



## Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie

Anne-Orange Poilpré

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cem/16158>  
DOI : 10.4000/cem.16158  
ISSN : 1954-3093

### Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

### Référence électronique

Anne-Orange Poilpré, « Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 11 | 2019, mis en ligne le 09 avril 2019, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cem/16158> ; DOI : 10.4000/cem.16158

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie

Anne-Orange Poilpré

---

- 1 Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés occupe dans l'historiographie sur l'art carolingien une place à part. Dans un IX<sup>e</sup> siècle pauvre en décors monumentaux conservés hors d'Italie, ce monument atypique et son décor s'octroient un rôle de premier plan, faute de points de comparaison plus nombreux, au point parfois que soit perdu de vue leur caractère d'*unicum*, au regard du corpus actuel mais aussi dans leur propre temps. Les peintures de l'abbatiale Saint-Jean de Mustair attestent, à une date très proche, de la diversité des approches quant à l'insertion de la figuration dans l'espace cultuel<sup>1</sup>. Mais le décor de Germigny, outre le fait d'être la seule mosaïque murale conservée pour cette période au nord des Alpes, soulève également une question de portée plus générale : celle de l'incidence de l'*Opus Caroli* de Théodulf d'Orléans, sur une œuvre précise et concrète, et plus généralement sur l'art carolingien des années 800. Ainsi, depuis le retrait du badigeon qui couvrait le cul-de-four de l'abside jusqu'en 1841, la mosaïque absidiale de Germigny a-t-elle été l'objet d'une attention constante de la recherche (fig. 1).



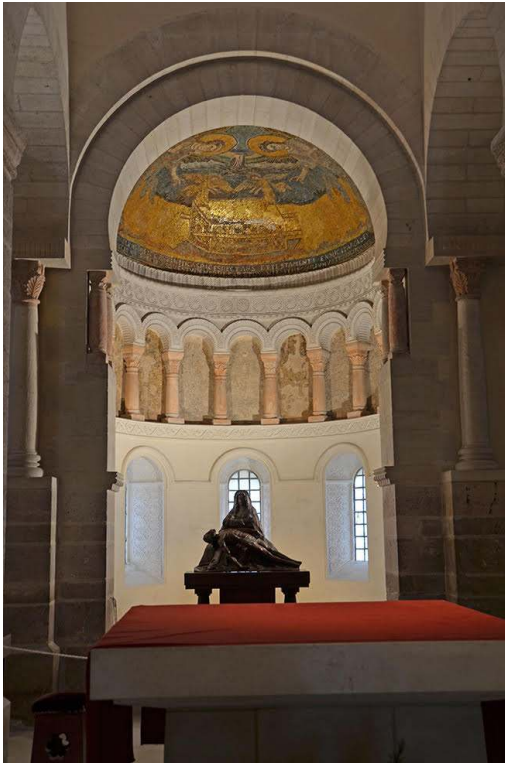
Fig. 1. Mosaïque absidiale de Germigny-des-Prés



Cl. L. Van Wersch

- 2 Assez épargnée par les restaurations et reconstructions qui touchèrent le monument au XIX<sup>e</sup> siècle, elle constitue le point focal d'un ensemble décoratif comprenant des stucs appliqués à l'ensemble des parois absidiales (fig. 2) et à la travée précédant la conque, tandis que d'autres ornaient également la tour.

Fig. 2. Abside de l'oratoire de Germigny-des-Prés (vue d'ensemble)



Cl. L. Van Wersch

- 3 L'originalité du thème biblique représenté dans l'abside, sans précédent ni postériorité, ainsi que la personnalité hors-norme du commanditaire ont sans cesse stimulé l'intérêt de la recherche pour ce décor, à propos des modèles iconographiques, des sources exégétiques et de la place de cette œuvre au sein des controverses contemporaines sur l'image sacrée. Proposer aujourd'hui de nouvelles hypothèses est difficile tant les voies explorées jusqu'à présent furent nombreuses, et approfondies, au point que l'étudier impose avant tout un retour sur l'œuvre comme monument historiographique et comme pierre de touche d'une réflexion sur les théorisations autour de l'image sacrée en Occident. Les quelques suggestions possibles concernant l'interprétation du programme iconographique ne peuvent à présent s'adosser qu'aux résultats de l'enquête physico-chimique menée sur la mosaïque, dont les résultats sont présentés dans ce recueil, permettant notamment de trancher sur l'authenticité de certains motifs, donc de certaines inflexions sémantiques du programme.

## Les apports d'une historiographie très riche

- 4 Sans remonter aux tout premiers travaux qui s'employèrent à décrire et contextualiser la mosaïque après son dégagement et sa consolidation<sup>2</sup>, une fois le *titulus* complété et restitué, les travaux consacrés au programme iconographique de Germigny s'attachent à deux principaux axes de réflexion. Le premier concerne la présence de l'Arche d'Alliance, placée de manière inhabituelle dans le cul-de-four d'une abside, et les implications symboliques de ce choix, à l'aune d'une méthode et de comparaisons empruntées à l'histoire de l'art. La nécessaire prise en compte du commanditaire, Théodulf, et de son

rôle dans la rédaction de l'*Opus Caroli*<sup>3</sup>, invite à envisager également les choix iconographiques comme liés aux débats sur le statut de l'image sacrée qui animent la cour carolingienne après 787. Un deuxième type d'approche s'origine dans l'enquête proprement textuelle sur l'*Opus Caroli* et sur les aspects religieux et historiques du contexte qui a vu naître ce texte, cherchant dans les éléments du décor l'expression figurée et plastique des arguments avancés dans le traité.

- 5 L'un des principaux dossiers iconographiques est donc la représentation de l'Arche d'Alliance dans l'abside, qui, dès les années 1950 et 1960, donne lieu à des travaux de fond sur la question, principalement ceux d'André Grabar<sup>4</sup> et de Peter Bloch<sup>5</sup>, ensuite largement repris par les publications postérieures. Une enquête à la fois iconographique et textuelle – orientée vers la source biblique – met en évidence l'originalité de l'iconographie et de son emplacement, ainsi que son rôle de socle sémantique de l'ensemble.
- 6 Le rapprochement mené par André Grabar entre le décor de l'oratoire et la description d'une part de l'*Exode* 25, 17-20 et du troisième *Livre des Rois* 6, 23-35<sup>6</sup>, porte d'emblée l'accent sur le fait que l'image compose une synthèse de différentes évocations bibliques de l'Arche<sup>7</sup>. Il s'agit de la description de l'objet lui-même, lorsque les mesures en sont données par Dieu à Moïse, et de son environnement, une fois installé dans le Saint des Saints du Temple de Jérusalem. Aux abords de l'autel d'un oratoire, le propos du programme figuré établi par Théodulf repose sur un parallèle fondamental pensé entre le tabernacle du Temple de Salomon, nommé *oraculum*<sup>8</sup> dans le *titulus*, conformément aux descriptions bibliques latines, et le sanctuaire chrétien. Les six anges repérés dans l'ensemble du programme sont associés aux chérubins décrits dans le texte : ceux placés sur l'Arche, les grandes figures angéliques épousant les bords de la conque, mais aussi le couple d'anges à six ailes placé dans la travée précédant la conque, détruit, mais connu grâce à une aquarelle de 1869<sup>9</sup>. Grabar y reconnaît ceux ornant les murs du Temple et les portes du Saint des Saints (*III Reg.* 6, 29). L'organisation spatiale et sémantique du décor s'articule donc autour de l'élément central qu'est le coffre figuré dans l'abside. L'analyse de l'inscription située au bas de la mosaïque mentionnant l'*oraculum sanctum* et l'*arca testamenti* étaye ses conclusions visant à souligner la portée allégorique du programme faisant du Temple de Jérusalem la préfiguration et l'image de l'Église chrétienne<sup>10</sup>.
- 7 En termes iconographiques, l'Arche de Germigny est également rapprochée d'autres représentations, fort peu nombreuses cependant, montrant l'Arche comme un coffre rectangulaire horizontal, distinctes d'une autre tradition représentée par les peintures de la synagogue de Doura Europos et des mosaïques de pavement d'Orient, figurant l'objet sous l'aspect d'un objet en forme d'armoire verticale, coiffée d'un petit fronton. Les occurrences apparentées à Germigny sont, pour certaines, intimement reliées aux textes, puisque présentes dans des manuscrits bibliques, notamment le Pentateuque de Tours – PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, nouv. acq. lat. 2334, fol. 127v° (fig. 3) –, sur une miniature illustrant le *Livre des Nombres* 11, 16 – sans doute l'image la plus proche de Germigny –, ainsi que dans le *Codex Amiatinus* – FIRENZE, *Biblioteca Medicea Laurenziana*, cod. Amiatino 1<sup>11</sup>.

Fig. 3. Pentateuque de Tours



PARIS, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 2334, fol. 127v° [<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc34643k>].

- 8 Paul Meyvaert suggère également des parallèles avec la représentation de l'objet dans la nef de Sainte-Marie-Majeure à Rome<sup>12</sup>, dans le panneau montrant Josué et les Hébreux traversant le Jourdain, où sont, à cette occasion, dressées douze pierres. Mentionnons aussi le psautier d'Utrecht – UTRECHT, *Universiteitsbibliotheek*, MS Bibl. Rhenotriactinae I Nr 32, fol. 75 – et la miniature illustrant le *Psaume* 131 (Cantique des degrés) figurant l'Arche transportée vers le Tabernacle. Mais des représentations tardo-antiques et haut-médiévales de l'objet, les quelques comparaisons ci-mentionnées ont déjà fait le tour.
- 9 L'aspect du couvercle de l'Arche soulève des questions délicates, que ne viennent éclairer ni les rapprochements textuels ni les parallèles iconographiques. Dans l'état actuel de la mosaïque, en effet, cette zone, d'aspect assez flou, mélange des tesselles à la découpe clairement moderne et d'autres dont il n'est pas possible de dire, à l'œil nu, si elles appartiennent au décor carolingien ou non. Des tesselles grises et dorées placées dans l'angle inférieur gauche, qui suggéreraient un couvercle entre-ouvert, et des tesselles blanches qui figureraient une étoffe blanche sortant du coffre, ont parfois orienté la recherche sur la voie d'une image de l'Arche ouverte, dont l'intérieur et/ou le contenu auraient été autrefois visibles. Même si cette hypothèse n'est soutenue par aucun argument précis – sinon un dessin de Théodore Chrétin de 1847<sup>13</sup> –, elle est pourtant récurrente jusque dans les travaux les plus récents, en particulier dans l'étude qui fait la plupart du temps autorité, celle d'Ann Freeman et de Paul Meyvaert (2001)<sup>14</sup>. Or, la portée des restaurations, dont la mosaïque a été par endroits l'objet depuis son dégagement, entre ici en jeu, fragilisant les spéculations quant au sens et à l'aspect originel de l'image – on y revient plus loin.
- 10 L'un des bénéfices de la minutieuse comparaison avec les textes bibliques, quant à la compréhension du décor, réside dans la mise en évidence de l'importance et du rôle des

éléments placés en périphérie du cul-de-four, notamment des motifs floraux sous arcatures juste en dessous, jusque-là considérés comme très secondaires, ainsi que de parties détruites comme les chérubins dans la travée adossée à l'abside. André Grabar rapproche ainsi les plantes de l'arcature aveugle, celles du mur est – reproduites par une aquarelle de 1869<sup>15</sup> – et celles qui devaient accompagner les chérubins du grand arc, des palmiers et rosaces du *Livre des Rois* (*III Reg.* 6, 29) et plus généralement de la flore du Paradis<sup>16</sup>. De manière surprenante, eu égard à la pertinence de son étude, qui tient soigneusement compte de parties détruites, il ne fait pas allusion aux stucs qui pourtant répètent en poncifs des motifs proches de la description biblique. Celle-ci autorise pourtant une interprétation assez large quant aux emplacements de motifs végétaux, à la nature des thèmes sculptés, tout en précisant qu'il s'agit bien de sculpture : *et omnes parietes templi per circuitum scalpsit variis celaturis et torno et fecit in eis cherubin et palmas et picturas varias quasi prominentes de pariete et egredientes* (*III Reg.* 6, 29).

- 11 La présence de l'Arche d'Alliance dans une abside, tout à fait originale au regard des habitudes de l'art ecclésial et des thèmes choisis pour les conques absidales, était de toute évidence conçue et perçue comme telle à l'époque carolingienne, conférant à la démarche du concepteur une volonté d'originalité et de rupture quant aux tenants et aboutissants du rôle de l'image dans le sanctuaire – on y revient plus loin. Cependant, l'idée n'est pas non plus sans parallèle. Ainsi André Grabar rappelle-t-il que Raban Maur avait fait construire un reliquaire en bois doré<sup>17</sup>, à l'image de l'Arche et de ses chérubins, dans lequel il avait placé des reliques, montrant que d'autres œuvres carolingiennes jouent également sur le symbolisme chrétien de l'Arche d'Alliance – Raban Maur s'étant peut-être inspiré de l'oratoire de Théodulf.
- 12 Peter Bloch (1965) tente d'aller dans le même sens en mentionnant un *titulus* tiré d'un poème d'Alcuin<sup>18</sup>, découvert sur un mur de l'abbatiale de Gorze, consacrée en 765, qui accompagnait une représentation monumentale : *Hac sedet arce Deus iudex, genitoris imago / Hic seraphim fulgent domini sub amore calentes / Hic inter cherubim volitant arcana tonantis / Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae / Aeterna in manibus portantes luce lucernas*<sup>19</sup>. Cette inscription, qui présente des parentés avec celle de Germigny, notamment par l'usage commun du terme *tonans*, laisse supposer la présence dans le programme figuré de chérubins et de séraphins, mais aucun terme ne renvoie à l'Arche. L'inscription suggère plutôt la représentation anthropomorphe d'un *Deus iudex* assis (le Christ), entouré de séraphins et de chérubins, et des figures féminines de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. Mais, André Grabar l'avait déjà relevé à propos des *tituli* de Gorze et de Germigny<sup>20</sup>, l'emploi de *tonans*, typique des tournures précieuses de la poésie carolingienne, confirme surtout que le terme renvoie bien à Dieu, et que, dans le cas de Germigny, c'est bien à la Majesté divine, et à sa manifestation, que la composition fait référence.
- 13 Les figures ailées qui environnent l'Arche sont diversement interprétées, selon que les auteurs en retiennent quatre ou six, en fonction de leur connaissance ou non du dessin de Fournier (1869), qui seul révèle la présence de grands chérubins dans la travée précédant l'abside. Cela infléchit diversement l'analyse des concordances de l'image avec les descriptions bibliques d'*Exode* 25, 10-22 et de *III Reg.* 6, 23-35 – également *III Reg.* 8, 6-8. Les figures placées sur l'Arche, assimilées aux chérubins placés par Moïse, ne posent pas de problème, tandis que les deux grands anges de la conque, dotés chacun d'une seule paire d'ailes intriguent davantage, puisque ni leur physionomie ni leur emplacement ne semblent correspondre à des typologies iconographiques reconnaissables. Cependant, de

façon toujours efficace, Grabar coupe court à ces atermoiements et, suivant l'idée que la démarche de Théodulf se fonde sur une mise en espace des textes sacrés, identifie les deux grands anges comme ceux de dix pieds de haut, ajoutés aux plus petits par Salomon lors de la construction du Temple, sous les ailes desquels l'Arche initiale est alors placée (*III Reg.* 6, 23). D'autres chérubins et palmiers sont ensuite peints/sculptés et répétés sur les murs, et sur les portes<sup>21</sup>.

- 14 Élisabeth Revel-Neher (1984) leur attribue un rôle spécifique et programmatique<sup>22</sup>. Si elle retient l'interprétation d'André Grabar du Tabernacle comme préfigure de l'Église chrétienne, elle augmente cette lecture de références aux écrits de Théodulf<sup>23</sup>, soulignant que les chérubins du propitiatoire incarnent, par le croisement de leurs ailes au-dessus du coffre, la rencontre des Testaments bibliques, comme nœud de l'économie chrétienne. Se fondant également sur la connaissance par Théodulf du *De Templo* de Bède<sup>24</sup>, largement commenté et reformulé dans l'*Opus Caroli*<sup>25</sup>, les grands anges personnifieraient alors les peuples d'avant et d'après la Nouvelle Loi, se rejoignant autour de l'Arche. Ainsi l'auteure voit-elle dans les groupes de segments présents, en trois points du nimbe de l'ange de gauche (fig. 4) – le signe d'une marque crucifère selon elle –, le détail permettant de distinguer le peuple de la Nouvelle Loi.

Fig. 4. Mosaïque absidiale de Germigny-des-Prés, nimbe de l'ange de gauche



Cl. L. Van Wersh

- 15 Si cette interprétation surprend à l'égard des typologies iconographiques des anges à cette époque, l'analyse des tesselles récemment menée a montré qu'il s'agissait d'une partie parfaitement authentique du décor. Même si ces éléments contribuent à introduire une légère dissemblance entre les deux anges, ils demeurent peu visibles et l'idée d'un nimbe crucifère n'est pas pour autant recevable, cet attribut étant strictement réservé à l'iconographie du Christ anthropomorphe ou de l'Agneau.



- 16 Les stucs qui accompagnaient les parties mosaïquées du décor connurent un sort funeste lors de la restauration du monument, mais ils constituaient pourtant une partie essentielle du programme ornemental conçu par Théodulf. Disqualifiés par le peu de considération accordé à ce type de sculpture jusqu'à une période récente, ils ont été entièrement enlevés de l'abside pour être jetés et/ou laissés dehors, au pied d'un mur, sous l'écoulement d'une gouttière<sup>26</sup>. Leur intérêt est toutefois signalé avec suffisamment d'insistance dans les années 1870 pour permettre le transfert des fragments restants au *Musée historique et archéologique de l'Orléanais* en 1878. Leur remplacement au XIX<sup>e</sup> siècle par d'autres stucs, inspirés des originaux, dérouta les historiens de l'art au point, dans de très nombreux cas, de les passer sous silence, faisant de cet aspect du décor de l'oratoire le parent pauvre de l'historiographie du monument quant à la question iconographique. L'étude de May Vieillard-Troiekouff, parue en 1962<sup>27</sup>, semble encore aujourd'hui pionnière, puisqu'elle rapproche d'emblée, et à bon droit, le décor stucqué de Germigny de ce qui existe encore au baptistère des orthodoxes de Ravenne ou à Cividale, et postule une inspiration sémantique et stylistique commune à l'arcature carolingienne stucquée de l'abside de Germigny – qui est bien attestée par les vestiges encore en place – et aux tables de canons de manuscrits connus de Théodulf pour la rédaction de ses bibles. Elle y rappelle également un fait pourtant évident, mais sous-exploité dans l'historiographie : les stucs figurant des rosaces, palmettes, rinceaux et autres motifs d'inspiration végétale, constituent la partie sculptée de thèmes végétaux du décor du Temple de Salomon, explicitement mentionnée en *III Reg.* 6, 23.
- 17 Les liens du programme figuré avec l'*Opus Caroli*, envisagés dès 1943 par Otto Homburger<sup>28</sup>, sont principalement développés dans le travail philologique d'Ann Freeman<sup>29</sup> et de Paul Meyvaert, mené en vue d'une édition critique<sup>30</sup>, et visant à démontrer l'implication de Théodulf dans leur rédaction. Ce pont désormais établi entre le traité sur les images et le décor de Germigny inscrit durablement l'étude de celui-ci dans une dialectique consistant à retrouver, dans le décor de Germigny, les modalités précises de l'argumentaire de l'*Opus Caroli* contre l'adoration des images, raisonnement dans lequel l'Arche et les chérubins occupent effectivement une place importante. Plus largement, l'interprétation du choix de l'Arche en lieu et place d'une représentation anthropomorphe de Dieu dépend aussi beaucoup de la place accordée par les historiens à l'*Opus Caroli* dans le contexte des débats contemporains sur l'adoration de l'icône, considéré soit comme un manifeste franchement hostile aux images formalisé par les actes du synode de Francfort, ayant pour conséquence, pendant un temps, un refus de la représentation de la majesté du Christ<sup>31</sup>, ou bien comme un traité sur le statut et le rôle des médiations figurées vers le sacré cherchant à déconstruire la notion de vénération<sup>32</sup>. Si, dans un premier temps, les travaux d'Ann Freeman n'abordent qu'assez peu les enjeux proprement iconographiques et artistiques du problème, l'étude qu'elle publie avec Paul Meyvaert en 2001<sup>33</sup> – dédiée à la seule mosaïque – propose un examen approfondi des liens entre l'image composée pour l'abside de l'oratoire et l'*Opus Caroli* ainsi qu'avec l'œuvre poétique de Théodulf. Les dimensions artistiques, méditatives de l'œuvre sont rapportées à une démarche très personnelle du commanditaire dans laquelle son voyage en Italie, en 800, aurait joué un rôle central, lui permettant une observation des mosaïques romaines, en particulier à Sainte-Marie-Majeure et Saints-Côme-et-Damien, pour concevoir son propre programme iconographique. Ainsi, la frise bleu nuit placée entre la partie dorée et le fond bleu, marquée par trois séries de d'une triple vaguelette, représenterait-elle le Jourdain marqué de douze pierres au moment de la traversée de l'Arche par Josué et les Hébreux.

Les auteurs pensent également ici au panneau mosaïqué de la nef de Sainte-Marie-Majeure, qui figure cette scène et que Théodulf aurait lui-même observée. Un passage de l'*Opus Caroli* (I, 21) est appelé à l'appui de cette lecture pour conférer à cet aspect de l'image une dimension baptismale. Malheureusement, le panneau de Sainte-Marie-Majeure ne montre pas les pierres disposées dans le lit du fleuve, ainsi que Meyvaert pense les voir à Germigny, mais celles prélevées dans le fleuve, portées sur leur dos par les Hébreux.

- 18 L'ensemble des travaux de Freeman et Meyvaert, et ceux s'inscrivant dans leur sillage<sup>34</sup>, soulèvent une question plus large sur l'incidence de l'*Opus Caroli* sur l'art des environs de 800 et sur les partis pris figuratifs du premier moment carolingien. Par exemple, Wolfgang Grape (1974)<sup>35</sup>, qui ne conteste pas le sens donné au programme par André Grabar et Peter Bloch, s'oppose radicalement aux analyses qui ont voulu voir dans la mosaïque de Germigny une concrétisation de tendances iconoclastes perceptibles à cette époque. La représentation des anges de l'Arche à Germigny ne concorderait pas de façon probante avec le texte biblique<sup>36</sup> et la présence de deux couples d'anges ne lui semble justifiée ni par la Bible ni par les passages de l'*Opus Caroli* cités par Bloch<sup>37</sup> sur le doublement des anges dans le Temple de Salomon. De ces divergences résulte l'impossibilité d'un programme conforme aux théories exprimées dans le traité. Le mouvement rendu par l'attitude et par le drapé antiquisant des anges donne une tonalité dramatique à la scène, qui ne correspondrait à aucune donnée textuelle. Grape insiste sur la portée, en réalité purement politique et idéologique, de l'*Opus Caroli*, où les positions de Nicée II sont caricaturées, et qu'il juge très surestimée par les chercheurs<sup>38</sup>. C'est donc moins au polémiste qu'au commanditaire éclairé et atypique qu'il faudrait attribuer la conception du programme de Germigny<sup>39</sup>.
- 19 Sur une ligne tout à fait opposée, Jean Wirth affirme au contraire que l'*Opus caroli* n'est pas le fruit d'un malentendu né de la mauvaise compréhension des distinctions entre proskynèse et latrie<sup>40</sup>, mais que, loin de méconnaître ces deux pôles entre lesquels oscillent les Byzantins, il défend une position modérée sur le statut de l'image sacrée, très argumentée sur le plan doctrinal, selon laquelle est refusé le principe de l'adoration – de même que l'iconoclasme – que Nicée II entend leur imposer, au profit d'une conception proche des positions formulées par Grégoire le Grand à la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. L'invocation d'un iconoclasme carolingien est dès lors hors de propos, et le sens du programme figuré de Germigny autour de l'image et de l'espace du Temple s'en trouve donc là aussi nuancé, perdant par là son statut d'argument théodulfien en faveur d'un art qu'il faudrait convertir complètement à l'aniconisme.
- 20 Le rappel de ces positionnements divergents ne sert pas seulement le but de faire état des nuances nécessaires à la précision d'un état de l'art, mais il vise surtout à souligner la complexité de cette question de la nature des liens existant entre le traité de Théodulf et le programme de son oratoire. Loin d'être tranchée ou consensuelle, pas plus hier qu'aujourd'hui, elle nécessite d'y réfléchir à nouveau.

## Que peut-on dire de ce décor aujourd'hui ?

- 21 Il faut d'abord retenir que les travaux d'André Grabar ont apporté les éléments fondamentaux à la compréhension du programme iconographique du décor intérieur de Germigny en expliquant comment l'ensemble donne corps aux descriptions de l'*Exode* et du *Troisième Livre des Rois* selon une perspective chrétienne et ecclésiologique. Le *titulus*

qui longe la bordure inférieure encourage d'ailleurs un regard attentif de la scène figurée au-dessus, nommant des éléments également mentionnés dans le texte biblique : *Oraculum s(an)c(tu)m et cerubin hic aspice spectans et testamenti en micat arca Dei. Haec cernens precibusque studens plusare Tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis* [Contemple ici le saint propitiatoire et les chérubins, et vois comme brille l'arche de l'Alliance de Dieu, et voyant cela, en t'efforçant par les prières de toucher Celui qui tonne, associe, je te le demande, Théodulf à tes vœux ; trad. C. Treffort<sup>42</sup>]. On pourrait également proposer qu' *oraculum* soit traduit par Saint des Saints, puisque c'est un autre sens de ce terme, notamment lorsqu'il est employé dans le *Troisième Livre des Rois*.

- 22 Avant tout rapprochement avec *l'Opus Caroli*, il importe de réaffirmer qu'il s'agit d'une méditation sur le texte sacré, inspirée par la lecture du *De Tabernaculo* de Bède, œuvre exégétique qui irrigue également la pensée développée dans le traité. Poser le problème dans l'autre sens – celui d'une mise en image et en œuvre qui résulterait de l'argumentaire du traité – paraît réducteur quant à l'ambition intellectuelle et artistique de la démarche de Théodulf.
- 23 Si l'on ne peut proposer que des remarques assez secondaires en complément des nombreuses pistes complémentaires explorées depuis, certains aspects peuvent toutefois être précisés grâce au résultat des analyses des tesselles de la mosaïque<sup>43</sup>. Le point le plus saillant est le fait désormais établi que la zone correspondant au couvercle de l'Arche a subi d'importants remaniements, dans des proportions que l'on peut évaluer précisément<sup>44</sup>. Le rebord du coffre incliné vers le spectateur s'avère donc trop peu fiable au regard de la composition originelle pour pouvoir être interprété avec certitude. En outre, certaines retouches ont également pu être effectuées avant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Le coin inférieur gauche, où de nombreux spécialistes ont pensé voir le témoin de l'aspect initial du coffre ouvert, ne peut donc plus être retenu comme élément de preuve en faveur de cette thèse. Ce qui ressort des résultats de l'enquête physique sur l'œuvre est que non seulement cette partie a été retouchée, mais que des tesselles originales ont également pu être réorganisées au fil du temps.
- 24 Par ailleurs, les tesselles argentées et noires, qui suggèrent un linge blanc suspendu au rebord, datent dans leur grande majorité du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Il faut bien reconnaître ici que cette conclusion surprend, car ce contour suivi par ces tesselles est décrit par des sources très proches du moment même du dégagement de l'œuvre, et apparaît sur des dessins faits dès cette époque, notamment celui de Théodore Chrétin en 1847. Pourtant, on ne peut désormais plus exclure que cet élément, tel qu'il apparaît aujourd'hui sur l'œuvre ne soit le fruit d'une recomposition, dont l'aspect actuel fausse en grande partie la lecture. L'analyse technique met aussi en évidence le fait que des tesselles anciennes ont peut-être été utilisées dans la restitution de cette partie, de toute évidence très dégradée au moment de la découverte. Au mieux, certaines parties du tracé du motif sont authentiques, mais comblées et complétées au XIX<sup>e</sup> siècle.
- 25 L'étude de Paul Meyvaert et Ann Freeman est celle qui approfondit le plus cet aspect<sup>47</sup>, en formant l'hypothèse d'une Arche représentée complètement ouverte et vide, justifiée par le dessin de Chrétin et par un passage de *l'Opus Caroli*, et confortée par les impressions formulées dans certaines études déjà anciennes<sup>48</sup>. Ivan Foletti suggérait<sup>49</sup>, par ailleurs, que le programme de Théodulf allait au-delà d'une évocation du Temple, dans la mesure où l'Arche entre-ouverte et son linge serviraient un parallèle visuel avec l'image du tombeau vide du Christ, renforcé par les parentés formelles entre l'objet figuré à Germigny et des reliquaires contemporains. Si les arguments développés apportent

incontestablement des éclairages intéressants, attestant de la grande richesse conceptuelle de l'œuvre, ils se heurtent au fait qu'il n'est plus possible de se fier à l'aspect actuel de cette partie de l'œuvre.

- 26 À partir de ces certitudes nouvelles, c'est-à-dire le fait que rien dans l'assemblage actuel des tesselles sur le couvercle de l'Arche ne peut être tenu pour fiable, on peut avancer une proposition alternative. En effet, l'hypothèse de l'Arche entrouverte, ou bien ouverte complètement, pose avant tout une difficulté de fond : la représentation de l'Arche est rare pendant le haut Moyen Âge, et aucun exemple pré-carolingien ou carolingien n'étaye l'hypothèse du coffre ouvert. Les descriptions bibliques ne laissent pas entrevoir non plus de fondement textuel à cette idée. Le propitiatoire placé sur l'Arche selon l'ordre divin (*Ex . 25, 21*), sur lequel sont placés les chérubins, fixant donc cette partie de façon permanente, joue ensuite un rôle essentiel dans la fonction de l'objet de recevoir la nuée divine. Mentionnons cependant une exception remarquable dans un psautier commenté illustré d'une miniature pleine page<sup>50</sup>, montrant, au sein d'un espace fermé par une muraille crénelée, le coffre ouvert (désigné *arca testamenti*), couvercle relevé, laissant entrevoir les tables de la Loi, le bâton d'Aaron et un panier contenant la manne. Le séraphin et le chérubin qui l'accostent, nommés par des inscriptions, se tiennent debout de chaque côté, la tête penchée vers le centre, tandis que deux de leurs ailes se rejoignent au-dessus du couvercle soulevé. Au registre inférieur de l'image, David et ses musiciens tournent leurs regards vers l'Arche. S'il est bien question, dans la Bible, de l'Arche transportée sur l'ordre de David au son de la musique (*Paralipomènes 15*), il est très rare de voir ces deux motifs rapprochés ainsi dans l'iconographie du Psautier. Par ailleurs, les instruments représentés ici ne sont pas ceux du transport de l'Arche. Plutôt que l'illustration d'un épisode biblique, la composition met plutôt en œuvre une association de l'objet ainsi ouvert et du groupe de David avec ses musiciens dans un but allégorique. L'analogie envisagée met en regard l'Arche, comme réceptacle de la Loi, et les Psaumes, également expression du Verbe divin<sup>51</sup>. Si cet exemple, d'une période bien postérieure à Germigny, ne peut être mis à profit d'une comparaison pour étayer l'hypothèse d'une arche ouverte dans la mosaïque, il révèle néanmoins l'existence d'interprétations très originales quant à la mise en image de cet objet biblique. Mais à Germigny, l'emplacement des chérubins sur l'Arche, dont l'authenticité ne peut être mise en cause, et dont les pieds s'avancent nettement sur le couvercle, n'est pas compatible avec l'hypothèse d'une absence de celui-ci. La miniature du psautier du Vatican, où le couvercle apparaît relevé, dispose un couple d'anges à ses côtés, et non dessus. Le dessin de Chrétin, qui place un trait vertical dans l'angle supérieur droit, interprète de toute évidence de façon exagérée l'aspect d'une zone détériorée.
- 27 Si l'on admet donc, à l'issue de la nouvelle enquête technique, que les tesselles modernes sont très nombreuses sur le couvercle, et que l'agencement général de cette partie – qui a pu procéder d'un mélange de tesselles anciennes et modernes – n'est plus imputable à l'époque carolingienne, les ruptures plastiques et chromatiques qu'on y observe aujourd'hui ne peuvent plus être comprises comme des témoins de l'état originel. On peut alors poser l'hypothèse d'un coffre bel et bien fermé, mais dont le couvercle n'était pas nécessairement monochrome ni uniforme. L'une des comparaisons les plus intéressantes à porter en vis-à-vis de Germigny, assez peu exploitée jusqu'ici, est le folio 127v° du Pentateuque de Tours<sup>52</sup> (fig. 3), qui montre l'Arche recouverte d'un linge blanc et accostée de deux chérubins à deux ailes à l'intérieur du Temple. Cette miniature, placée en bas d'un folio de texte, accompagne le chapitre 11, 16 du *Livre des Nombres*, dans lequel

soixante-dix hommes sont momentanément autorisés à entrer dans la tente du désert, auprès de l'Arche, pour y recevoir l'Esprit. Cet épisode, issu de l'histoire de l'Arche alors qu'elle est transportée dans le désert par les Hébreux et installée dans le tabernacle mobile, est transposé dans le contexte d'un monument formé de blocs appareillés, d'un toit de tuiles, et d'un portique à arcatures évoquant les enceintes du Temple de Salomon. La nappe qui couvre l'Arche est marquée de quatre motifs circulaires aux angles. Au folio 76, l'Arche sans ses chérubins apparaissait une première fois (en face d'Ex. 24, 2-16), recouverte d'un linge, souligné cette fois d'une bordure brune, et marquée d'un motif circulaire au centre. Ce manuscrit montre bien une Arche en forme de coffre rectangulaire, dont les parentés avec l'autel chrétien sont soigneusement soulignées par le biais du linge posé dessus et par cette manière de basculer vers l'avant la face supérieure, propre aux images d'autel du haut Moyen Âge. À cet égard, la miniature du psautier du Vatican<sup>53</sup>, qui figure l'Arche ouverte, n'opère justement pas ce basculement et figure les objets qu'elle contient comme soulevés de l'intérieur, l'espace intérieur du coffre n'étant pas rendu visible du tout.

- 28 Le procédé iconographique retenu dans les deux occurrences d'Arche fermée du Pentateuque a pu l'être également par Théodulf, afin de souligner le parallèle entre le Saint des Saints et le sanctuaire chrétien, ainsi que l'autel qu'il abrite. En amateur d'art et philologue biblique, il n'est d'ailleurs pas à exclure qu'il ait connu le manuscrit, conservé à Saint-Martin de Tours à l'époque carolingienne. Ainsi pourrait-on avancer que le désordre de cette partie de la mosaïque résulte de la dégradation d'un dispositif de recouvrement complet ou partiel de l'Arche par une étoffe, à la manière des deux exemples livrés par le Pentateuque. Le drapé argenté reconstitué au XIX<sup>e</sup> siècle au bord inférieur de l'Arche, pourrait ainsi correspondre à un petit détail du décor original, vestige d'une nappe d'autel placée sur le propitiatoire. Les tesselles plus foncées dans l'angle inférieur gauche ne sont pas contradictoires avec cette hypothèse, puisque l'étoffe était probablement marquée de bordures ou de broderies. La comparaison avec le folio 127v<sup>o</sup> du Pentateuque est également encouragée par le fait que, parmi les quelques exemples tardo-antiques et haut médiévaux conservés, il s'agit de la seule représentation qui associe au coffre deux chérubins. Ceux du manuscrit sont posés à côté du coffre et possèdent chacun une seule paire d'ailes, comme les petits et les grands anges de Germigny.
- 29 La mise en regard systématique avec l'*Opus Caroli*, même si elle a apporté de précieux éléments de contextualisation et de compréhension de la démarche du commanditaire, a enfermé l'analyse du programme figuré dans une dialectique trop exclusive ; en cela, la contribution d'Ivan Foletti permettait de s'en émanciper et de réfléchir au-delà<sup>54</sup>. La méthode adoptée par Freeman et Meyvaert repose entièrement sur l'idée que chaque élément figuré trouve son explication dans un passage – parfois un aspect minime du raisonnement – de l'*Opus Caroli*, aboutissant sur certains points à une surinterprétation de l'image à rebours de toute cohérence iconographique, notamment dans le cas de la *Manus Dei*. L'identification de l'ombre de la paume comme un stigmat ne fonctionne pas et contredit toute la logique sémantique de l'image, au regard notamment de l'ancienneté de ce motif, l'un des plus fréquents et des plus stables de l'art chrétien tardo-antique et haut médiéval. La subordination de l'interprétation du figuré à un argument textuel détourne l'analyse de la spécificité du langage de l'image et de l'importance des matériaux comme vecteurs de sens. Or, l'*Opus Caroli* est un traité contre la vénération des images, contre l'attribution aux représentations d'une valeur sacrée intrinsèque, mais pas

contre les images elles-mêmes, auxquelles Théodulf ne dénie pas une forte capacité d'évocation.

- 30 L'interprétation de l'Arche comme placée au milieu des douze pierres du Jourdain (*Ios.* 4, 9-20), matérialisées par les ondulations de la frise bleu nuit séparant le fond doré du sommet de la voûte<sup>55</sup>, souffre également d'être forcée en faveur de citations textuelles de l'*Opus Caroli*, au détriment de parallèles iconographiques convaincants. Les panneaux de Sainte-Marie-Majeure, figurant l'Arche traversant le Jourdain et les Hébreux emportant des pierres, ne suffisent pas à étayer cette hypothèse. Issue d'un contexte monumental et narratif totalement différent de celui de Germigny, impliquant des modalités figuratives distinctes de ce qu'exige un cul-de-four absidial, et appartenant à un ample cycle vétérotestamentaire présenté dans la nef, cette image n'insiste pas clairement sur ce moment du remplacement des pierres prélevées dans le Jourdain. Si, à Germigny, cette mince bordure bleue et ses ondulations évoquent sans doute un élément aquatique – pourquoi pas le Jourdain –, attribuer un sens symbolique au nombre des ondulations paraît excessif.
- 31 Il serait donc utile, afin de nuancer les conclusions de Freeman et Meyvaert, d'insister davantage sur la valeur proprement artistique de l'ensemble de ce décor – mosaïques et stucs ensemble – non plus quant à l'articulation dogmatique de son raisonnement – aspect pleinement développé par les auteurs –, mais relativement au rôle accordé par Théodulf au décor et aux symboles visuels. Pour un lettré et un exégète tel que lui, en effet, la reformulation dans l'image d'arguments très précis livrés par écrit n'avait sans doute pas un grand intérêt, la structure et la complexité de la pensée textuelle et exégétique ne pouvant pas être restituées telles quelles par l'iconographie. Faire de la démarche de Théodulf, quant à son programme ornemental, une simple réaction aniconique lui soustrait une dimension artistique expérimentale s'inscrivant positivement dans son époque. Par contre, d'offrir la démonstration qu'un décor et qu'une image pouvaient fonctionner visuellement et symboliquement dans un sanctuaire en déjouant tout recours à la représentation anthropomorphe du règne divin, constituait certainement un défi intéressant. Si les longs développements consacrés à l'Arche et au Temple dans l'*Opus Caroli* reposent sur une matrice exégétique commune au programme de Germigny, le langage et les moyens mis en œuvre doivent être considérés pour eux-mêmes, opérant leur propre démonstration.
- 32 Le *titulus*, au-delà de la dénomination de certains motifs figurés, contribue à ce processus complexe. L'analyse de Vincent Debiais montre remarquablement que la précision lexicale et métrique de Théodulf instaure plusieurs registres dans les jeux qui s'établissent entre l'image et l'inscription. Le premier, instituant la figure, caractérise le motif, mais s'augmente par l'emploi de trois termes en appelant à l'effort de la vue : *aspice... spectans... cernens*, auxquels s'ajoutent *micat*, redoublant l'effet visuel de la mosaïque. Or, c'était bien la question des enjeux de la vision immédiate de Dieu qui était posée par le choix de ne pas figurer de théophanie christologique dans la conque. La formulation poétique met bien au centre de cette œuvre le regard, non pour voir ce qui n'est pas encore advenu pour l'homme, mais pour ce que révèle l'image matérielle, sans pour autant le montrer directement. Ainsi l'*arca testamenti* est-elle tout autant le contenant que le contenu, dissimulé à la vue du spectateur mais révélé par l'écriture. « La composition dans son ensemble (texte et image dans leur interaction) propose ainsi une réflexion sur la capacité du formel et du visuel, du sensible en général, à signifier ce qui ne peut être représenté<sup>56</sup>. » S'il faut accorder une valeur de manifeste à ce décor, c'est

plutôt en faveur de la plasticité du langage visuel, de sa faculté à susciter de puissants processus symboliques ne recourant pas à la représentation anthropomorphe de Dieu. C'est incontestablement l'intérêt que Théodulf avait pour les arts qui en est à l'origine, ainsi que sa conception très intellectuelle des choses, mais sensible à la qualité des moyens, perceptibles également dans ses bibles.

- 33 Ainsi les deux exemplaires somptueusement ornés produits à Fleury – PARIS, *Bibliothèque nationale de France*, lat. 9380 et LE PUY-EN-VELAY, *Cathédrale Notre-Dame*, ms. 1 –, offrant la version du texte révisée par ses soins, combinent l'usage de l'or, de l'argent et de la couleur pourpre, exaltant, par le biais d'un répertoire chromatique, ornemental, et par le jeu des matières, une appartenance à la fois christologique et impériale<sup>57</sup>. De même provenance, le livre d'évangiles conservé à la *Bibliothèque de la Bourgeoisie* à Berne (codex 348) présente au folio 8v° une composition abritant, sous une arcature double, les quatre symboles des évangélistes, tandis qu'au sommet émerge de la nuée la main divine. Le point commun à l'ensemble de ces œuvres, appartenant à un même milieu intellectuel et artistique, est la très puissante inspiration antiquisante qui s'y exprime et le fait de promouvoir d'autres solutions iconographiques que la représentation anthropomorphe de Dieu auprès du sanctuaire ou des textes sacrés chrétiens, au profit du langage des signes, des symboles, des métaphores et des formes. Comme cela a souvent été suggéré, les origines hispanique et septimaniennne de Théodulf auraient-elles pu jouer sur ce point. L'hypothèse mérite d'être considérée, en particulier au vu d'un monument comme l'église San Julian de los Prados, à Oviedo, qui, au début du IX<sup>e</sup> siècle, atteste bien de l'existence de décors culturels chrétiens optant pour d'autres solutions que l'anthropomorphisme divin à cette époque<sup>58</sup>.
- 34 L'*Opus Caroli* partage bien avec le programme de Germigny la notion des dimensions ecclésiologique et sacramentelle de la figure de l'*Oraculum* – donc du Saint des Saints du Temple – et de l'Arche qui s'y trouve entreposée<sup>59</sup>. Mais ces thématiques bibliques, également très présentes dans les justifications des partisans de la vénération, sont au service d'un programme iconographique affirmant la valeur de l'image à exprimer la concordance et la convergence des deux Testaments, à révéler le sens de faits et d'objets passés quant aux réalités du présent – en l'occurrence l'actualisation dans les sacrements actuels de l'Église vivante de ceux du passé<sup>60</sup>. Les conceptions eucharistiques développées par Théodulf dans le chapitre 15 du livre I, analysées par Kritina Mitalaitė dans ce volume, pourraient être cohérentes avec l'hypothèse d'une nappe d'autel posée sur le propitiatoire, suggérée plus haut.
- 35 Les moyens techniques déployés pour donner matière à cela sont substantiels et la combinaison d'une mosaïque d'une telle qualité matérielle et stylistique avec des stucs hisse ce projet au rang des décors ecclésiaux les plus ambitieux. L'analyse technique des matériaux de la mosaïque a bien montré que les tesselles, d'origine et de nature très diverses, combinent des remplois de matériaux antiques et d'éléments importés pour lesquels une commande précise a dû être passée<sup>61</sup>. Quant aux stucs, l'absence de gypse dans l'environnement proche confirme aussi que le projet de stuquer l'intérieur n'était pas un geste anodin, mais qu'il résulte plutôt d'une volonté de multiplier les supports techniques, notamment de recourir à la sculpture, pour mettre en œuvre un programme conceptuel dans lequel la combinaison de tous ces aspects comptait beaucoup aux yeux du commanditaire. Les travaux accomplis sur les fragments des stucs carolingiens revêtent ici une grande importance, car cette partie du décor était très étendue dans l'espace de l'oratoire, dans la partie basse de l'abside, dans la travée qui la

précède, et dans la tour<sup>62</sup>. Les jeux formels associant palmes, tresses et entrelacs – motifs antiquisants et motifs géométriques – pourraient également évoquer des combinaisons de conception comparable à ce que l'on trouve dans les pages de certains manuscrits d'inspiration insulaire, dans le sens où ces déploiements organisés de poncifs peuvent renvoyer à des thématiques cosmiques ou paradisiaques. Le vocabulaire végétal, s'il est cohérent avec l'évocation textuelle du Saint des Saints, n'est pas non plus étranger aux images du jardin du Paradis, environnement fréquemment associé à de nombreuses images théophaniques et ecclésiales. André Grabar avait aussi suggéré que certains des modèles connus de Théodulf et de ses artisans avaient pu être empruntés au répertoire arabe du décor des mosquées d'Espagne<sup>63</sup>.

- 36 Ainsi, à Germigny, la combinaison de la mosaïque et des stucs – qui étaient probablement peints – dans toute l'abside et la travée qui la précède, était-elle mise au service d'une évocation précise et concrète de l'*Oraculum* de *III Reg.* 6, 23-35, suivant les indications du texte quant aux parties dorées et aux éléments sculptés du sanctuaire. Le programme iconographique réfute les stratégies habituelles de former dans la conque absidiale une théophanie anthropomorphe, au profit d'un ensemble combinant images et inscriptions, tourné vers l'évocation métaphorique des mystères divins. Théodulf composait donc ici l'évocation de la présence de Dieu<sup>64</sup> dans le sanctuaire, en évitant que l'image ne figure quelque chose d'inaccessible à la vue humaine. La contemplation du règne divin, qui ne s'opère que par l'esprit et renvoie à une réalité non encore advenue, est ici remplacée par des médiations visuelles, dont l'aspect et les mesures sont de conception divine. C'est sur ce point que l'*Opus Caroli* et ses arguments sont essentiels. Ainsi Théodulf, par la mise en œuvre tridimensionnelle du sanctuaire de l'Ancienne Loi, un lieu du passé donné par la parole de Dieu, révèle la vraie nature du sanctuaire et de l'Église chrétienne. Il démontre par là ce qu'il tient pour la véritable fonction des images : non pas d'anticiper une vue directe de Dieu, dont aucun moyen matériel ne peut rendre l'aspect, mais plutôt d'être le vecteur d'un processus visuel et intellectuel spécifique, de nature métaphorique et métonymique, apparenté à l'exégèse, permettant de donner corps et profondeur symbolique à l'écrin matériel qu'est le monument cultuel chrétien.

---

## NOTES

1. Dans un célèbre article, C. Heitz [« L'image du Christ entre 780 et 810. Une éclipse ? », in F. BOESPFLUG et N. LOSSKY (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, 1987, p. 228-246] voit dans l'exemple de Müstair une sorte de réaction, par l'affirmation d'une image à « prépondérance christologique », à ce que représente à ses yeux le cas de Germigny dans les années 800. À propos des peintures de Saint-Jean de Müstair : J. GOLL, M. EXNER et S. HIRSCH, *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, Zürich, 2007 ; K. ATAOGUZ, « The Apostolic Ideal at the Monastery of Saint John in Müstair, Switzerland », *Gesta*, 52/2 (2013), p. 91-112 ; A.-O. POILPRÉ, « Représenter la vie du Christ sous le règne de Charlemagne », in R. GROSSE et M. SOT (éd.), *Charlemagne : les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne*, Turnhout, 2018, p. 507-527.



2. Cet aspect a fait l'objet d'un précédent article : A.-O. POILPRÉ, « Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés : l'authentique et le restauré », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41 (1998), p. 281-297. Le renouvellement de cette question est aujourd'hui permis par les moyens scientifiques et techniques mis au service de cette enquête, dont les résultats sont présentés dans ce volume.
3. Ce traité, également appelé *Libri Carolini*, a bénéficié d'une édition critique aux MGH, *Leges 4, Concilia*, t. 2, suppl. 1, en 1998 sous la direction de Ann Freeman, qui lui donne désormais le titre suivant : *Opus Caroli Regis contra synodum*, abrégé ici en *Opus Caroli*. On renverra systématiquement à cette édition.
4. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *Cahiers archéologiques*, 7 (1954), p. 171-184.
5. P. BLOCH, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés. Karl der Grosse und der Alte Bund », in *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, t. 3 (*Karolingische Kunst*), Düsseldorf, 1965, p. 243-261.
6. On utilisera ici les divisions des livres bibliques ayant cours dans les bibles hiéronymiennes utilisées par les Carolingiens dans lesquelles les livres des Rois sont aux nombres de quatre, numérotés de un à quatre, correspondant dans les bibles actuelles (Bible de Jérusalem) aux livres de Samuel I et II et aux livres des Rois I et II.
7. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, p. 175-176.
8. La traduction du terme *oraculum* et le sens dans lequel le terme est employé dans le *titulus* peuvent poser problème. Il apparaît dans le troisième livre des Rois, où il désigne le Saint des Saints, de même que dans le *De Tabernaculo* de Bède, que Théodulf connaît très bien (c'est l'acception que nous retenons). On le trouve aussi une fois dans l'*Exode* 37, 6 où il renvoie au propitiatoire. Voir aussi le commentaire qu'en font Ann Freeman et Paul Meyvaert : « The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés », *Gesta*, 40/2 (2001), note 3.
9. A.-O. POILPRÉ, « Le décor de l'oratoire... », *op. cit.*, fig. 12.
10. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, 1954, p. 173. On lira également avec profit la courte mais efficace étude de Cécile Treffort sur l'inscription dans : C. TREFFORT, *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latine du Moyen Âge*, Rosny-sous-Bois, 2008, p. 76-84, ainsi que sa contribution dans le présent volume.
11. P. BLOCH, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés... », *op. cit.*, p. 240-253.
12. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's... », *op. cit.*
13. Le dessin de Théodore Chrétin, reproduit en figure 2 de l'article de Ann Freeman et Paul Meyvaert (« The Meaning of Theodulf's... », *ibid.*, p. 130) et en figure 9 de l'article d'I. Foletti (« Germigny-des-Prés, il santo sepolcro e la Gerusalemme celeste », in *Convivium*, 2014, p. 31-48) est censé montrer l'œuvre avant restauration, et révélerait cet espace du propitiatoire comme un coffre vide, notamment avec l'angle supérieur droit d'où part un trait vertical suggérant l'espace intérieur de l'objet.
14. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's... », *ibid.*, et I. FOLETTI, « Germigny-des-Prés... », *ibid.*
15. A.-O. POILPRÉ, « Le décor de l'oratoire... », *op. cit.*, fig. 11.
16. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, p. 182.
17. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *ibid.*, p. 176, n. 1.
18. P. BLOCH, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés... », *op. cit.*, p. 239-240. Mentionné également par A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, p. 174.
19. J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Vienne, 1892, n° 900. Cette inscription est un poème d'Alcuin : MGH, *Poetae*, carm. 103, 1, p. 330. « Ici Dieu, le juge, l'image du créateur siège dans la forteresse ; ici les séraphins resplendent, étincelants de leur amour du Seigneur ; ici les chérubins volent dans l'intimité du Tonant ; ici brillent ensemble les cinq jeunes filles sages qui portent dans leurs mains les lampes de la lumière éternelle »,

traduction V. DEBIAIS, *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, 2017, p. 106.

20. Le *titulus* de la mosaïque de Germigny : *Oraculum sanctum et cherubin hic aspice spectans et testamenti en micat arca Dei - Haec cernens precibusque studens pulsare Tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis*. Pour l'analyse de ce *titulus*, on verra, outre la contribution de Cécile Treffort à ce volume, qui constitue l'étude la plus récente du dossier épigraphique : C. TREFFORT, *Paroles inscrites...*, *op. cit.* ; V. DEBIAIS, *La croisée des signes...*, *ibid.*, p. 130-131.

21. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, p. 175. Les citations bibliques à l'appui de son raisonnement : (...) *et omnes parietes templi per circuitum scalpsit variis celaturis et torno et fecit in eis cherubin et palmas et picturas varias quasi prominentes de pariete et egredientes (III Reg. 6, 29) ; (...) et scalpsit in eis picturam cherubin et palmarum species et anaglyfa valde prominentia et textit ea auro et operuit tam cherubin quam palmas et cetera auro (III Reg. 6, 35)*.

22. É. REVEL-NEHER, *L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles*, Paris, 1984, p. 188-190.

23. É. REVEL-NEHER, *L'arche d'alliance...*, *ibid.*, p. 188, note 412 : publiés dans E. DALHAUS-BERG, « Nova Antiquitas et Antiqua Novitas, Typologische Exegese und Isidorianisches Geschichtsbild bei Theodulf von Orléans », in *Kölner Historische Abhandlungen*, 23 (1975).

24. Également cité par P. BLOCH, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés... », *op. cit.*, p. 261, note 101.

25. Voir l'article de K. Mitalaité dans ce volume. Nos sincères remerciements à l'auteure de nous avoir permis la lecture de son texte avant d'y mettre le point final.

26. J. HUBERT, « Germigny-des-Prés », in *93<sup>e</sup> Congrès archéologique de France, Orléans, 1930*, Paris, 1931, p. 534-568 ; M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Tables de canons et stucs carolingiens », in *Stucchi e mosaici alto medioevali*, t. 1 (*Lo stucco. Il mosaico. Studi vari*), Milan, 1962, p. 156-178 ; P. JOUVELLIER, « Les fragments décoratifs carolingiens de Germigny-des-Prés conservés au Musée Historique de l'Orléanais », in *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, Paris/Auxerre, 1975, p. 432-435 ; A.-O. POILPRÉ, « Le décor de l'oratoire de Germigny... », *op. cit.*, p. 295-296. Aujourd'hui, on consultera prioritairement l'étude de François Heber-Suffrin [« Germigny-des-Prés. Une œuvre exemplaire ? », in C. SAPIN (dir.), *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, 2006, p. 179-195], la plus aboutie et précise sur les stucs (avec un état de la question détaillé), ainsi que les contributions de François Heber-Suffrin et de Bénédicte Bertholon dans le présent volume.

27. M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Tables de canons et stucs carolingiens... », *op. cit.*, p. 156-178.

28. O. HOMBURGER, « Eine unveröffentlichte Evangelienhandschrift aus der Zeit Karls des Grossen (Codex Bernensis 348) », *Zeitschrift für schweizerische Achaologie und Kunstgeschichte*, 5 (1943), p. 149-164. Cet auteur ne consacre que quelques paragraphes à la mosaïque de Germigny rappelant les liens avec *Ex. 25, 22* et *III Reg. 6, 23-27*, mais y envisage un lien avec l'*Opus Caroli* pour interpréter complètement le décor.

29. A. FREEMAN, « Theodulph of Orléans and the Libri Carolini », *Speculum*, 32 (1957), p. 663-705.

30. *Opus Caroli...*, *op. cit.*

31. H. SCHNITZLER, « Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle », *Aachener Kunstblätter*, 29 (1964), p. 17-44 ; C. HEITZ, « L'image du Christ... », *op. cit.*

32. J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1989, p. 139-154.

33. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's... », *op. cit.*

34. Les études de May Vieillard-Troïekoureff, par exemple, qui approfondissent l'idée des liens avec la culture chrétienne de l'Espagne wisigothique à travers les manuscrits, notamment ceux connus de Théodulf lors de la conception de ses Bibles : M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, « Nouvelles études sur les mosaïques de Germigny-des-Prés », *Cahiers archéologiques*, 17 (1967), p. 103-112 ; *EAD*

., « Les bibles de Théodulpe et la bible wisigothique de la Cava dei Tirreni », in *Synthronon : art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 153-166.

35. W. GRAPE, « Karolingische Kunst und Ikonoklasmus », *Aachener Kunstblätter*, 45 (1974), p. 49-58.

36. W. GRAPE, « Karolingische Kunst... », *ibid.*, p. 52.

37. P. BLOCH, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés... », *op. cit.*, p. 255.

38. W. GRAPE, « Karolingische Kunst... », *op. cit.*, p. 50. Mentionnons aussi l'étude de V. H. Elbern [« Die "Libri Carolini" und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200. Jahrfeier des 2. Konzil von Nikaia 787 », *Aachener Kunstblätter*, 54-55 (1986-1987), p. 15-32 (sur Germigny : p. 19-20)], qui, sans contester un lien étroit avec l'*Opus Caroli* de Théodulf, suggère aussi que l'Arche pourrait tout aussi bien être vue comme une adhésion aux prescriptions de Nicée II, dont les actes en font aussi un argument décisif en leur faveur. S'il s'agissait d'un manifeste anti-Nicée II, l'Arche aurait été selon lui un argument mal choisi, V. H. Elbern montrant par là que le texte est purement idéologique et politique, n'impliquant pas d'applications concrètes de ses propres arguments. Un passage extrait du dernier livre de l'*Opus Caroli*, cité par V. H. Elbern (*ibid.*, p. 29-31) est convoqué à l'appui de cette affirmation : *imagines (sunt) ob rerum gestarum memoriam et aedificiorum pulchritudines ; ob ornamentum basilicarum et memoriam [...] rerum [...] gestarum...*

39. Il met en parallèle les personnalités de Théodulf et de Cassiodore mues par le même idéal de savoir encyclopédique se rapportant aussi bien à l'Antiquité, qu'aux mondes chrétien ou judaïque. L'Arche représentée dans le *Codex Grandior* de Cassiodore s'expliquerait par une volonté de souligner l'appui que constitue la tradition juive à la culture chrétienne, sans prétentions à combattre les images.

40. J. WIRTH, *L'image médiévale...*, *op.cit.*, p. 139-166.

41. L. JAMES, « Seeing is believing but words tell no lies : captions versus images in the *Libri Carolini* and Byzantine Iconoclasm », in A. MCCLANAN et J. JOHNSON (éd.), *Negating the Images. Case Studies in Iconoclasm*, Burlington, 2005, p. 97-112.

42. C. TREFFORT, *Paroles inscrites...*, *op. cit.*, p. 76-84 ; voir également sa contribution dans le présent volume.

43. Voir l'article de L. Van Wersch, A. Kronz, K. Simon, F.-P. Hocquet et D. Strivay dans le présent volume. Tous nos remerciements aux auteurs de nous avoir transmis leur texte avant sa parution.

44. Voir la figure n° 15 de l'article de Line Van Wersch *et alii* dans le présent volume.

45. Voir l'article de L. Van Wersch, A. Kronz, K. Simon, F.-P. Hocquet et D. Strivay dans le présent volume (paragraphe « Identification et localisation des restaurations »).

46. Voir, sur ce point, l'article de Line Van Wersch *et alii* dans le présent volume.

47. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's... », *op. cit.*

48. C.-F. VERGNAUD-ROMAGNESI, « Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) », *Revue archéologique*, 1847, p. 33-39 ; *Id.*, « Addition à la notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) », *Revue archéologique*, 1847 (tiré à part, non paginé).

49. I. FOLETTI, « Germigny-des-Prés... », *op. cit.*

50. CITTÀ DEL VATICANO, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Pal. lat. 39, fol. 44v°, deuxième quart du XI<sup>e</sup> siècle ; numérisation intégrale du manuscrit [[http://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/bav/bav\\_pal\\_lat\\_39/0001](http://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/bav/bav_pal_lat_39/0001)].

51. Mes remerciements les plus chaleureux à Isabelle Marchesin pour ses explications érudites sur ce folio complexe, que nous résumons ici (texte et note) : l'*intrumentarium* figuré ici n'est pas celui du transport de l'Arche (*buccinae*, trompettes et tambourins), mais une tradition sans doute tardo-antique et italienne, liée à Cassiodore et à l'*Origo prophetiae david regis psalmodorum CL*, qui associe aux quatre chantres, mentionnés dans les *tituli* des psaumes, quatre Lévités compagnons de David. L'association à l'Arche ainsi ouverte et du groupe de David et de ses musiciens est

exceptionnelle et sans doute fondée sur une analogie entre l'Arche réceptacle de la Loi et les Psaumes expression de la Loi annoncée du Christ. I. MARCHESIN, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, 2001.

52. B. NARKISS (éd.), *El Pentateuco Ashburnham : la ilustración de códices en la Antigüedad tardía [Fac-similé]*, Valence, 2007 ; C. DENOËL, « Notice 1 », in M.-P. LAFITTE, C. DENOËL et M. BESSEYRE (dir.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, 2007. D. H. VERKERK, *Early medieval Bible illustrated and the Ashburnam Pentateuch*, Cambridge, 2004. Manuscrit intégralement numérisé sur Gallica.

53. CITTÀ DEL VATICANO, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Pal. lat. 39, fol. 44v°.

54. I. FOLETTI, « Germigny-des-Prés... », *op. cit.*

55. A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's... », *op. cit.*, p. 131-133.

56. V. DEBIAIS, *La croisée des signes...*, *op. cit.*, p. 131 (pour la citation) et p. 130-131 (pour les idées résumées dans ce paragraphe).

57. É. PALAZZO, « Notices 2, 3 et 4, sur les Bibles de Théodulfe et les évangiles de Berne », in *Lumières de l'an mil en Orléanais, autour du millénaire d'Abbon de Fleury*, Turnhout, 2004, p. 15-17.

58. Merci beaucoup à Jean-Pierre Caillet pour ses remarques et ses suggestions sur ce point. Sur le monument et son décor : J. DODDS, « Las pinturas de San Julian de los Prados. Arte, diplomacia y herejia », *Goya*, 191 (1986), p. 258-263 ; H. SCHLUNK et M. BERENQUER, *La pintura mural asturiana*, Oviedo, 1957.

59. A. Freeman, dans l'introduction à l'*Opus caroli*, et, auparavant, A. FREEMAN, « Theodulph of Orléans and the *Libri Carolini*... », *op. cit.* Il faut également se reporter à l'article de K. Mitalaité dans ce volume, qui prend également en compte les chapitres 15 et 19.

60. Voir l'article de K. Mitalaité dans ce volume.

61. Voir la conclusion de l'article de Line Van Wersch *et alii* dans le présent volume.

62. F. HEBER-SUFFRIN, « Germigny-des-Prés... », *op. cit.* et les articles de F. Heber-Suffrin et B. Palazzo-Bertholon dans ce volume.

63. A. GRABAR, « Les mosaïques de Germigny-des-Prés », *op. cit.*, p. 179-181.

64. Pour l'analyse du *titulus*, évoquée plus haut, et de la question plus générale du rôle de l'inscription au sein du décor, on verra prioritairement les travaux de V. Debiais : *La croisée des signes...*, *op. cit.* ; « Carolingian Verse Inscriptions and Images. From Aesthetics to Efficiency », *Convivium*, ½, 2014, p. 88-101.

## AUTEUR

ANNE-ORANGE POILPRÉ

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art) – EA 4100