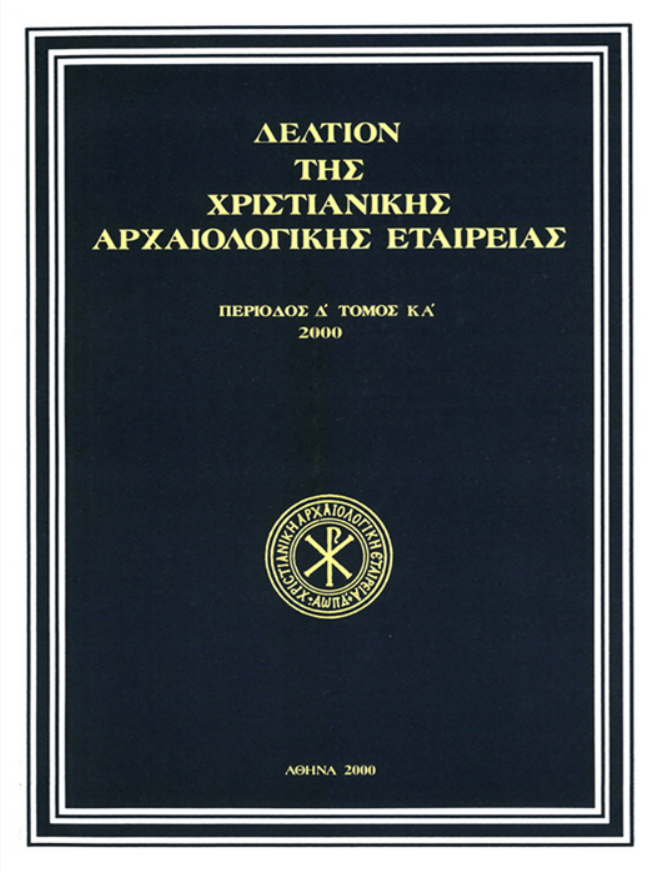
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 21 (2000)

Δελτίον ΧΑΕ 21 (2000), Περίοδος Δ'



Η ιδέα της Εκκλησίας και η σκηνή του Ευαγγελισμού. Μερικές απόψεις

Hélène PAPASTAVROU

doi: 10.12681/dchae.561

Βιβλιογραφική αναφορά:

PAPASTAVROU, H. (2011). Η ιδέα της Εκκλησίας και η σκηνή του Ευαγγελισμού. Μερικές απόψεις. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *21*, 227–240. https://doi.org/10.12681/dchae.561

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 11:36:57

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects

Hélène PAPASTAVROU

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ' (2000)• Σελ. 227-240

ΑΘΗΝΑ 2000

www.deltionchae.org

Hélène Papastavrou

L'IDÉE DE L'*ECCLESIA* ET LA SCÈNE DE L'ANNONCIATION. QUELQUES ASPECTS

Avec l'Annonciation se produit le mariage idéal entre Dieu et l'humanité. L'union du *Logos* à la Vierge Marie, représentante de tous les humains, constitue la fondation de l'Église. Dans l'oeuvre de l'Économie divine, l'importance dogmatique de l'Annonciation est majeure et fondamentale. C'est la raison pour laquelle dans le représentation picturale de la Salutation angélique se trouvent souvent attachés certains symboles liés à l'Incarnation, voire à l'Église.

En Occident, à partir du XIe siècle, l'iconographie de thèmes inspirés des événements de l'âge de la Loi se développe dans le but d'illustrer les vérités du Nouveau Testament par l'Ancien qui n'en avait donné que l' « ombre ». Ces événements représentent des symboles, des « types » préfigurant l'Incarnation et par extension la Mère de Dieu. Parmi les facteurs[1] qui ont joué un rôle important sur le développement de l'iconographie typologique on note les traités anti-juifs et les discussions des théologiens latins sur la nature du corps du Christ dans l'Eucharistie[2]. Le contexte théologique évoqué a contribué à mettre l'accent sur la nature humaine du Christ dans les scènes christologiques donnant de l'ampleur aux représentations des préfigurations bibliques du Dieu-fait-homme.

À la même époque à Byzance, on assiste à l'apparition d'un phénomène artistique parallèle duquel se rapprochent les controverses d'ordre dogmatique des XIe et XIIe siècles mettant en question une idée aussi fondamentale que l'Incarnation[3]. De même l'argumentation des Orthodoxes contre les hérétiques qui au XIVe siècle rejetaient l'unité des deux testaments[4] représente un autre facteur favorable au développement de nouveaux thèmes et à l'essor d'images typologiques[5], malgré l'opposition des théologiens. En effet, les pères de l'église, comme Grégoire Palamas, renouvelaient les condamnations des symboles de l'Incarnation[6] désormais remplacés par la révélation du Christ[7].

---

1. Le rôle des traités de polémique anti-juive est considérable, cf. aux exégèses de théologiens comme par exemple de Rupert de Deutz, sur le rôle de l'Incarnation, *PL* 168, col. 1092 ; *idem*, *De Trinitate, In Isaii,* II, cap. LXVI, *PL* 167, col. 1362 ; *Comment. Cant.*, Liv. VII, *PL* 168, col. 958 ; cf. E Guldan, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Koln 1966 ; H. Toubert, *Un art dirigé*, Paris 1990, *passim*.

2. H. de Lubac, *Corpus Mysticum*, Paris 1949 (2ème éd.) ; M. Lepin, *L'idée du sacrifice de la messe d'après les théologiens depuis l'origine jusqu'à nos jours,* Paris 1926 ; F. Holbock, *Der eucharistische und der mystische Leib Christi in ihren Beziehung zueinander nach der Lehre der Frühscholastik*, Rom 1941 ; A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Mary, Christ, Ecclesia,* Baltimore 1959.

3. Cf. G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, *FrühMitSt* 1968, p. 368-386.

4. Le rôle de l'interprétation typologique dans les discussions opposant l'église et les hérétiques a été analysé (I. Dujcev, L'interprétation typologique et les discussions entre hérétiques et orthodoxes, *Balkanika* 6 (1975), p. 37-50) comme aussi la nécessité pour l'église de Byzance et pour les églises des pays slaves de lutter, à la fin du moyen âge, contre le développement des hérésies transmises par les vagues des envahisseurs venus d'Asie (I. Dujcev, Aux origines des courants dualistes à Byzance et chez les slaves méridionaux, *RESEE* VII, 1 (1969), p. 51-62.I ; *idem*, Quelques observations à propos des courants dualistes chez les Bulgares et à Byzance au XIIIe-XIVe siècle, *StVen* XII (1970), p. 107-125 ; sur ce cf. Babić, *op.cit.*, *passim*.

5. Il a été révélé par S. Dufrenne que vers la fin du moyen âge on assiste à une floraison des préfigurations de la Vierge, des effigies des Ancêtres du Christ ou des Prophètes entourant la Mère de Dieu, comme aussi de l'Emmanuel Veillant, ou bien encore d'autres images inspirées par les lectures du Prophétologion ou de l'Arbre de Jessé ; cf. *eadem*, Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle, *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Belgrade 1978, p. 29-39.

6. La notion des préfigurations typologiques de la Vierge est bien mise en valeur par le Synodikon de l'Orthodoxie, cf. J. Gouillard, Le Synodikon de l'Orthodoxie. Edition et Commentaires, *TM* 2 (1967), lignes 76-81. Le texte insiste surtout selon l'esprit même du concile *in Trullo*, sur la préférence à accorder à l'image de la Vierge plutôt que d'esquisser ses préfigurations, cf. Dufrenne, *op.cit.,* p. 34 et note 36.

7. J. Meyendorff, Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries, *The Kariye Djami*, 4, éd. P. Underwood, New York 1966, p. 103-106.

Dans la présente étude nous allons essayer de montrer comment l'idée de *l'Ecclesia*, projetée sur la personne de Marie, trouve une expression picturale dans la scène de l'Annonciation. En effet, certains éléments iconographiques deviennent porteurs de valeurs liées aux événements de l'Ancien Testament qui préfiguraient l'âge de la grâce. Bien entendu, les préfigurations de l'humanisation divine symbolisent également l'Église. La fondation de l'Église présuppose l'Incarnation. Notre recherche examinera certains aspects de ce thème vaste[8] par rapport au sujet de l'Annonciation.

L'Église et la Mère de Dieu

L'idée centrale de l'Incarnation est liée à la création de l'Église. Pour la pensée chrétienne, l'Église avait été conçue avant toute chose; elle est la raison d'être du monde[9]. Avec l'Incarnation se fonde l'Église[10]. En effet, l'Incarnation qui est déjà considérée comme la plus grande théophanie dans la pensée d'Origène[11], d'Iréné[12] ou de Clément d'Alexandrie[13], a donné à l'humanité son Sauveur qui demeure dans son église et qui assure sa bénédiction divine.

L'*Ecclesia* a été surtout rapprochée de la Vierge, puisque, depuis toujours, un tel lien a été effectué dans les textes patristiques. Les pères de l'église ont vu dans la fonction maternelle de Marie la préfiguration de l'Église. Au concile d'Ephèse, le sermon contre Nestorius attribué à Cyrille d'Alexandrie compare « l'Église portant la grâce, épouse et mère du Christ dans le monde » à Marie « portant le Christ, trésor de grâce pour toute la création »[14]. De plus, le parallélisme entre la Vierge et l'Église est esquissé dès les premiers siècles à partir du thème de la Nouvelle-Ève[15].

Dans l'iconographie, cette idée a connu différentes expressions. Ainsi, comme Christa Ihm l'a relevé, Clément d'Alexandrie expliquait que l'image de la Vierge « lactans » représente l'Église dans la personne de Marie et que le lait avec lequel elle nourrit son Enfant est le *Logos*[16]. Dans le contexte de l'Ascension (Pentecôte)-vision des VIe-VIIe siècles, Marie, qui symbolise l'Incarnation, est également l'image même de l'Église[17]. La personne de la Vierge répond aux images de l'Église du Nouveau Testament[18]. De bonne heure, par exemple, en correlation avec l'image de l'Épouse du Christ (2 Cor. 11, 2), la théologie byzantine avait interprété le Cantique des Cantiques non seulement comme l'union de l'âme humaine avec le Verbe, mais également comme l'union du Christ avec la Vierge qui concentrait en elle toutes les qualités de l'épouse[19]. En précisant l'identifica-

8. Ce thème a été traité spécialement par M.-L. Thérel, *Les symboles de l' « Ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe au Vie siècle*, préfacé de J. Daniélou, Rome 1973 ; Katzenellenbogen, *op.cit.* (note 2). En ce qui concerne les types bibliques qui préfigurent l'Église cf. N.P. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, II, Saint Petersbourg 1915, p. 385-386 ; A. Xyngopoulos, *Μουσεῖον Μπενάκη, Ἀθῆναι, Κατάλογος εἰκόνων*, Athènes 1936, p. 49-50 ; J. Croquison, Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle, *JÖBG* 3 (1954), p. 134-140 ; S. Der Nersessian, Le lit de Salomon, *ZRVI* 8 (1963), p. 77-85 ; A. Xyngopoulos, Au sujet d'une fresque de Saint-Clément à Ohrid, *ibidem*, p. 301-306 ; M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1954, p. 23-27 ; B. Al Hamdani, The Burning Lamp and other Romanesque Symbols for the Virgin that Come from the Orient, *Commentari* XVI (1965), p. 167-185 ; G. Engberg, Aaron and his Sons - A Prefiguration of the Virgin ?, *DOP* 21 (1967), p. 279-283 ; G. Babić, L'image symbolique de la porte fermée à Saint-Clément à Ohrid, *Synthronon*, Paris 1968 ; D. Mouriki Charalampous, *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indikopleustes* (Diss. non publiée), Princeton 1970 ; D. Mouriki, Αἱ βιβλικαί προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τόν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ΑΔ* 25 (1970), Meletai, p. 217-251 ; H. Papastavrou, Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation, *ΔΧΑΕ* IΕ' (1989-1990), p. 145-160 ; *eadem*, Il tema della Natività sul timpano di Maestro Radovan nel portale occidentale della cattedrale di Traù, *Thesaurismata* 22 (1992), p. 9-28 ; *eadem*, Le voile, symbole de l'Incarnation, *CahArch* 41 (1993), p. 141-168.

9. J.B. Lightfood, *Apostolic Fathers*, Londres 1898, Visiones Pastoris 2, 4.

10. Cf. E. Mersch, «Filii in Filio», *Archiv für liturgische Wissenschaft* I (1950), p. 154 sq. ; L. Bouyer, *L'Incarnation et l'Église corps du Christ*, Paris 1943 ; L. Jannsens, Notre filiation divine d'après Cirille d'Alexandrie, *EThL* XV (1938) ; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis zur Mitte des 8. Jhs*, Wiesbaden 1960, p. 107.

11. Origène, *In Johannem* XIX.1, *PG* 14, col. 526-537 ; *idem, Contra Celsum* III.62, *PG* 11, col. 1001B.

12. *Adversus Haer.* III, XXI.4, *PG* 7, col. 950.

13. *Στρώματα* VI.8, *PG* 9, col. 328B ; *idem, Προτρεπτικός* XI.111, 1-3, *PG* 8, col. 228.

14. *Homilia* IV, *PG* LXXVII, col. 995.

15. Marie et l'Église, *BSFEM*, 1951, 1952, 1953 ; L. Laurentin, *Court traité de théologie mariale*, Paris 1954 ; A. Coathalem, *Le parallélisme entre la sainte Vierge et l'Église*, Paris 1954 ; Thérel, *op.cit.* (note 8), p. 124.

16. Clément d'Alexandrie, *Παιδαγωγός* I.6, *PG* 8, col. 300BC ; cf. Ihm, *op.cit.*, p. 58.

17. Thérel, *op.cit.*, p. 125 sq.

18. 1 Cor. 10, 32 ; 12, 28 ; 15, 9 ; Gal. 1, 13 ; Phil., 3, 6 ; Col. 1, 18.24 ; Eph. 1 , 22 ; 3, 10.21 ; 5, 23-32.

19. Cf. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, trad. P. Voulet, Paris 1961, p. 149 ; *Cantiques des Cantiques* II.10-12 ; IV.7 ; I.3 ; IV.10 : « Lève-toi, viens, ma bien-aimée belle entre toutes les femmes, car voilà l'hivers passé et le temps de la taille des branches est venu.

tion de Marie avec l'Épouse du Cantique, Jean Damascène l'appelle « lit nuptial où s'accomplit la divine Incarnation du Verbe »[20]. Par ailleurs, l'hymnographie byzantine appelle souvent la Vierge « lit de Salomon »[21]. Dans la théologie occidentale, à certaines époques, le rôle de Marie-Église a été fortement accentué[22]. C'est surtout au XIIe siècle que la correlation de l'Épouse-Vierge-Église se fait remarquer avec insistance[23] dans la pensée théologique et dans l'iconographie.

Ce fait coïncide en Occident avec l'exaltation et la popularisation de quelques grandes figures du passé qui christianisées deviennent les symboles du savoir. Parmi ces figures Salomon est le maître de toute la science orientale et hébraïque, non seulement le Sage de l'Ancien Testament, mais le grand représentant de la science hermétique sous le nom de qui est placé l'encyclopédie des connaissances magiques, le maître des secrets, le détecteur de mystères de la science[24]. Ainsi, à partir du XIIe siècle, le Cantique des Cantiques de Salomon – antitype du Christ –, incite à de nombreux commentaires théologiques qui avec l'essor du culte marial donnent naissance à de nouveaux schémas et thèmes iconographiques[25]. En outre, une quantité de textes patristiques expliquent beaucoup d'autres symboles liés à l'Église et à la Vierge.

En lien avec le thème pré-cité, on peut faire appel à un exemple de l'art occidental intéressant qui est lié à l'Annonciation. Il s'agit d'une enluminure (Fig. 1) provenant d'un manuscrit du XIIe siècle, sur les Dialogues de saint Grégoire (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9916-17, fol. 22)[26]. Au mi-

Fig. 1. Ms. 9916-17, fol. 22, Bibliothèque Royale, Bruxelles (d'après Mezoughi).

lieu de la composition s'élève une colonne. À droite, sous une arcade on trouve la Vierge de l'Annonciation, puisqu'elle tient la quenouille, avec à ses pieds une poule et un poussin. Sur la moitié gauche de la composition, au delà de la colonne médiane se déroule l'événement dramatique d'un renard qui attrape un coq. A l'extrémité gauche, un personnage au geste de l'orateur, saint Grégoire évidemment, a l'air d'expliquer l'image. Les textes[27] confirment que l'image de la poule et de la basse-cour constituent un symbole de la mère-protectrice comme symbole du foyer, de la Synagogue ou de l'Église qui protège ceux qui leur sont attachés. Par opposition, le renard, l'épervier et le loup représentent toutes ces forces diaboliques qui menacent l'Église. En effet, dans cette miniature on trouve toute une série d'images de l'Église. En premier lieu apparaît la Vierge. En-

---

Belle est ma bien-aimée et il n'y a pas de défaut en toi. L'odeur de tes parfums surpasse tous les aromates ».

20. Cf. Voulet, *op.cit.*, p. 183.

21. S. Eustratiades, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Paris 1930, *passim*.

22. Il suffit de rappeler les exégèses d'Autpert (VIIIe siècle) et son influence immédiate sur l'iconographie de la Vierge, dans les peintures suditaliennes (San Vincenzo près de Volturno et Sainte-Sophie de Bénévent, IXe siècle) cf. *infra*.

Herrade de Langsberg avait interprété les vers du Cantique III.7-8 comme suit : « Quel est en effet le lit du véritable et véritablement pacifique Roi Salomon qui a rétabli la paix entre nous et le Seigneur, si ce n'est celui en qui la nature divine s'est unie à la nature humaine ? Quel est ce lit si ce n'est le sein virginal de Marie, car c'est là que la Divinité, le Verbe de Dieu, le Seigneur s'est enfermé et s'est inséparablement uni dans la personne unique, la nature humaine formée de la chair de la Vierge », cf. Herrade de Langsberg, *Hortus Deliciarum*, éd. A. Straub et G. Keller, Strasbourg 1899, p . 40-42. Dans une miniature qui représente le roi Salomon sur le lit, il y a une inscription : *« Rex Salomon requiescit in lectulo, id est ecclesia »*, cf. *ibid.*, pls. LIIIbis-LIV. Les autres miniatures représentent : le festin donné par Salomon à ses amis, figure de Jésus Christ qui dans l'Eucharistie institue un festin éternel, où il offre son corps et son sang ; la construction du temple ; le voyage de la Reine de Sabba ; celle-ci offrant des présents ; Salomon trônant et en face de celui-ci trois « filles de Jérusalem » debout.

23. J. Beumer, Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühscholastik, *ZKTh* LXXVI (1954), p. 411 et sq. ; Alain de Lille, *Elucidatio in Cantica Canticorum*, *PL* CCX, 53 ; V.L. Kennedy, The Handbook of Master Chancellor of Chartres, *MedSt* V (1943), p. 5 ; Katzenellenbogen, *op.cit.* (note 2), p. 60.

24. J. Le Goff, *Les intellectuels au moyen âge*, Paris 1985 (2ème éd.), p. 54.

25. Il s'agit de l'essor de sujets comme le trône de Salomon et l'arbre de Jessé ; à la même époque, dans les schémas iconographiques romans et gothiques domine la juxtaposition de l'Ancien et du Nouveau Testament.

26. N. Mezoughi, Gallina significat sanctam Ecclesiam, *CahArch* 35 (1987), fig. 8.

27. Cf. *ibid.*, p. 53-63.

Fig. 2. L'Adoration des Mages, arc triomphal de l'église de Sainte-Marie-Majeure, Rome (d'après Lasarev).

Fig. 3. L'Annonciation, église de la Vierge Pantanassa, Mistra (d'après Mouriki).

suite, l'arcade renvoie au Christ, pierre angulaire (= la colonne)[28] de l'édifice de l'Église. En troisième lieu, la poule et son poussin symbolisent le foyer. Enfin, de l'autre côté, le coq éloigné de l'abri de l'Église, se fait attraper par les pièges du démon.

Les scènes qui illustrent le début de l'Incarnation sont des sujets favorables à l'accueil d'images symboliques de l'Église, depuis l'époque paléochrétienne. La femme âgée, par exemple, qui dans la vision d'Hermas (IIe siècle)[29] correspond à l'Église, trouve sûrement sa place dans ce genre de compositions. C'est le cas dans l'Adoration des Mages (Fig. 2) sur l'arc triomphal de l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Rome[30]. Là, à gauche du Christ sur le trône, s'assoit une femme âgée faisant pendant à la Théotokos qui est à droite, habillée comme une souveraine. La représentation de l'Église en tant que femme agée est extrêmement rare dans l'iconographie des scènes de l'Enfance du Christ et, plus particulièrement, dans le contexte de l'Annonciation[31].

Par opposition, une image plus répandue est la tour qui d'après la patrologie[32] et la liturgie est une des métaphores associées à la Vierge qui répond également à l'Église. À la fin du moyen âge, par exemple, dans l'Annonciation byzantine de l'église de la Vierge Pantanassa de Mistra[33] (1428) (Fig. 3), une tour apparaît parmi les autres symboles de la scène : le *ciborium*, le jardin fermé et la fontaine où les oiseaux picorent[34]. En outre, le bâtiment à deux tours que l'on rencontre plutôt dans l'art occidental est sans doute une inspiration directe du Cantique (VIII, 10)[35].

L'édifice dans l'Annonciation

Les images de l'Église du Nouveau Testament[36] répondent à la personne de la Vierge, car, Marie donne chair au Christ et l'*Ecclesia* est la chair du Christ. Elles sont toutes les deux

28. Papastavrou, La colonne, *op.cit.* (note 8).
29. Lightfood, *op.cit.* (note 9), Visiones Pastoris, 9, 18.
30. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, Rome 1965, fig. 32 ; 2ème éd. Rome 1987, p. 42 sq., fig. 31 avec une bibliographie.
31. L'image de la femme-Église a été traitée par Thérel, *op.cit.* (note 8), p. 5 sq. ; *eadem*, L'image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome, *CahArch* XII (1962), p. 153-171.
32. Cf. les visions d'Hermas, Lightfood, *op.cit.* (note 9).
33. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pls. 137-150 ; M. Chatzidakis, *Μυστράς*, 2ème éd., Athènes 1956, p. 90-91 ; éd. en anglais, *idem*, *Mystras*, Athènes 1985, p. 95, 96, 98 ; S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970, p. 9-13 et *passim* ; D. Mouriki, The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra : Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century, *The Twilight of Byzantium* (édit. S. Curčić et D. Mouriki), Princeton, N.J. 1991, p. 217-251, fig. 22.
34. En ce qui concerne la fontaine en tant que symbole et non pas uniquement en tant que rappel de la Salutation au puits v. H. Papastavrou, Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du moyen âge, *CahBalk* 15 (1991), p. 155-159.
35. *Ἐγὼ εἰμὶ τεῖχος καὶ οἱ μαστοί μου ὡς πύργοι. Ἐγὼ ἤμην ἐν ὀφθαλμοῖς αὐτῶν ὡς εὑρίσκουσα εἰρήνην.*
36. Cf. *supra*, note 18.

l'Édifice de Dieu. Comme le Christ est la pierre angulaire de l'édifice, ainsi est-il la tête dans le corps de l'Église (*Eph.* 1, 22 et sq.). Cette métaphore a une place importante dans la pensée chrétienne et correspond à l'image d'une seule maison ou également d'une cité entière, *civitas Dei*. La cité ou le nom Sion sont des métaphores fréquemment attribuées à la Mère de Dieu[37].

Picturalement, dans l'Annonciation, l'idée de Marie-Église peut être exprimée à l'aide de différents détails iconographiques. Par exemple, certains éléments de l'architecture qui encadrent la scène s'empreignent souvent d'une valeur symbolique[38].

Dans l'art paléochrétien, l'édifice qui figure dans la scène de l'Annonciation est plutôt un indice narratif justifié aussi bien par le Protévangile de Jacques (ch. IX)[39] que par l'évangile de Luc (I, 26)[40]. Quelquefois, il rappelle la topographie des lieux saints, lorsqu'il a la forme d'une basilique, l'église sans doute qui avait été errigée sur l'emplacement de la maison de Marie à Nazareth, selon la relation d'Éthérie[41]. C'est le cas à Parenzo[42] (540), où Marie est assise à l'entrée d'une basilique majestueuse à trois nefs (Fig. 4). Dans l'Annonciation du codex de Rabula[43] (586), dont on connaît les références iconographiques aux *loca sancta*[44], on voit également Marie debout sur un *podium*, devant une basilique. Ces images mentionnées ci-dessus, font allusion à la fondation de l'Église à travers la vie terrestre du Christ. Il en est de même, lorsque le plan architectural devient plus complexe et qu'apparaît un deuxième édifice relié ou non au premier, qui rappelle sans doute la demeure de saint Joseph ou la deuxième basilique de Nazareth construite sur son emplacement et attestée aussi bien par Éthérie (380) que par Arculfe (670)[45].

Fig. 4. L'Annonciation, église de Sainte-Euphrasienne, Parenzo (d'après Schiller).

L'art occidental nous offre des exemples où la présence des *loca sancta* est soulignée et où l'idée de l'Église ou de la *civitas Dei*/Jérusalem céleste est symboliquement projetée sur la personne de la Vierge[46]. Dans le cadre de la production

37. Dans une homélie à la Naissance de la Vierge, Andrée de Crète appelle la Mère de Dieu Sion, cf. *PG* 97, col. 869B. Jean Damascène dit clairement que la prophétie II, 14 de Zacharie (*τέρπου καὶ εὐφραίνου, θύγατερ Σιών, διότι ἰδοὺ ἐγὼ ἔρχομαι καὶ κατασκηνώσω ἐν μέσῳ σου, λέγει Κύριος*) se réfère à la Vierge, *PG* 96, col. 684D.

38. Cette question a été abordée, également, par J. Fournée, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, *Synthronon*, Paris 1968, p. 225-235.

39. La Salutation angélique a lieu une première fois à la source et une deuxième fois dans la maison de la Vierge, les portes fermées.

40. L'ange fut envoyé par Dieu en une ville de Galilée, appelée Nazareth, et entra dans la maison de Marie.

41. *Journal de voyage*, trad. H. Pètre (SC), Paris 1948, p. 52 ; O. Prinz, *Itinerarium Egeriae* (Sammlung vulgärlateinischer Texte), Heidelberg 1960 ; J. Wilkinson, *Egeria's Travel*, Londres 1971.

42. Sur ce monument cf. B. Molajoli, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943 ; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 85, note 41 avec une bibliographie ; Schiller, *IChrK*, I, Gutersloh 1981 (3ème éd.), p. 46, fig. 72.

43. C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten-Lausanne 1959 ; J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures, conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, p. 141.

44. Les enluminures de ce codex, exécuté à Zagba en Mésopotamie, sont liées à l'iconographie palestinienne et à la représentation des *loca sancta*, cf. K. Weitzmann, Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, *DOP* 28 (1974), p. 33-55, paru également : *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, N.J. 1982, p. 19-62.

45. G. Millet, Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique, *BCH* XVIII (1894), p. 453-483 ; *idem*, *L'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, p. 88-89 ; P. Viaud, *Nazareth et les deux églises*, Paris 1910 ; Fournée, *op.cit.* (note 38), p. 228 ; J. Finegan, *The Archaeology of the New Testament*, Princeton 1992, p. 43-58.

46. Cf. Thérel, *op.cit.* (note 8), p. 109 sq.

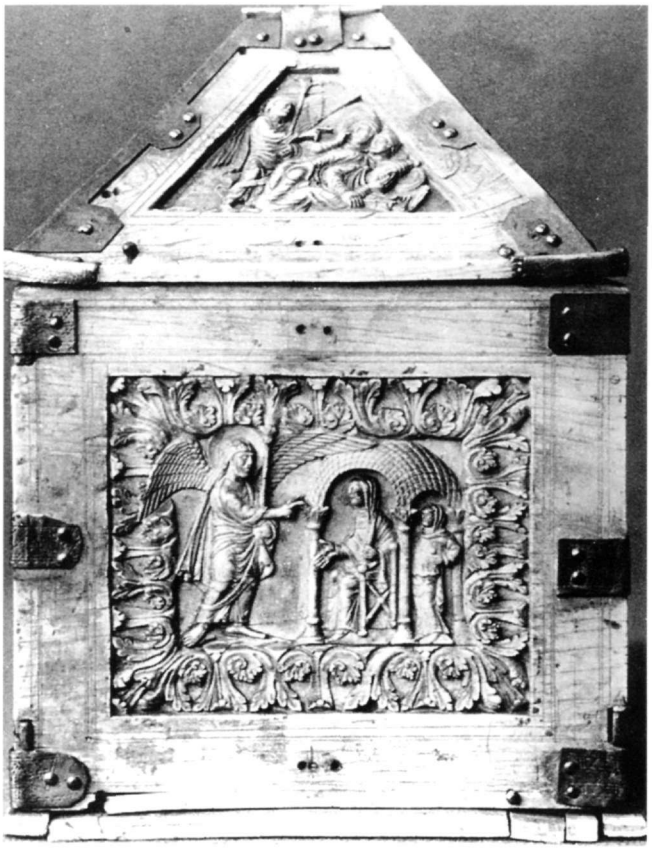


Fig. 5. L'Annonciation, coffret, Paris, Musée du Louvre (d'après Goldschmidt).

artistique ottonienne[47], l'enluminure de l'Annonciation du codex Egberti (Cod. 24, fol. 9r, Stadtsbibliothek Trier, 977-993,)[48] est intéressante. Une inscription désigne les architectures de fond de l'image qui représentent une cité dans une enceinte: Nazareth. Ensuite, l'association Marie-Église apparaît dans l'Annonciation, lorsque, dans quelques oeuvres, par certains indices iconographiques la scène acquiert un caractère liturgique et se déroule dans une église[49]. Cette idée est représentée avec clarté lorsque Marie est placée sous ou devant un ciboire, comme on le voit sur le coffret du groupe de Metz (Xe siècle) (Fig. 5)[50]. Ensuite, plus tard, dans l'Annonciation sur la porte en bronze de Monréale (1186, par Bonanus de Pise), on aperçoit une église à trois nefs et coupole[51]. De plus, on voit le ciboire derrière la Vierge, par exemple, dans l'Annonciation sur le portail occidental de la cathédrale de Troghir (1240) [52]. Enfin, l'idée de l'Église projetée sur Marie peut être indiquée dans l'Annonciation d'une enluminure vénitienne du XIVe siècle[53] ou alors, lorsque plus tard, à partir du XVe siècle l'Annonciation se déroule dans une église [54].

Les scènes de l'Annonciation mentionnées jusqu'à présent, montrent bien que certains symboles ont une apparence plus claire en Occident. Celà est également témoigné, lorsque dans l'art carolingien et ottonien le cadre d'une cité héberge souvent la Salutation angélique. Par exemple, dans un ivoire du IXe siècle[55] ou dans une enluminure saxonne du Xe siècle[56] (Fig. 6), Marie reçoit la Grâce devant l'enceinte d'une cité, Jérusalem, avec la coupole caractéristique du Saint Sépulcre.

Dans l'art médiobyzantin, comme le prouve par ailleurs une

47. On sait que les rapports entre l'art byzantin et l'art ottonien son particulièrement intenses grâce au mariage de la princesse Théophano à Otton II, cf. H. Buchthal, Byzantium and Reichenau, *Byzantine Art : An European Art, Ninth Exhibition Held under the Auspices of the Council of Europe ; Lectures*, Athènes 1966, p. 58-60.

48. A. Boeckler, Die reichenauer Buchmalerei, *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Munich 1925, p. 956-998 ; J. Snyder, *Medieval Art*, New York 1989, p. 241, fig. 292.

49. Par exemple, un caractère sacré est attribué à l'Annonciation d'un évangéliaire de Reichenau (Xe siècle) : Les deux protagonistes se tiennent debout dans une arcade, sous une lampe, alors que dans le fronton de cet idéogramme architectural la main divine se détache de la croix dans un médaillon ; à droite et à gauche pendent deux rideaux, cf. H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, Munich 1947, fig. 38 ; Schiller, *IChrK* I, fig. 82.

50. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhunderte*, Oxford 1969, I, pl. XLIIIg ; Schiller, *IChrK* I, fig. 74.

51. A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani,* Marburg 1953, fig. 6 ; Schiller, *IChrK* I, fig. 78.

52. C. Fiscović, *Radovan*, Zagreb 1989, fig. 25.

53. Cod. lat. 100, I ; cf. R. Pallucchini, *La pittura veneziana nel trecento*, Venise 1964, fig. 686. La Mère de Dieu est assise au seuil d'une petite maison à la forme d'une basilique qui pourrait suggérer l'idée d'une église. L'interprétation symbolique du bâtiment est d'autant plus probable que dans cette image on trouve plusieurs symboles de l'Incarnation liés à la maison: une source d'eau, une colonne et un jardin fermé. Pour une analyse sur le symbolisme de ce thème cf. Papastavrou, Contribution, *op.cit.* (note 8), fig. 6.

54. C'est le cas d'un tableau de Jan van Eyck (1436-1437) ou d'une oeuvre d'Aix-en-Provence (1440-1443), cf. E. Panofsky, *Early Nederlandish Painting, Its Origin and Character*, Cambridge, Mass. 1964, 2, pls. 111, 238 ; Schiller, *IChrK* I, figs. 116 et 114 respectivement.

55. Goldschmidt, *op.cit.* (note 50), pl. XII ; Schiller, *IChrK* I, fig. 76.

56. Jantzen, *op.cit.* (note 49), fig. 33 ; Schiller, *IChrK* I, fig. 81.

Fig. 6. L'Annonciation, cod. Guelf 16.1. aug. 2°, fol. 8r (d'après Jantzen).

Fig. 7. Le Pantocrator n° 61, fol. 121r, Ps LXXXVI, 5 (87, 5) (d'après Dufrennes).

série d'études[57], on assiste à un intérêt particulier, commun à l'art byzantin et à l'art occidental, pour expliquer la réalisation du mystère de l'Incarnation. Dans les manuscrits, on commence à observer la transformation des éléments narratifs en symboles. Les métaphores vives dans l'esprit byzantin, bien qu'exprimées avec discrétion dans la scène évangélique, affleurent sans hésitation, lorsqu'elles illustrent des psaumes, qui en fait prédisent l'Incarnation. Par exemple, dans le Psautier du Mont Athos du IXe siècle (Fig. 7), le Pantocrator n° 61, fol. 121r, Ps. LXXXVI, 5 (87, 5), un médaillon de la Vierge à l'Enfant du type de la Nikopéa se détache sur les murs de Sion. David se tient debout au pied de la Ville Sainte et fait le geste de l'orateur en direction du médaillon de la Vierge. La ville de Jérusalem est entourée d'une haute muraille crénélée et ne contient qu'une basilique et une tour (le Saint Sépulcre). La légende explique l'image : la Vierge et la Sainte Sion[58]. Par ailleurs, les enluminures des Homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos[59] (B.N. par. gr. 1208 et vat. gr. 1162), nous procurent un exemple interessant en rapport avec l'Église et l'Annon-

57. Sur ce sujet l'étude d'E. Kitzinger, The Descent of the Dove, *Byzanz und der Westen* (édit. I. Hutter), Vienne 1984, p. 114-115, est particulièrement significative. De plus, v. Mouriki, *op.cit.* (note 8) ; Papastavrou, La colonne, *op.cit.* (note 8); *eadem*, Natività, *op.cit.* (note 8) ; *eadem*, Le voile, *op.cit.* (note 8).

58. Légendes: 1) récrite à une époque moderne: Ἡ ἁγία Σιών ; 2) anciennes : Ἡ ἁγία πόλις τοῦ Θεοῦ. Ἡ ἁγία Θεοτόκος. Δαυίδ. Cf. S. Dufrennes, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, I, Pantocrator 61, paris. grec. 20, British Museum 40731*, Paris 1966, pl. 18 (fol. 121r), p. 32.

59. H. Omont, *Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacques, Manuscrit grec 1208 de la B.N. de Paris*, Paris 1927. C. Stornajolo, *Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (cod. vat. gr. 1162) e dell'evangeliario greco urbinate (cod. vat. urbin. gr. 2)*, Rome 1910. Les photos de la Salutation angélique concernant notre étude sont également reproduites dans: Fournée, *op.cit.* (note 38), p. 230 et 231.

Fig. 8. Le Fiat, Homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos, vat. gr. 1162, fol. 127v (d'après Fournée).

ciation. En effet, dans la composition pré-citée, représentée dans plusieurs scènes successives, pour la plupart semblables, la Vierge est assise devant un édifice à deux étages avec une coupole centrale. Mais, dans la scène du *Fiat* la coupole disparaît et un ciboire la remplace (Fig. 8). Marie est véritablement devenue le sanctuaire, l'autel du Dieu vivant. Comme Jean Fournée[60] l'a observé, l'artiste voulait que son image fut ainsi interprétée, car tout au long du livre il n'a jamais mis le ciboire autrement qu'au-dessus de l'autel. Par ailleurs, le sanctuaire dans la scène de l'Annonciation byzantine apparaît, également, dans le tétraévangile n° 66 de Berlin[61] (un peu avant 1219).

Dans la peinture monumentale médiobyzantine, les architectures peintes en tant qu'encadrement de l'action des personnages sont plutôt rares. Ainsi, la plupart du temps, les protagonistes sont projetés sur un fond en or sans aucune indication scénographique[62]. À la même époque, pourtant, à partir du XIIe siècle, les architectures commencent à paraître de plus en plus souvent, dans la peinture monumentale de l'Annonciation[63].

Un exemple de l'Annonciation qui peut-être illustre un symbole de l'Église et de Jérusalem dans l'image d'un système d'édifices, se trouve sur l'art triomphal et le mur Sud de la Chapelle Palatine (1143), à Palerme[64] (Fig. 9). On y voit une arcade et par derrière une basilique et la coupole (du Saint Sépulcre) flanquées d'une tour, d'un coté, et, de l'autre, d'une colonne surmontée d'un pot aux plantes, élément qui constitue, comme on le sait, un autre symbole de l'Incarnation[65]. Non seulement par leur aspect la basilique et la coupole font sûrement allusion à Jérusalem, mais également, d'autres facteurs montrent que cet ensemble d'architectures peintes comporte une valeur symbolique. D'abord, dans l'iconographie normande, on le sait[66], l'Église et Jérusalem font partie des idées directrices du programme. Ensuite, les valeurs symboliques de l'iconoraphie de l'Annonciation dans cette chapelle royale sont mises en évidence surtout par la présence de la colombe. Ernst Kitzinger[67] a montré

60. *Op.cit.*, p. 230.

61. La photo est reproduite dans Millet, *L'évangile*, *op.cit.* (note 45), fig. 21, Berol. quatro 66 ; R. Hamann-Maclean, Der berliner Codex Graecus quatro 66 und seinen nächsten Verwandten als Beispiele des Stilswandels im frühen 13. Jahrhundert, *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag*, Marburg an der Lahn 1967, p. 225-250 ; H. Buchthal, Studies in Manuscript Illuminations of the Thirteenth Century, *Jahrbuch der Berliner Museen* 25 (1983), p. 27-102, pls. 27-39 ; A.-M. Weyl-Carr, *Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition*, Chicago-Londres 1987, n° 33, l'Annonciation fol. 165r (8E5), avec une bibliographie complète, p. 214.

62. Ainsi par exemple, le thème de l'Annonciation en Sainte-Sophie de Kiev est privé de cadre architectural (V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XVIth Century*, Londres 1966, p. 225, 228, fig. 4 ; v. également : *idem*, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Moscou 1960 ; K. Logvin, *Kiev's Hagia Sofia*, Kiev 1971) ; il en est de même à Daphni (G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899 ; E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece : Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge, Mass. 1931, fig. 81-82).

63. Par exemple, cf. l'Annonciation dans l'église de la Vierge Mavriotissa, des débuts du XIIe siècle, et celle dans Saint-Nicolas de Kasnitzi, de la deuxième moitié du XIIe siècle, à Kastoria (M. Chatzidakis, *Art byzantin en Grèce. Kastoria*, Athènes 1984, p. 70 fig. 5 et p. 55 fig. 8, respectivement). Egalement, à Chypre : Trikomo, église de la Vierge, débuts du XIIe siècle ; Lagoudéra, église de la Vierge Arakou (A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, p. 490 fig. 296 ; p. 162 et fig. 87, respectivement). Enfin, à Géraki, l'église de l'Evangélistria, fin du XIIe siècle (N.K. Moutsopoulos - G. Dimitrokallis, *Géraki*, Théssalonique 1981, fig. 142).

64. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, fig. 12.

65. Cf. Mouriki, *op.cit.* (note 8), p. 218 ; Papastavrou, La colonne, *op.cit.* (note 8), p. 145-146.

66. E. Borsook, *Messages in Mosaic*, Oxford 1990, p. 17-50.

67. *Op.cit.* (note 57).

Fig. 9. L'Annonciation, détail, Chappelle Palatine, Palerme (d'après Demus).

que cette dernière est significative, ici, car elle représente un des premiers cas dans l'art monumental post-iconoclaste, où, dans la forme d'une préfiguration biblique, la colombe accentue la manière dont se réalise l'Incarnation. Enfin, un dernier facteur qui montre éventuellement que l'édifice dans l'Annonciation a une valeur symbolique, constitue le vis-à-vis de l'Annonciation avec la Présentation au temple. Cette dernière fête qui aussi bien pour les orthodoxes que pour les latins est une fête mariale[68], met en relief l'importance de la Mère de Dieu dans la fondation de l'Église et l'association de la personne de la Vierge à l'*Ecclesia*. Ainsi, en conclusion, l'analyse précédente montre que vraisemblablement dans l'Annonciation de la Chapelle Palatine l'architecture peinte fait appel à la typologie ecclésiale. Comme c'est le cas dans l'iconographie typologique de cette époque[69], qui fait allusion au début et à la fin de l'Oeuvre salutaire, l'image de la Chapelle Palatine synchronise les deux étapes de la « Jérusalem nouvelle » dans laquelle pénètrent le fidèles et de la « Jérusalem céleste » où le Seigneur accueille les saints. Plus tard, vers la fin du moyen âge, à Byzance, au monastère de Marco[70] ou à la Pantanassa de Mistra[71] (Fig. 3), entre la Vierge et l'ange de l'Annonciation, on voit un *ciborium* parmi les structures architecturales complexes. Enfin, la peinture crétoise post-byzantine nous offre des Annonciations avec une église dans l'arrière plan[72].

D'après tout ce qui a été exposé ci-dessus, concluons que dans l'Annonciation les architectures représentées peuvent être les symboles de la *civitas Dei* associés à la personne de la Vierge. Ceci est particulièrement évident dans l'art occidental, depuis une haute époque. Dans l'Annonciation byzantine, on l'observe plutôt vers la fin du moyen âge et dans la peinture post-byzantine.

Le livre

En Occident, la politique ecclésiastique[73] refusait que l'empereur soit considéré comme protecteur de l'Église, ce qui était le cas à Byzance. C'est à la Vierge que l'on confiait cette protection. C'est l'une des raisons qui favorise l'iconographie de *Maria Regina*[74], en tant que souveraine byzantine[75]. Un exemple de la Vierge, Reine et image de l'*Ecclesia*, particulièrement en rapport avec l'Annonciation-Conception sans semence est donné dans l'art occidental par la Vierge en majesté de la voûte de la crypte de San Vincenzo à Volturno[76] (IXe siècle) (Fig. 10). Dans une auréole la Vierge est

68. L. Heiser, *Maria in der Christus-Verkündigung des orthodoxen Kirchenjahres*, Trier 1981, p. 245 sq.
69. Cf. *supra*, note 61.
70. G. Millet, *L'iconographie de l'évangile, op.cit.* (note 45), fig. 32 ; sur ce monument cf. L. Mirković - Z. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad 1925 ; C. Grozdanov, Iz Ikonogrfije Markovog manastira, *Zograf* 11 (1980), p. 83-93.
71. Cf. *supra*, note 33.
72. C. Kalokyris, Εἰκών ἀγνώστου Κρητός ἁγιογράφου τοῦ 17ου αἰῶνος, *ΚρητΧρον* II, 15-16 (1963), p. 202-210.
73. G. Landner, Die Bildnisse der östlichen Päpste des 7. und 8. Jhs in römischen Mosaiken und Wandmalereien, *Atti del V. Congresso Internazionale di Studi Bizantini, I : Studi Bizantini e Neoellenici*, VI, Rome 1940, p. 177 sq.
74. M. Vlobert, Le type romain de la Vierge Reine, *Revue de l'Art Sacré*, Juin 1938 ; M. Lawrens, Maria Regina, *ArtB* VIII (1925), p. 150-161 ; Ihm, *op.cit.* (note 10), p. 58-59.
75. Un exemple très connu se trouve dans l'abside de Sainte-Marie-Antique à Rome, cf. Matthiae, *op.cit.* (note 30), fig. 63 ; 2ème éd. 1987, p. 94 avec une bibliographie, fig. 65. En s'appuyant sur des commentaires au texte de l'Apokalypse, on a voulu reconnaître le signification de l'*Ecclesia* dans l'image de la Vierge en tant que souveraine. En effet, la représentation de la Vierge couronnée et décorée de perles se trouve également dans l'abside de la chapelle XVII de Bawit, cf. Ihm, *op.cit.* (note 10), p. 59.
76. H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, p. 24-41, 216-222 ; fig. 21.

Fig. 10. La Vierge dans la voûte, crypte de San Vincenzo, Volturno (d'après Belting).

assise sur un trône gemmé, sans dossier. Le piedestal est orné de gemmes, également. Marie est en tenue royale. Sa couronne et ses grandes boucles d'oreilles sont décorées de perles. Deux éléments retiennent plus particulièrement l'attention dans cette image de la Vierge en majesté : le livre ouvert sur son giron et le geste du refus. Marie porte la main droite devant la poitrine, la paume ouverte vers le spectateur et de la main gauche elle désigne dans le livre le passage du *Magnificat* (Luc 1, 47-56). Il s'agit de la prière qui exalte la vertu de l'humilité, propre à la Mère de Dieu, qu'elle prononce après la Conception et tout de suite après la première reconnaissance de l'Incarnation, de la part d'Élisabèthe. Cette prière est donc une reconnaissance/confirmation et une glorification de la Conception sans semance, condition indispensable pour que la Vierge reçoive son rôle unique. Comme Hans Belting[77] l'a prouvé et avant lui Piero Toesca[78] la majesté de la Vierge dans la crypte suditalienne est en rapport, bien sûr, avec les textes d'Ambroise Autpert, abbé de San Vincenzo (777-778), qui plus spécialement exaltent l'Immaculée conception[79], l'Assomption de Marie[80], sa pureté et sa souveraineté. Selon Autpert, Marie est la reine des anges, elle règne au-dessus d'eux avec le Christ[81] ; elle est *mater et virgo Ecclesia*[82], à qui en tant que reine des cieux un *thronus regius ab angelis collocatur in aula aeterni regis*[83]. Dans l'oeuvre du moine théologien l'humilité de la Vierge, vertu qui parmi les scènes mariales ou christologiques se met principalement en valeur dans l'Annonciation, est particulièrement louée : *O vere beata humilitas... quae porta paradisi efficitur, scala coeli constituitur*[84].

Ainsi, dans l'image de la Vierge en majesté de la crypte de San Vincenzo, le rôle de l'Annonciation dans l'oeuvre de l'économie divine est mise en évidence de façon flagrante et unique. En exaltant la vertu de l'humilité et en attribuant à Marie une tenue de souveraine, qui est la même dans la femme de l'Apocalypse, éclairée en tant qu'*Ecclesia*[85], l'iconographe de San Vincenzo a succinctement rendu sous l'image de Marie tout un enchainement de concepts dogmatiques se rapportant à l'Église, dont la fondation était seulement possible avec l'Incarnation, lors de l'Annonciation. Cette image remarquable de majesté de la Vierge à Volturno donne lieu à l'investigation d'un attribut marial[86] insuffisemment élucidé jusqu'à présent qu'est le livre.

Aussi paradoxal que celà paraisse, aucun texte médiéval ne fait allusion à la lecture de Marie au moment de la Salution

77. *Op.cit.*, p. 216-222. Les textes d'Ambroise Autpert auxquels nous faisons appel, plus loin, sont cités *ibidem*, p. 218.

78. Reliquie d'arte della Badia di San Vincenzo al Volturno, *BISI* 25 (1904), p. 37.

79. *PL* 101, col. 1300 sq. *(Conceptio S. Anne Marie virginis).*

80. *PL* 39, col. 2129 sq.

81. Autpert, *In festo assumptionis b. Mariae, PL* 39, 2130 : *...quam non dubitat super angelos elevatam cum Cristo regnare debeat... hanc vere fateri reginam coelorum pro eo quod regem peperit angelorum...*

82. Commentaire à l'Apokalypse, éd. *MBP* XIII, p. 532.

83. *In festo assumptionis, PL* 39, col. 2134 : *Tu in cubiculo regis beatitudinem gemmis ac margaritis ornata assistis. Tibi thronus regius ab angelis collocatur in aula aeterni regis.*

84. *Op.cit.*, col. 2133.

85. Depuis les premiers siècles du christianisme, les pères de l'église rapprochent le femme de l'Apocalypse à l'Eglise ; cf. Thérel, *op.cit.* (note 8) *et passim*. Autpert lui-même avait écrit le commentaire sur l'Apocalypse entre les années 758 et 767 ; cf. Belting, *op.cit.* (note 76), p. 218, note 11 ; *supra*, note 70.

86. En Occident, l'attribut du livre entre les mains de la Mère de Dieu a acquis une grande importance. Ainsi, il est significatif que dans la scène monumentale du Couronnement de la Vierge dans le portail occidental de la cathédrale de Senlis, Marie tient un livre ; cf. M.-L. Thérel, *À l'origine du décor du portail occidental de Notre Dame de Senlis : le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984.

angélique. Seulement, dans les *Meditationes Vitae Christi* (ch. VI), pseudo-Bonaventure nous confie qu'on n'en trouvait aucune qui fut plus instruite qu'elle dans le sagesse et la loi de Dieu. Au chapitre III, il nous suggère que la Vierge lisait peut-être la prophétie d'Isaïe concernant l'Incarnation (Is. VII, 14). Yrjo Hirn[87] et David Robb[88] avaient suggéré que le livre en tant qu'attribut de la Vierge de l'Annonciation était apparu dans l'iconographie occidental vers la fin du XIIIe siècle. De son côté, Gabriel Millet avait fait une observation suggestive : dans un psautier grec du Mont Athos, le Pantocrator n° 49 (XIe siècle), aujourd'hui appartenant à la Collection de Dumbarton Oaks, MS 3, fol. 80v, une double image est enfermée dans le même cadre : l'Annonciation, puis Marie assise avec un livre[89] (Fig. 12).

Dans l'iconographie du Christ, des hiérarches et des saints, le livre ou le rouleau[90] représente l'évangile. Dans le contexte de scènes vétérotestamentaires il représente l'Ancienne Loi, « ombre » du Nouveau Testament et par extension, comme la littérature le rappelle, une préfiguration de la Vierge. Selon le passage biblique d'Isaïe (XXIX. II, I) « un livre sera rendu illisible aussi bien aux lettrés qu'aux illetrés », ce qui renvoie à la révélation du Dieu infini. Pour la patrologie, l'évangile est la présence même du Christ[91] ; c'est la représentation du *Logos* incarné[92]. Car, l'évangile est l'image même de la vérité[93], la colonne et le fondement (l'appui) de l'Église[94]. L'évangile est la sagesse même. Il est le symbole de la fin des temps[95]. Lors des conciles, l'évangile représente le Christ lui-même placé sur le trône[96].

Dans l'Annonciation occidentale, le livre ou le rouleau déployé en tant qu'attribut de Gabriel ou de Marie joue un rôle symbolique. Le plus ancien exemple que nous connaissons de la Vierge tenant le livre provient de la crypte de San Vincenzo à Volturno (IXe siècle) (Fig. 10)[97]. On a vu que cette image mariale en majesté représente la Vierge de l'Annonciation. Les exemples se multiplient dans l'art occidental. Dans un coffret carolingien (IXe-Xe siècle) Marie est assise sous un ciboire et reçoit la Salutation angélique ayant à son côté le pupitre avec le livre ouvert[98] (Fig. 11). Dans un codex latin du Xe siècle la Vierge de l'Annonciation tient un rouleau[99]. Ensuite, nous retrouvons le livre entre les mains de Marie d'Annonciation dans un lectionnaire de l'Abbaye de Cluny du XIe siècle (B.N. Nouv. Acq. Lat. 2246)[100] et depuis, son expansion dans l'art occidental a atteint les dimensions que l'on connaît.

---

87. *The Sacred Shrine*, Londres 1912, p. 279-280.

88. The Iconography of the Annunciation in the 14th and 15th Centuries, *ArtB* XVIII (1936), p. 485-487.

89. Millet, *op.cit.* (note 70), p. 79. Pour le psautier Pantocrator n° 49 cf. H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klostern*, Leipzig 1891, p. 174-176 ; G. Millet, Salutation angélique, *op.cit.* (note 45), p. 456-457 ; J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895, I.2, p. 128-132 ; G. Millet, *La collection chrétienne et byzantine des Hautes Études*, Paris 1903, C 104-115 ; H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Londres 1938, p. 28, 38-41, fig. 53, 68, 76, 78 ; K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947, p. 111, 149, 152, 162, 170, 185, figs. 140, 157, 164 ; *idem*, *Aus den Bibliotheken des Athos*, p. 37-39 ; Lazarev, *op.cit.* (note 42), p. 190, note 26 avec une bibliographie, figs. 234-237. Ce psautier aux enluminures remarquables a été, malheureusement, volé du Mont Athos, durant les dernières décennies, cf. S. Pélékanidou, P. Christou, Chr. Mavropoulou-Tsioumi, S.N. Kadas, Aik. Katsarou, *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, A, III, Athènes, 1979, p. 125. En 1962, il a été acquis par Dumbarton Oaks et ajouté à sa Collection en tant que MS 3, cf. S. der Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, *DOP* 19 (1965), p. 155 ; *infra*, note 103.

En réalité, Millet avait émis l'hypothèse que le livre serait fourni en Italie par Byzance, à cause de la présence du livre non seulement dans le manuscrit pré-cité, mais, également, dans une Annonciation copte, un panneau de bois du XIVe siècle provenant d'une église de Caire nommée Al-Mu-Allaka.

90. Le rouleau ouvert qui représente la Nouvelle Loi se trouve dans la Tradition Legis dans une boite de Pola (H. Buschehausen, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiaire*, Vienne 1971, pl. B.33) et dans le Baptistère des Orthodoxes à Ravenne (W. Schuhmacher, Dominus legem dat, *RQ* LIV (1959), p. 1 sq.) L'identification du rouleau avec la Nouvelle Loi est évidente dans le psautier byzantin palat. gr. 381, dans deux illustrations de pages entières qui précèdent le ps. 77. Dans la première, Moise reçoit la Loi sous forme de tablettes. À la page d'en face, il reçoit la loi sous forme de rouleau (Der Nersessian, *op.cit.*, p. 175) ; cf. A. St Clair, The Basilewsky Pyxis : Typology and Topography in the Exodus Tradition, *CahArch* XXXII (1984), p. 16, note 23.

91.... *Τί ἐστὶν τὸ εὐαγγέλιον, τοῦ Θεοῦ λόγου Κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ παρουσία...*, *PG* 28, col. 77A.

92. Max. myst. 13, *PG* 14, col. 692 sq.

93. ...*ὁ μὲν γὰρ νόμος τῆς εἰκόνος ἐστὶν τόπος καὶ σκιά, τοὐτέστι τοῦ εὐαγγελίου, ἡ δὲ εἰκών, τὸ εὐαγγέλιον αὐτῆς τῆς ἀληθείας...*, Meth. Symp. 9.2, *PG* 18, col. 185A.

94. Iren. Haer., *PG* 7, col. 885A.

95. Max. myst. 24, *PG* 91, col. 708A: ... *τὸ δὲ ἅγιον εὐαγγέλιον γενικῶς μὲν σύμβολόν ἐστιν τῆς συντελείας τοῦ αἰῶνος τούτου...*

96. Dans le ms gr. 510, fol. 355, au milieu de la scène du IIe Concile de Constantinople (sous Théodose le Grand) on voit l'évangile ouvert sur le trône, cf. H. Omont, *Miniatures des manuscrits grecs de la B.N.*, Paris 1929, I1, pl. L.

97. Cf. Belting, *op.cit.* (note 76).

98. Goldschmidt, *op.cit.*, (note 50), pl. XLVd.

99. W. Mild, *Mittelalterliche Handschriften der Herzogs August Bibliothek*, Frankfurt am Mainz 1972, p. 46 : cod. Guelf 16.1 aug. 2°, fol. 8r.

100. F. Mercier, *Les primitifs français*, Paris 1931, pl. XCII.

Fig. 11. L'Annonciation, coffret, Herzogliches Museum, Braunschweig (d'après Goldschmidt).

Dans l'art byzantin, Marie apparaît avec un rouleau fermé dans l'attitude d'une profétesse debout, dans un codex sinaïte du XIe siècle[101]. Par ailleurs, l'Ode de la Vierge constitue une scène du cycle du début de l'Incarnation[102]. Dans le Psautier de Dumbarton Oaks, MS 3, fol. 80v (Fig. 12)[103], la partie supérieure d'une composition à deux scènes superposées est occupée par l'Annonciation. Dans la scène inférieure, on voit une image rare dans l'iconographie des psautiers: la Vierge assise avec un livre ouvert face à l'observateur et désignant un texte qui est celui du *Magnificat*. Il s'agit de l'Ode de la Vierge (Luc I, 46 sq.), scène qui normalement montre Marie debout, de profil et en orant[104]. La scène de la Visitation qui suit l'événement de l'Annonciation et précède l'Ode se trouve, ici, insérée dans la lettre initiale M (*Magnificat*) du texte. D'autre part, une enluminure du XIIIe siècle provenant d'un Psautier du Sinaï, aujourd'hui à Saint Petersbourg, Bibliothèque Publique cod. 269, fol. 4r[105] (Fig. 13) représente une variante du thème de l'Ode de la Vierge assise avec le livre. Marie avec l'Enfant sur ses genoux tient de la main gauche un rouleau déployé avec le *Magnificat.* Dans cette scène on a une double représentation de l'Incarnation en rapport avec la Vierge : d'une part, on voit le *Logos* même dans les bras de Marie et d'autre part, on voit son symbole, l'évangile, d'où est extrait le *Magnificat*. Dans la fa-

101. Lazarev, *op.cit.* (note 42), fig. 137 ; K. Weitzmann - G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, I, Princeton, N.J. 1990, p. 3 pl. IV et p. 42 fig. 94, Lectionnaire, Cod. 204 (*ca* 1000).

102. Depuis une haute époque, les scènes du début de l'Incarnation et les scènes de l'enfance du Précurseur s'associent (cf. A. Katsioti, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη* (Thèse de doctorat), Athènes 1998, p. 42, 43). Le plus souvent l'Annonciation et la scène de la rencontre de Marie avec Elisabeth, la Visitation, vont de pair. Ce fait est évident, par exemple, dans l'iconographie palestinienne (A. Grabar, *Martyrium, II : Iconographie*, Paris 1946 (*Variorum Reprints*, Londres 1972), fig. LXII 2, 3) et à Parenzo (Molajoli, *op.cit.* (note 42). En Italie, à Castelseprio ; la Visitation suit l'Annonciation (G. Bognetti *et al.*, *Santa Maria di Castelseprio*, Milan 1948 ; A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1979 (2ème éd.) p. 83 ; K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of Santa Maria di Castelseprio*, Princeton, N.J. 1951 ; Lazarev, *op.cit.* (note 42), p. 70-72, note 13 où on trouve la bibliographie précédente). Ensuite, dans l'église de Sainte-Sophie à Bénévent (Italie du Sud), construite sur un plan inscrit dans un cercle ; on voit les événements de l'Incarnation (IXe siècle) dans les absides latérales d'un triconque. Le message de Zacharie dans le temple lié à sa peine occupe l'abside du Nord ; l'Annonciation de Marie et la Visitation se trouvent dans l'abside du Sud (cf. Belting, *op.cit.* (note 76), p. 47). Par ailleurs, en Cappadoce on peut observer un rapprochement de sujets analogue, cf. Katsioti, *op.cit.,* p. 43, note 161. Bien que, malheureusement, les exemples manquent, je suppose qu'il est légitime de penser que, depuis l'époque paléochrétienne, l'Ode de la Vierge fait partie des scènes pré-citées, surtout dans les psautiers enluminés. Sur l'association de l'Annonciation avec d'autres scènes et sur son emplacement dans la peinture monumentale cf. H. Papastavrou, *La scène initiale de l'Incarnation à Byzance et dans l'art occidentale à la fin du moyen âge* (Thèse de doctorat dactylographiée), Paris 1994, p. 111 sq.

103. Der Nersessian, *op.cit.* (note 89), p. 159, 171 et fig. 22 ; O. Pacht, *The St. Albans Psalter*, Londres 1960, p. 65 note 2 et pl. 118d ; K. Weitzmann, The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension, *DOP* 30 (1976), fig. 28.

104. Dans le thème de l'ode, la Vierge assise avec le livre ou l'Enfant est une variante rare. La position de la Vierge de profil en orant et regardant vers le ciel est plus courante, ce qui est conforme à l'iconographie d'un auteur d'ode ; cf. par exemple, le cod. gr. oct. 13, Bibliothèque de l'État, Berlin, fol. 250v (Weitzmann, *op.cit.*, fig. 31, p. 79). Un autre exemple du XIIIe siècle avec la Vierge du Magnificat en oraison est représenté dans le manuscrit de Londres, Brit. Mus. cod. Add. 11836, fol. 304v. Les deux manuscrits appartiennent stylistiquement au groupe de manuscrits autour du Nouveau Testament de Rockefeller - McCormick à Chicago, Univ. Lib. cod. 965 (cf. *ibid.*, p. 79).

105. K. Weitzmann, Eine Pariser-Psalter Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai, *JÖBG* 6 (1957), p. 131 sq., fig. 6 ; *idem*, *op.cit.* (note 103), fig. 30.

Fig. 12. L'Annonciation, le Magnificat. Psautier, Dumbarton Oaks, MS 3, fol. 80v (d'après Weitzmann).

Fig. 13. Psautier, cod. 269, fol. 4r, Bibliothèque Publique, Saint Petersbourg (d'après Weitzmann).

meuse icone sinaïte[106] du thème Par-dessus-les prophètes (XIIe siècle), la Mère et le Fils tiennent le même rouleau fermé, ce qui renvoie aux symbolismes de l'image évoquée précédemment.

D'après l'analyse précédente, nous sommes en mesure de formuler l'hypothèse suivante : depuis l'époque préiconoclaste, très vraisemblablement, la scène du *Magnificat* fait partie du cycle du début de l'Incarnation, à côté de l'Annonciation et de la Visitation. Nous avons vu comment cette scène mariale dont le livre est l'attribut a été associée à l'*Ecclesia*. En fait, la Vierge assise avec le livre ou la Vierge à l'Enfant et le livre/rouleau sont des représentations « synonymes ». Le livre devient le symbole du *Logos* incarné que l'Occident représente dans la scène même de l'Annonciation, régulièrement, à partir du IXe siècle. Bien que dans la littérature théologique byzantine, la métaphore du « livre animé » soit accordée à la Vierge, dans l'iconographie, cet élément n'a pas connu le succès qui lui était réservé en Occident, que dans des cas isolés. C'est une preuve que, comme l'avait suggestivement observé Gabriel Millet, bien que ces représentations allégoriques soient issues de ses fonds, Byzance pour des raisons dogmatiques bien connues évitait cette sorte de représentations dans les scènes évangéliques.

Dans les lignes qui ont précédé nous avons essayé d'examiner certains aspects d'un thème vaste à savoir comment

106. Γ. et M. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, I (planches), Athènes 1956, fig. 54-56 ; II (texte), Athènes 1958, p. 73-75 ; K. Weitzmann, *The Icon*, Londres 1978, p. 17, et 48. Lasarev, *op.cit.* (note 42), fig. 328-329. *Σινᾶ. Οἱ θησαυροί τῆς μονῆς*, Athènes 1990 (édit. K. Manafis), p. 105, fig. 19, note 26 avec une bibliographie.

l'idée de l'*Ecclesia* se reflète sur l'image de la Vierge dans l'Annonciation. Nous avons suivi l'évolution de l'iconographie byzantine et occidentale. Précisément, les détails aussi bien de l'architecture peinte que du codex/rouleau, attribut de la Vierge dans l'Annonciation, que nous venons d'éxaminer sont chargés d'une valeur symbolique liée à l'Incarnation et à la fondation de l'Église. De manière succincte ils font appel à l'oeuvre sotériologique de Dieu. En conclusion, notre investigation vient de confirmer ce que d'autres études précédentes concernant l'iconographie typologique ont prouvé, ce qui peut se résumer comme suit : certains éléments iconographiques créés dans une tradition commune, paléochrétienne, ont évolué de façon différente par la suite. D'une manière générale, les signes et les symboles qui apparaissent d'une façon évidente dans l'iconographie occidentale, sont présents dans l'art byzantin d'une façon moins appuyée et presque allusive. Pourtant, vers la fin du moyen âge, dans l'iconographie byzantine on constate un essor de tous ces symboles qui complètent la représentation de l'oeuvre de la Rédemption que l'Annonciation inaugure.