, 333, 425, 473, 477, 499, 650, 684, 692, 708, 758, 769
Roda de Isábena.....84, 205, 583, 601, 685
Romans-sur-Isère 146, 172, 190, 519
Rome .. 118, 160, 161, 164, 175, 177, 179, 188, 192, 193, 194, 206, 207, 210, 223, 246, 250, 254, 255, 258, 264, 266, 272, 274, 309, 385, 386, 387, 419, 442, 583, 609, 613, 650, 760, 783, 816, 907
Sainte-Constance 309
San Saba 175, 206
Santa Maria del Priorato 188, 194
Santi Quattro Coronati ..177, 428, 609, 610, 612, 674, 678, 817, 836
Tre Fontane 194

S

Sabratha (temple d'Hercule).....256, 257, 310
Sacra di San Michele ..109, 172, 213, 384, 451, 452, 486, 488, 493, 648, 712, 721, 726, 728, 732, 737, 747, 748, 758, 765, 766, 772, 783, 784, 785
Saint-Avit-Sénieur 174, 202, 478, 507, 524, 526, 527, 528, 529, 530, 655, 684, 689, 695, 738, 787, 835
Saint-Benoît 146, 161, 182, 192, 205, 219, 404, 425, 453, 458, 583
Saint-Benoît-sur-Loire 146, 182, 404, 411, 425, 453, 458, 459, 782
Saint-Bertrand-de-Comminges 202, 520
Saint-Christophe-sur-le-Nais 185, 192, 219
Saint-Denis ... 45, 48, 78, 80, 89, 108, 162, 175, 187, 193, 201, 203, 328, 365, 384, 389, 415, 428, 433, 441, 485, 496, 500, 517, 520, 521, 522, 543, 544, 574, 582, 618, 645, 647, 650, 681, 684, 738, 759, 760, 766, 772, 776, 816, 824, 825, 850
Saint-Donat-sur-l'Herbasse 146, 189
Sainte-Feyre 184, 192, 219
Saint-Evroult-de-Montfort 906
Saint-Gilles . 201, 429, 441, 475, 531, 535, 721, 738, 814, 907
Saint-Jacques de Compostelle ...174, 203, 212, 485, 507, 509
Saint-Jouin-de-Marnes.....184, 186, 201, 475
Saint-Loup-de-Naud 172, 583, 598, 599
Saint-Mars-sur-la-Futaie 184, 185, 219, 584
Saint-Omer ... 48, 166, 167, 173, 207, 209, 415, 425, 543, 546, 547, 548, 558, 566, 567, 569, 574, 580, 581, 661, 712, 714, 733, 738, 748, 782, 786, 838, 845
Saint-Pierre-le-Potier 185, 415
Saint-Pierre-sur-Erve..... 220, 583
Saint-Pompain.....45, 201, 441, 474, 721, 816
Saint-Restitut 146, 169, 173, 182, 183, 190, 200, 404, 454, 455, 456, 458, 460, 685
Saint-Savin..... 45, 86, 161, 168, 170, 174, 175, 185, 205, 404, 415, 421, 459, 471, 472, 473, 565,

567, 583, 586, 589, 598, 599, 669, 737, 782, 786, 833, 848
Salamanque 189, 212
Sallertaine 185, 192, 219
San Benedetto Po 188, 650
San Vincenti 188, 194
sarcophage .. 166, 258, 259, 309, 347, 379, 382, 507
Sassoferrato 274, 278
Saussay 184, 185, 219
Schwarzach 209, 523, 736
Semur-en-Auxois 192, 208
Senlis 144, 187, 503, 650, 796, 811
Sens 132, 187, 192, 208, 419, 429, 441, 503, 650
Sepphoris ... 113, 114, 115, 246, 294, 295, 298, 299, 300, 303, 304, 308
Sérandon 149, 173, 491, 492
Sessa Aurunca 204, 432, 481, 689, 690
Soissons 193, 209, 617, 619
Sorpe .. 171, 195, 212, 583, 592, 593, 594, 596, 597, 604, 606, 607, 700, 701, 708, 717, 718, 762, 800, 801, 845, 848
Souvigny ... 45, 51, 94, 149, 201, 203, 334, 418, 424, 425, 476, 495, 524, 526, 579, 654, 660, 726, 727, 733, 742, 748, 749, 751, 759, 775, 779, 781, 782, 784, 785, 787, 828, 848
Sparte 275, 280, 281, 293, 308
Sperlonga 249, 250
Stoke-sub-Hamdon 759, 769
Strasbourg .. 208, 418, 441, 498, 503, 505, 506, 650, 651, 707, 729, 757, 758, 760, 815, 824, 826
Surgères 202, 467, 469, 714
Svetvinčenat 188
Symmaque (relief dit de) 286, 287

T

Tarragone 195
Tau 148, 165, 211, 375, 376, 657, 712, 714, 716, 733, 738, 747, 748, 765, 766, 785
Thérouanne 209, 210, 543, 566, 582
Thessalonique 240, 275, 280, 281, 293, 311, 316
Tivoli 251, 607
Toulouse 102, 174, 211, 506, 507, 508, 509, 527, 529, 530, 694, 722, 723, 743
Tournai 203, 441
Tournus 207, 421, 476, 536, 537, 566, 567, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 641, 642, 679, 701, 780, 845
Trèves 256, 269, 271, 275, 276, 282, 284, 312
Trèves (*mithraeum*) 269
Treviño . 87, 212, 468, 484, 701, 708, 721, 732, 738, 742, 760
Trivulzio (candélabre) 165, 377, 394, 733, 801, 816, 817
Trogir 210, 501, 650, 688, 689, 690, 693, 767
Troyes 73, 208
Tuscania 204, 481, 485, 488, 732, 769, 797

V

Vallenay 184, 191, 192
Vallepietra 206, 583, 601, 602, 603
Valréas 183, 190, 200, 455
Venise. 210, 211, 214, 425, 427, 429, 441, 481, 482, 501, 519, 701, 708, 714, 721, 726, 736, 749, 758, 768, 773, 777, 794, 816
Vercelli 165, 907
Verdun 209, 566, 582
Vermenton 89, 187, 432
Vernais 192, 219
Vérone 40, 75, 108, 109, 112, 133, 188, 372, 415, 416, 465, 487, 494, 508, 511, 522, 596, 687, 692, 698, 707, 719, 725, 731, 735, 740, 745, 746, 755, 757, 761, 763, 767, 769, 793, 797, 806
Vézelay 39, 45, 48, 51, 66, 73, 78, 98, 111, 131, 145, 161, 172, 190, 201, 207, 423, 427, 432, 463, 476, 477, 478, 514, 517, 525, 540, 579, 640, 641, 662, 684, 690, 692, 694, 698, 701, 704, 713, 722, 726, 728, 737, 739, 744, 747, 748, 749, 752, 759, 761, 764, 765, 766, 773, 776, 781, 782, 783, 792, 810, 811, 829, 830, 836
Vienne 65, 88, 172, 173, 190, 514, 517, 531, 532, 533, 687, 712, 714, 730, 737, 748, 749, 754, 759, 829, 849

W

Westmeston 174, 583, 601
Wormbach . 175, 177, 415, 423, 583, 609, 615, 616, 684, 686, 689, 704, 738, 759, 760

Y

Yainville 73, 185
Ydes 149, 173, 432, 491, 492, 705, 712, 716, 764, 765, 766, 768
York 63, 67, 190, 204, 484, 769

Z

Zamora 212, 467, 468, 469, 606, 732