



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Fenestella

Dentro l'arte medievale / Inside Medieval Art



I – 2020



Fenestella è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
Fenestella is Double-blind peer-reviewed Open Access Journal

Editore / Publisher

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Direttore / Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale / Editorial staff

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale / Editorial Assistant

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico / Editorial board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen – *emeritus*)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (già Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Contatti / Contact us

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Via Noto 6, 20141 Milano

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Sommario / Contents

- 1 La storiografia e l'iconografia dei timpani del Portail Royal (Chartres)
Paolo Piva
- 23 Iconographic Interpretation of the Temple as a Theological Symbol in Images of the Annunciation of the 14th and 15th Centuries
José María Salvador-González
- 43 Il pulpito e il pavimento di San Liberatore alla Maiella: distruzione, alterazione e ricomposizione degli arredi liturgici
Eleonora Tosti
- 79 Monumental Painting of the Byzantine World c. 1100. Style and Imagery
Irina Oretskaia
- 115 Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud
Marcello Angheben
- 145 The veneration of *spolia*: the Madonna della Colonna in St. Peter's in Rome
Lex Bosman

In copertina: Chartres, Portail Royal (foto di Fabio Scirea)

Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud

Marcello Angheben

Université de Poitiers – Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM)

marcello.angheben@univ-poitiers.fr

Abstract

Santa Maria of Taüll : The Eucharistic and Angelic Painted Programme of the South Aisle

The paintings on the south aisle of Santa Maria of Taüll located in the second bay, just after the bell tower, concentrate several themes related to the Eucharist : the appearing of Gabriel to Zechariah, the Divine Lamb, a nimbed figure dressed in liturgical garments and two fish flanking a cross. The first theme is particularly significant since it includes two clues that clarify the thinking of the designer : a chalice stands on the altar and it is the archangel who holds the censer and not the father of John the Baptist.

As in several other Catalan churches, it is therefore the censuring of the Oblates that refers to the sacrifice of the Mass. We can therefore assume that an altar was erected near these images and that it was dedicated to the angels, because the paintings above the appearing of Gabriel represent warrior angels and that this scene is adjacent to the bell tower.

As in many elevated places of worship dedicated to Saint Michael or to the angels, two themes have therefore been connected with these winged beings. There are consequently high probabilities that the singular iconographic program of Taüll was intended to accompany the cult of the angels celebrated in the nave, in the tower or in both places.

Keywords : Catalonia ; Romanesque ; Wall Painting ; Santa Maria of Taüll ; Eucharist ; Zechariah ; Archangel Gabriel ; Archangel Michael ; Altar ; Pedret ; Sorpe ; Saint-Chef-en-Dauphiné ; Saint-Sernin of Toulouse

How to cite : Marcello Angheben, *Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud*, «Fenestella» I (2020) : 115-144.

DOI : [10.13130/fenestella/14496](https://doi.org/10.13130/fenestella/14496)

En Catalogne, l'église Sainte-Marie de Taüll est l'une des seules à présenter un décor peint dans la nef. Ces peintures ont été déposées et installées au Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)¹ (fig. 1-3). Du bas-côté nord, il ne subsiste que des fragments mais au sud, on a conservé la majeure partie des peintures de la paroi du bas-côté, des arcades et, dans un état beaucoup plus fragmentaire, celles du mur gouttereau du vaisseau central. Les trois niveaux de la paroi méridionale montrent respectivement une tenture en trompe-l'œil, des épisodes du Nouveau Testament et des scènes incomplètes majoritairement énigmatiques. Ces peintures peuvent être situées après la consécration du 11 décembre 1123 car leur style est différent de celui du sanctuaire². Cet article porte sur les peintures situées entre la tour campanaire, érigée dans le bas-côté de la deuxième travée, et la porte percée au milieu de la troisième travée. Je tenterai de montrer que les thèmes développés dans cette partie de la nef possèdent une dimension eucharistique et angélique, et qu'ils se rapportent peut-être à la présence d'un autel secondaire et au culte des anges.

L'histoire des Mages et de Zacharie

Le principal thème développé dans cette partie de la nef est l'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie, le père de Jean-Baptiste, qui succède à deux scènes figurées de l'autre côté de la porte (fig. 4-5). Il s'agit de la visite des Mages à Hérode, des mêmes Mages venant adorer l'Enfant ou se préparant à le faire, et de deux personnages dont l'identité demeure incertaine (fig. 6). Le premier est nimbé, il a posé le dos de sa main droite contre sa joue et peut par conséquent être identifié à Joseph qui figure très fréquemment dans l'attitude du rêveur ou du visionnaire. Le second est dépourvu de nimbe et tient à la fois un livre ouvert et un calame. On y a généralement vu Zacharie écrivant le nom du Baptiste, même si cet épisode est dépourvu de lien direct avec l'Adoration des Mages. Il semble toutefois plus vraisemblable qu'il corresponde à saint Matthieu, l'unique évangéliste qui a rapporté l'histoire des Mages³.

Quelle que soit l'identité de ce personnage, on peut d'emblée observer que le premier registre ne se présente pas comme un cycle narratif homogène et continu. En le parcourant de gauche à droite, comme l'imposent les deux premières scènes, on voit d'abord deux épisodes de l'Enfance du Christ étroitement imbriqués et ensuite, à droite de la porte, un épisode lié à la vie de Jean-Baptiste et antérieur à l'Adoration des Mages. L'Adoration possède de surcroît une part considérable d'iconicité, autrement dit de traits visant à extraire les figures de la temporalité du récit et réduire ainsi la narrativité de la scène. Les Mages se trouvant dans le palais d'Hérode, il était logique de les figurer dans un cadre architectural, mais les arcades dans lesquelles ils s'inscrivent cloisonnent fortement la scène, freinant ainsi considérablement le mouvement conduisant les Mages de ce palais vers le lieu de la naissance du Sauveur.

L'iconicité est encore plus marquée chez la Vierge inscrite dans une gloire en huit, une formule à ma connaissance exceptionnelle dans les représentations narratives de l'Adoration

¹ Je remercie vivement Marc Sureda pour ses précieux conseils et les informations qu'il m'a procurées au sujet de la liturgie de la cathédrale de Vic.

² Les études de ces peintures sont relativement nombreuses, mais elles ne portent presque jamais sur le programme du bas-côté sud. Gudiol i Cunill 1927 : 191-232 ; Pijoan, Gudiol Ricart 1948 : 106-108, 145-148 ; Cook, Gudiol Ricart 1950 : 44-48 ; Sureda 1989 : 326-327 ; Pagès i Paretas 1997 et 1999 ; Yarza Luaces 1999 ; Pagès i Paretas 2019. Pour les différentes églises évoquées ici, je renvoie globalement à Sureda 1989 et aux articles de l'encyclopédie *Catalunya Romànica*.

³ Au portail de Neuilly-en-Donjon, c'est manifestement l'« animal » de Matthieu, l'homme ailé, qui figure semblablement derrière la Vierge. Angheben 2020 : 288.

des Mages. Elle est en revanche fréquemment entourée d'une mandorle dans les figurations iconiques de ce thème et en particulier en Catalogne, dans les absides d'Àneu, de Cap d'Aran et, de manière encore plus significative, de Sainte-Marie de Taüll⁴. Ainsi les peintures de la troisième travée reprennent-elles non seulement le thème iconographique du cul-de-four de l'église mais aussi son iconicité. Ces particularités conduisent à regarder les scènes de ce registre autant comme des *imagines*, des images iconiques ou « de représentation » pour reprendre l'expression d'Erwin Panofsky, que comme des *historiae*, des images narratives inscrites dans un récit continu⁵.

L'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie

Il faut alors se demander pour quelle raison l'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie a été figurée à droite de la porte, sans relation avec un cycle dédié à Jean-Baptiste (fig. 7-8). L'explication réside à mon sens dans la liturgie, ses commentaires et l'iconographie du thème dans laquelle se reflète le contenu de ces textes. L'épisode est rapporté dans les premières lignes de l'Évangile de Luc : l'époux d'Élisabeth, qui desservait l'autel des parfums du Temple de Jérusalem, a reçu la vision de l'archange Gabriel qui se tenait debout à côté de cet autel pour lui annoncer la naissance d'un fils (Lc 5-20). À Taüll, l'archange descend du ciel au lieu de figurer à côté de l'autel et surtout il balance un encensoir au-dessus d'un calice recouvert d'un voile, alors que dans l'Évangile de Luc et dans la tradition iconographique, c'est Zacharie qui manie l'encensoir. L'autel des parfums est recouvert d'une nappe, à l'instar de son avatar chrétien. Enfin, la figure très effacée de Zacharie est flanquée d'un deuxième personnage masculin nimbé alors que l'Évangile de Luc ne mentionne que l'archange et le père de Jean-Baptiste.

Si le calice posé sur l'autel et la fonction de thuriféraire affectée à l'archange s'opposent au texte de Luc, cette iconographie se conforme parfaitement à la tradition textuelle dans laquelle l'épisode est rapporté au sacrifice eucharistique et plus particulièrement à l'encensement des oblats déposés sur l'autel au moment de l'offertoire. Pour commencer, l'autel des parfums a été assimilé à l'autel chrétien, comme l'affirme très clairement Amalaire de Metz dans son commentaire sur la Préface du canon de la messe⁶. Quant à l'archange, il évoque la liturgie céleste. Ainsi pour saint Ambroise, son apparition annonce le sacrifice chrétien célébré par les anges⁷.

Amalaire de Metz précise davantage encore le cadre de cette célébration en la situant au moment de la Préface. C'est en effet après l'encensement de l'autel que celui-ci s'assimile à l'autel des parfums et c'est à cet autel qu'est célébré le sacrifice à la fois par les hommes et par les anges. Il déclare ensuite que le passage de la Préface évoquant les anges – *quam laudant angeli* – se réfère au « sacrifice des anges » qui intègre celui des archanges⁸. Le célèbre exégète de la liturgie établit donc un lien entre l'encensement de l'autel et la participation des anges à la liturgie eucharistique. Il ne dit toutefois pas

⁴ Deuchler 1974 ; Pagès i Paretas 1999 et 2010 ; Angheben 2012.

⁵ Panofsky 1927. Cette différence entre *imago* et *historia* est clairement formulée par Walafrid Strabon, *Libellus de exordiis*, 8, A. Harting-Correa (éd.) : 74-75.

⁶ Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 6, J.-M. Hanssens (éd.), II : 325. [...] *altare nostrum aptatur altari thiamiamatum* [...].

⁷ Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, G. Tissot (éd.) : 61. Pour la présence des anges au moment du sacrifice, voir aussi Grégoire le Grand, *Dialogi*, IV, 60, 2, A. de Vogüé (éd.) : 202-203 ; Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 1, J.-M. Hanssens (éd.), I : 323-324 ; Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 102, PL 172 : col. 577a.

⁸ Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 8, J.-M. Hanssens (éd.), II : 326. *Intimatum est hanc praeparationem, quae caelebratur in altari thiamiamatis, sacrificium angelorum ad memoriam nobis reducere* [...].

explicitement que les anges encensent également l'autel et ne mentionne pas davantage l'apparition de Gabriel à Zacharie.

Cet épisode est en revanche évoqué dans une oraison apparue à la fin du X^e siècle. Elle était destinée à être prononcée au moment de la bénédiction de l'encens, un acte rituel accompli après l'installation des oblats sur l'autel : *Per intercessionem beati Gabrielis archangeli stantis a dexteris altaris incensi et omnium electorum suorum, incensum istud dignetur Dominus benedicere*⁹. La diffusion de cette oraison n'est toutefois attestée que dans des régions éloignées de la Catalogne : dans la *Vetus missa* de Ratold de Corbie avant 986, la *Missa illyrica* composée à Minden vers 1030, à Sées en Normandie au XI^e siècle et dans le rituel des Saints-Apôtres de Cologne dans la seconde moitié du XII^e siècle¹⁰.

Cette interprétation eucharistique semble néanmoins avoir été formulée dans l'iconographie où l'autel des parfums encensé par Zacharie a été transformé à plusieurs reprises en autel chrétien. Dans certaines représentations carolingiennes, l'encensoir a reçu la forme d'un calice et, à l'époque ottonienne, on a figuré sur l'autel divers objets liturgiques : un grand calice surmonté d'une couronne suspendue dans l'Évangélaire de Bernward¹¹, un calice et une patène dans les Péricopes d'Henri II¹². Dans ses rares transpositions monumentales, l'apparition de Gabriel à Zacharie a été inscrite à quatre reprises dans un espace liturgique, suggérant ainsi un rapport avec l'autel situé à proximité. Dans l'absidiole septentrionale de Sainte-Sophie de Bénévent, on a peint dès le VIII^e siècle l'Annonciation à Zacharie et ce dernier adressant un discours muet à la foule¹³. La lacune centrale est toutefois trop étendue pour pouvoir fonder une interprétation eucharistique de cette composition.

Dans l'église Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand, le thème figure sur un des chapiteaux du rond-point¹⁴ (fig. 9). Comme à Taüll, l'épisode s'inscrit dans un cycle dédié à l'Enfance, si ce n'est que celui-ci comporte l'Annonciation, la Visitation et l'apparition de l'ange à Joseph, et non pas l'histoire des Mages. Il est probable que cette scène a été conçue comme le pendant de l'Annonciation figurée sur la face opposée puisque l'archange Gabriel intervient dans les deux épisodes. Cela n'exclut toutefois pas sa dimension eucharistique. Celle-ci est au contraire fermement établie par la tonsure de Zacharie et son vêtement liturgique chrétien composé d'une chasuble et d'une étole.

On retrouve une association analogue des deux thèmes incluant la figure de Gabriel à Saint-Chef-en-Dauphiné. Dans la chapelle Saint-Clément, située à l'extrémité du bras nord du transept, l'apparition à Zacharie et l'Annonciation figurent respectivement sur les parois ouest et nord. Ces peintures étant situées juste en dessous de la célèbre chapelle des anges dédiée aux trois archanges et à saint Georges, on peut supposer qu'on a voulu y exalter l'archange Gabriel à travers les deux principaux événements dans lesquels il est

⁹ Jungmann 1956-1958, II : 349.

¹⁰ Le Brun 1860, I : 294-296 ; Odenthal 1992 : 242 (n° 26). Pour la *Vetus missa* de Ratold de Corbie, voir PL 78 : col. 249c.

¹¹ Brandt 1993 : 39-41, pl. 20.

¹² Fillitz, Kahsnitz, Kuder 1994 : 126, pl. 40. Dans les rares versions carolingiennes de ce thème, Zacharie agit un encensoir ressemblant parfois à un calice, ce qui est encore plus frappant lorsqu'il le maintient verticalement au-dessus de l'autel (Évangiles de Soissons, BnF, ms lat. 8850, f. 123v ; fragment Cotton, ms Claudius B.V., f. 132v ; British Museum, ms Harley 2788, f. 109), mais ce dernier n'accueille aucun objet liturgique : Koehler 1952. Yarza Luaces 1999 : 131, a cité plusieurs exemples de scènes dans lesquelles Zacharie manie l'encensoir, dont les peintures d'Andorre-la-Vieille.

¹³ Pace 2019.

¹⁴ Świechowski 1973 : 126 ; Baschet, Bonne, Dittmar 2012 : 136 et sv.

personnellement impliqué¹⁵. Et comme à Clermont-Ferrand, le choix de l'apparition à Zacharie a également pu être déterminé par la dimension eucharistique du thème. L'autel peint au centre de la scène ne s'assimile pas aussi clairement à l'autel chrétien qu'à Taüll car il n'accueille aucun objet liturgique, mais il figure juste en face de l'autel de la chapelle et produit ainsi un écho visuel instantanément perceptible.

La dimension eucharistique du dernier exemple ne fait en revanche aucun doute et il est d'autant plus instructif qu'il se trouve en Catalogne. Dans le cul-de-four de l'absidiole septentrionale de Sant Esteve d'Andorra la Vella, on a figuré Zacharie vêtu d'une chasuble, portant manifestement un manipule et encensant l'autel des parfums sur lequel figurent un calice et une patène (XIII^e siècle ; fig. 10). Cet autel est de surcroît précédé d'un édicule qualifié de *templum* et surmonté d'une croix¹⁶. Zacharie est accompagné par un groupe de quatre personnages assistant à la cérémonie de l'encensement de l'autel, et à l'extrémité gauche de l'abside apparaît un personnage nimbé exposant une bande de tissu ou un phylactère. Cette fois, l'autel des parfums est clairement assimilé à l'autel chrétien et l'apparition à Zacharie est devenue le sujet principal de cet espace liturgique secondaire. Dans cet exemple catalan, il paraît donc évident que ce sujet a été choisi et amplifié pour évoquer l'encensement des offrandes sur l'autel.

À côté de ces quatre occurrences monumentales de l'apparition de Gabriel à Zacharie, il faut évoquer un autre type de représentation d'un ange encensant un autel dans un espace liturgique. À Anagni, Saint-Hilaire de Poitiers et Sant Quirze de Pedret, on a figuré l'ange d'Apocalypse 8 encensant l'autel d'Apocalypse 6 sous lequel se tiennent les martyrs¹⁷ (fig. 11). Dans ces trois programmes, la dimension eucharistique est suggérée par la localisation des peintures : derrière l'autel à Poitiers, à côté dans les deux autres exemples. À Pedret, cette interprétation est largement confirmée par la présence d'un calice et d'une patène ou d'un pain sur l'autel. Dans ces trois ensembles, on a donc rattaché la représentation de l'encensement d'un autel émanant d'une source biblique à l'encensement de l'autel chrétien après l'offertoire, comme dans certaines représentations monumentales de l'apparition de Gabriel à Zacharie.

Ces observations confirment qu'à Sainte-Marie de Taüll, on a opté pour un thème rare, sans rapport direct avec les sujets figurés dans la première partie du registre, mais possédant de fortes résonances eucharistiques et représenté le plus souvent à proximité d'un autel. On a de surcroît accentué cette dimension eucharistique en transposant la fonction de thuriféraire de Zacharie à l'archange et en figurant un calice sur l'autel. Il semble donc évident qu'on a voulu évoquer l'encensement des oblats sur l'autel chrétien avant le début du canon de la messe, ainsi que la participation des anges à la liturgie eucharistique.

L'Agneau divin

La présence de l'Agneau divin sur l'arc chevauchant la deuxième et la troisième travée confirme amplement cette lecture eucharistique et surtout elle permet d'envisager la présence d'un autel à ce niveau de la nef. Comme dans les très nombreuses représentations de ce thème, l'Agneau s'inscrit dans un médaillon et porte une croix¹⁸ (fig. 12).

¹⁵ Franzé 2011 : 168-169, 211.

¹⁶ Sureda 1989 : 375-376 (deuxième moitié du XIII^e siècle) ; Alcoy, Pagès i Paretas 2012 (premier quart du XIII^e siècle).

¹⁷ Angheben 2016 : 58-62. Pour les peintures de Pedret, voir également Al-Hamdani 1963 ; Christe 1982 ; Schmidunser 1990 ; Pagès i Paretas 2003 ; Al-Hamdani 2013 ; Guardia 2014. Pour Cappelletti 2002 : 193, le thème se rattache moins à l'autel qu'au Christ entouré de séraphins.

¹⁸ Pour l'image médiévale de l'Agneau voir principalement Asfour 2016.

Il devait dominer quatre figures nimbées puisque deux d'entre elles apparaissent du côté ouest. Depuis les premiers siècles de l'art chrétien, le thème figure au-dessus de l'autel pour évoquer le Christ immolé sur la croix et sacrifié quotidiennement au moment du canon de la messe. C'est ce que l'on peut voir en particulier à Saint-Vital de Ravenne où cette figure christique est accompagnée des paradigmes bibliques du sacrifice eucharistique évoqués dans le *Supra quae*, une oraison du canon : Abel, Abraham et Melchisédech¹⁹. À Saints-Côme-et-Damien de Rome, l'Agneau s'inscrit dans la vision du chapitre cinq de l'Apocalypse, si ce n'est qu'il a été figuré sur un autel supporté par quatre colonnettes sur lequel se dresse une croix. L'allusion à l'autel préparé pour le sacrifice est attestée par les sept candélabres du premier chapitre de l'Apocalypse car leur disposition correspond très précisément aux usages liturgiques romains : ils devaient être déposés sur le sol, quatre à droite de l'autel et trois à gauche²⁰ (fig. 13).

Depuis ces incunables, le thème apparaît presque systématiquement au-dessus de l'espace liturgique, en particulier dans les églises romanes. Sur l'arc absidal à Sainte-Praxède, Rignano Flaminio, Saint-Chef-en-Dauphiné, Berzé-la-Ville et Montmorillon, sur l'intrados de l'arc absidal à Montoire²¹ et Le Genest-Saint-Isle²², sur la paroi de l'abside à Saint-Clément de Rome et Saint-Sylvestre de Tivoli, sur la voûte du chevet à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, Chalivoy-Milon²³, Charly²⁴, Chemillé²⁵, Areines et Saint-Aventin, dans le cul-de-four à Saint-Aignan-sur-Cher²⁶, sur le tambour de la coupole précédant l'abside à Concordia, ou sur la voûte du ciborium à Civitate. Dans les absides de Saint-Pierre de Tuscania et de Castel Sant'Elia, dans le Latium, on a voulu expliciter le sens du thème en montrant l'Agneau versant son sang dans un calice posé à ses pieds. Cette formule a peut-être été destinée à traduire visuellement le réalisme du sacrifice constamment réaffirmé à la suite de la querelle provoquée par Bérenger de Tours, mais on ne peut pas en avoir la certitude.

En Catalogne, l'Agneau figurait probablement sur la paroi orientale du sanctuaire de Pedret et il apparaît encore dans le cul-de-four de Sant Romà de les Bons et sur la voûte du chevet à Saint-Clément et Sainte-Marie de Taüll, Baltarga, Aineto²⁷ et Sant Miquel d'Engolasters²⁸. À Sainte-Marie, on a figuré le thème au-dessus du sacrifice d'Abel, renforçant ainsi le lien avec le sacrifice eucharistique, comme à Saint-Vital de Ravenne (fig. 14-15). Il y a donc de fortes probabilités pour que l'Agneau peint dans le bas-côté de l'église ait revêtu la même signification.

Dans l'ensemble de la peinture romane, la présence de l'Agneau christique en dehors du sanctuaire ou d'une chapelle demeure également exceptionnelle. Les seuls exemples que je connaisse sont ceux de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Junien. À Toulouse, l'Agneau a été figuré dans l'embrasement de la fenêtre axiale de la chapelle greffée à l'extrémité du bras sud du transept et sur la première voûte du bas-côté occidental de l'autre bras de transept. Si le premier exemple apparaît comme une transposition des usages appliqués aux sanctuaires, le second est plus singulier. Le décor de la voûte se prolonge en effet sur la paroi du bas-côté où figurent une *Déisis*, deux prophètes et la Visite

¹⁹ Pour ce sujet en général : Suntrup 1984 ; et Frese 2013 : 47-50.

²⁰ Angheben 2011.

²¹ À Genneteil le thème figure sur l'arc situé entre le chevet et la chapelle nord. Davy 1999 : 209.

²² Davy 1999 : 272.

²³ Kupfer 1993 : 165, fig. 56.

²⁴ Kupfer 1993 : 170, fig. 106.

²⁵ Le thème figure à la fois à Notre-Dame et à Saint-Pierre. Davy 1999 : 188, 194.

²⁶ Le thème figure dans chapelle axiale et dans chapelle sud. Kupfer 1993, fig. 144, 147.

²⁷ Suredda 1989 : 329.

²⁸ Suredda 1989 : 323.

des Sainte Femmes au Tombeau. Dans la mesure où ce mur est percé d'une porte donnant accès à la tribune par une tourelle d'escalier, il est probable que le programme se réfère à la célébration pascalle et, plus particulièrement, aux rituels de la *Depositio* et de l'*Elevatio* qui s'effectuaient devant un autel et impliquaient parfois l'usage d'un espace surélevé²⁹.

Les analogies entre ce programme peint et les décors d'absides permettent également d'envisager la présence d'un autel dans cette travée. D'autant que le trône du Christ s'apparente à un autel possédant une table aux tranches chanfreinées, à l'instar de celui que Bernard Gilduin a sculpté pour le sanctuaire de cette église. Ce trône-autel est de surcroît surmonté de lampes et flanqué de deux candélabres posés sur le sol, suivant une disposition comparable à celle de Saints-Côme-et-Damien. À Toulouse, on peut également supposer la présence d'un autel deux travées plus loin, sur la paroi septentrionale de ce même bas-côté où figure une Crucifixion³⁰. Ce thème sert en effet fréquemment de toile de fond aux autels, à la manière d'un retable mural, comme le montre l'exemple très précoce de Saint-Maximin de Trèves (IX^e siècle)³¹. Il est probable dès lors que des autels ont été érigés dans les bas-côtés occidentaux et latéraux du transept.

À Saint-Junien (Haute-Vienne), l'Agneau figure sur la voûte de la nef où il est entouré par les Vieillards de l'Apocalypse, ce qui permet également de supposer la présence d'un autel à cet endroit, peut-être celui de la croix, suivant un usage fréquemment mentionné par les textes³². À Taüll comme dans ces deux ensembles, le programme a donc pu être conçu en fonction d'un autel secondaire. On ne peut toutefois pas présumer que l'autel était dédié à la croix car ce thème n'a pas été mis en avant.

Le personnage nimbé de la colonne

À proximité de l'apparition de l'ange à Zacharie et de l'Agneau christique, on peut relever la présence de deux autres thèmes eucharistiques. Le premier apparaît sur la colonne située entre les deux dernières travées. On y aperçoit un personnage nimbé, portant un bâton – sans doute épiscopal ou abbatial – et accompagné d'une inscription le désignant comme étant « Michol » (fig. 16). On y a vu une représentation de saint Nicolas, ce qui implique une erreur pour la première lettre et une lacune³³. La colonne symétrique accueille en tout cas une figure de saint Clément. Tous deux sont vêtus d'une chasuble et portent un manipule sur le poignet droit. Le manipule étant porté au moment de la célébration de la messe, on peut être assuré que ce personnage s'est préparé pour ce rituel, même s'il aurait dû poser son manipule sur l'autre poignet.

L'intentionnalité de ce choix iconographique est renforcée par son extrême rareté. Dans la peinture catalane, on peut citer l'exemple de la Crucifixion de Sant Pere de Sorpe où un ange agite un encensoir de la main droite et porte un manipule, cette fois sur le poignet gauche, conformément à l'usage liturgique³⁴ (fig. 17). Et à Sant Esteve d'Andorra la Vella on l'a vu, Zacharie porte un manipule au moment où il encense l'autel. On peut donc supposer qu'à Taüll, la chasuble et le manipule ont été affectés au personnage

²⁹ Durliat 1974 ; Piano 2010 : 185-215.

³⁰ Piano 2010 : 169-175 ; et Piano 2019. Pour la question des « retables muraux » ou vitrés dominés par la Crucifixion : Angheben 2013c.

³¹ Exner 1989 : 87-122.

³² Sparhubert 2002. Pour la question de l'autel de la croix : notamment Braun 1924 : 401-406 ; Heitz 1963 : 30-47 ; Raw 1990 : 44-45 ; Fisher 2006 : 46-47.

³³ Sureda 1989 : 327.

³⁴ Angheben 2008 : 83-84. Pour ces peintures, voir aussi Mancho 2000 ; Pagès i Paretas 2009 ; Mancho 2015 ; Mancho 2016.

nimbé pour compléter le programme eucharistique du bas-côté sud de la nef. C'est d'autant plus vraisemblable que les motifs décoratifs de cette chasuble se retrouvent pratiquement à l'identique sur le vêtement de Zacharie.

Il se pourrait que l'hypothétique autel des travées médianes ait été dédié à saint Nicolas et, si on le situe dans le vaisseau central, qu'on lui ait associé saint Clément. À la cathédrale de Vic, on a érigé un autel paroissial dédié à saint Nicolas devant la croisée du transept, autrement dit à un endroit structurellement comparable. Cet autel était également utilisé dans le cadre de l'adoration de la Croix lors des cérémonies du Vendredi saint et ce probablement dès sa fondation, alors que cette fonction était généralement dévolue aux autels de la Croix³⁵. En Catalogne, on pourrait supposer que ce rituel se déroulait fréquemment dans la nef car une Crucifixion apparaît dans le vaisseau central de Sant Pere de Sorpe et Saint-André-de-Sorède, dans le vaisseau unique de Sant Joan de Caselles et dans le bas-côté nord de Sainte-Eulalie d'Estaon³⁶. C'est d'autant plus vraisemblable que dans la nef de Saint-Pierre de Rome, une grande Crucifixion a été peinte au VII^e ou au VIII^e siècle à côté d'un autel dédié aux apôtres Simon et Jude où l'on célébrait sans doute l'adoration de la Croix³⁷. On pourrait donc supposer que dans la nef de Sainte-Marie de Taüll, on a dédié un autel à saint Nicolas et à saint Clément tout en le destinant à l'adoration de la Croix du Vendredi saint. Le programme peint demeure toutefois beaucoup trop lacunaire pour pouvoir fonder cette hypothèse.

Les poissons de la porte méridionale

Le dernier thème potentiellement eucharistique est constitué par les poissons peints sur l'intrados de la porte méridionale, de part et d'autre d'une petite croix (fig. 18). Depuis les débuts de l'art chrétien, le poisson a revêtu de multiples significations³⁸. Dans certaines représentations de la Cène où le pain a été remplacé par des poissons, il se rapporte plus précisément au Christ sacrifié pour le salut de l'homme et quotidiennement immolé à l'autel. C'est le cas en particulier sur les mosaïques de la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne et dans le Sacramentaire carolingien de Marmoutier³⁹. L'exemple ravennate est d'autant plus remarquable que les poissons font écho à ceux de la Multiplication des pains et des poissons, un autre thème eucharistique significativement représenté sur la paroi opposée⁴⁰. Aux XI^e-XII^e siècles, le motif a été fréquemment intégré dans les représentations de la Cène. L'un des exemples les plus remarquables se trouve à la façade de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes où le Christ maintient lui-même un grand poisson sur une coupe tandis qu'un apôtre expose une hostie ornée de la main divine.

Dans la peinture romane de Catalogne, on trouve cinq représentations de la Cène intégrant un poisson : sur l'*antependium* de Soriguerola, sur les peintures murales de la Seu d'Urgell et de Sant Tomàs de Fluvià, et dans les programmes plus tardifs de Vilanova de la Muga et d'Angoustrine (Pyrénées-Orientales)⁴¹ (fig. 19). L'exemple de Sant Tomàs de Fluvià est particulièrement révélateur de la signification eucharistique revêtue par le motif du poisson dans la mesure où il côtoie un calice et un agneau plongé dans une

³⁵ Sureda i Jubany 2014 : 289-303.

³⁶ Angheben 2021.

³⁷ Tronzo 1985.

³⁸ Pour les représentations paléochrétiennes, voir par exemple Bisconti 2000 : 252-258 ; Dulaey 2007 : 230 sv., 241 sv.

³⁹ Autun, Bibliothèque Municipale, ms 19bis, f. 8r.

⁴⁰ Voir notamment Simson 1987 (1948) : 76 ; Deichmann 1969 : 177, 183, 190.

⁴¹ Sureda 1989 : 97-98, 346-347, 357-358, 372-373 ; Castiñeiras, Verdaguer 2009 : 28-29 et sv.

coupe. À Sainte-Marie de Taüll, les poissons encadrant la croix que le fidèle voyait au-dessus de lui en entrant dans l'église ont donc pu annoncer le sacrifice eucharistique célébré dans l'église et peut-être la présence d'un autel à proximité.

L'hypothétique autel des travées médianes

Dans la mesure où quatre composantes iconographiques suggèrent la présence d'un autel, il convient de s'interroger sur l'emplacement qu'il a pu recevoir. La porte percée dans la paroi méridionale devait considérablement réduire les possibilités. On imagine en effet difficilement qu'un autel ait pu être installé dans un endroit de passage, sauf à supposer qu'une cloison ait été dressée dans le prolongement de cette porte. Un deuxième indice, encore plus déterminant, suggère également que l'autel avait été éloigné de cet accès : l'orientation de l'Agneau a conçue pour un spectateur se tournant vers l'ouest. Dans les espaces liturgiques au contraire, les représentations de l'Agneau sont presque systématiquement pensées pour un spectateur regardant vers l'est, autrement dit pour l'officiant et les fidèles. C'est le cas dans la plupart des programmes où l'Agneau est figuré au-dessus du spectateur : Montoire, Notre-Dame de Chemillé, Le Genest-Saint-Isle, Chaligny-Milon, Sant Miquel d'Engolasters et dans les deux églises de Taüll⁴².

On peut donc supposer que l'hypothétique autel érigé dans la deuxième travée était tourné vers l'ouest. Si cette orientation demeure exceptionnelle, elle a été adoptée à Saint-Pierre de Rome et dans les contre-chœurs des églises ottoniennes, un dispositif que l'on retrouve à Sant Pere de Burgal. Et on pourrait également l'envisager pour le bras nord du transept de Saint-Sernin de Toulouse⁴³. À Taüll, on a donc pu disposer un autel à proximité de la tour campanaire ou l'adosser à sa paroi orientale. L'installation d'un autel dans cet espace a d'ailleurs pu être favorisée par la présence de cette tour qui empêchait la circulation dans le bas-côté.

L'hypothétique autel secondaire aurait donc été installé dans un lieu relativement protégé des déplacements des fidèles. C'est d'autant plus vraisemblable que l'église inférieure de Saint-Clément de Rome présente un aménagement comparable. Sous le pape Léon IV (847-855), on a en effet érigé un autel secondaire dans la partie gauche du vaisseau central de la nef, sur la paroi de la contre-façade où une représentation de l'Ascension semble remplir la même fonction que les théophanies absidales⁴⁴ (fig. 20). À Taüll, la présence d'une porte donnant sur l'extérieur à proximité de cet hypothétique autel demeure toutefois problématique. On ne peut donc pas exclure que les thèmes eucharistiques aient correspondu à un autel disposé dans le vaisseau central de la nef ou, comme on va le voir, dans la tour campanaire. Il serait en revanche curieux – mais pas impossible naturellement – que le concepteur les ait concentrés dans cet espace sans les faire correspondre à la présence d'un autel.

⁴² L'occurrence de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers fait exception à cet usage, peut-être parce que l'Agneau n'est guère visible depuis la nef.

⁴³ Heitz 1976.

⁴⁴ Tronzo 1987 ; Bordini 2016 : 38-39. Il faut toutefois signaler que l'église est occidentée et que l'autel était donc tourné vers l'est, comme celui qui a été aménagé par Jean VII dans le bas-côté droit de Saint-Pierre de Rome.

Le culte des anges

Tous les indices concordent donc pour pouvoir envisager la présence d'un autel à proximité des peintures, mais le programme iconographique ne permet pas de déterminer si cet autel était dédié à un saint – saint Nicolas et/ou saint Clément – ou à la Croix car, comme on l'a vu, ces thèmes n'ont pas reçu un relief particulier. Il en va différemment pour la thématique angélique puisqu'elle est mobilisée à la fois par l'apparition de Gabriel et le deuxième registre figuratif. La vaste section de ce registre comprise entre la porte et la tour montre en effet trois anges protégés par un bouclier pointant leur lance vers le bas (fig. 21). Les lacunes indiquent qu'ils étaient au moins quatre et, peut-être, qu'un dragon figurait à l'extrémité droite. Leur orientation indique qu'ils repoussent leur adversaire vers l'ouest, autrement dit vers l'entrée principale de l'église, suggérant de la sorte qu'ils remplissent une fonction apotropaïque à l'instar de certains anges sculptés des églises bourguignonnes⁴⁵. Ce groupe d'anges devait en tout cas comporter une figure de saint Michel, le chef des armées célestes. Entre la porte et la tour, le programme a donc mis l'accent sur les qualités militaires et de messagers qui correspondent aux deux principales missions assignées aux anges. Or, ce type de regroupement thématique est caractéristique des espaces dédiés aux anges et en particulier aux tribunes.

C'est le cas notamment dans la tribune d'Ébreuil où l'on a associé trois scènes impliquant les trois archanges : saint Michel combattant le dragon, Gabriel annonçant la naissance du Sauveur à la Vierge et Raphaël remettant le fiel de poisson à Tobie pour qu'il puisse guérir la cécité de son père⁴⁶. À Saint-Chef-en-Dauphiné on l'a vu, l'Annonciation et l'Annonce à Zacharie ont été associées dans la chapelle Saint-Clément où elles semblent faire écho au programme de la chapelle des anges située juste au-dessus. Dans cet oratoire surélevé, on a évoqué le rôle de ces êtres célestes dans le cadre du jugement immédiat, celui qui succède à la mort, en montrant l'un d'entre eux conduisant un élu vers la Cité sainte. La présence d'un autel explique par ailleurs qu'on a également mobilisé le thème de l'eucharistie à travers l'Agneau dominant l'absidiole et les deux séraphins de la voûte qui exposent le texte du Sanctus liturgique dont le chant précède le canon de la messe. Cette composition montre ainsi que les chœurs angéliques prennent part à la liturgie terrestre en entonnant la même hymne que le clergé⁴⁷.

Dans la chapelle Saint-Michel de Brioude, on a combiné des thèmes analogues : au milieu de la foule des anges formant la cour céleste, il en est un qui expose un calice et, sur un des arcs flanquant la voûte, saint Michel procède à la pesée tout en combattant le dragon. Dans l'église surélevée de Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy-en-Velay, l'archange terrasse le dragon sur la voûte et pèse les actions ou les âmes sur une des parois sous-jacentes⁴⁸. À Vézelay enfin, les deux chapiteaux qui encadraient l'abside de la chapelle haute montrent un défunt ou un mourant entouré de proches et de clercs, des anges opposés à un démon ou à un dragon, et la pesée⁴⁹. Ces thèmes suggèrent que la chapelle était dédiée à saint Michel et peut-être qu'elle était un lieu privilégié pour les messes funéraires, comme l'a soutenu Kristina Krüger avec de solides arguments⁵⁰.

⁴⁵ Angheben 2003 : 127-146.

⁴⁶ Charbonnel, Morel 2014 : 133.

⁴⁷ Franzé 2011 : 152.

⁴⁸ Charbonnel 2012 : 22-56 ; Angheben 2013b.

⁴⁹ Angheben 2013a : 86-88.

⁵⁰ Krüger 2003.

En Catalogne et à ses marges, trois programmes peints font écho à ces usages⁵¹. À Vals, dans l'Ariège, l'église Notre-Dame possède une chapelle haute dédiée à saint Michel (fig. 22). La thématique angélique est mobilisée à travers le regroupement des quatre anges entourant la théophanie de la voûte : les trois archanges, comme à Ébreuil, auxquels s'ajoute l'étonnant Pantasaron, un ange préposé au bon déroulement des banquets⁵². Deux anges, dont Gabriel, figurent aussi dans l'Annonciation.

Le deuxième ensemble est celui de Sant Pere de Sorpe dont l'étage de la tour érigée à l'extrémité du bas-côté sud a été décoré de peintures et possédait peut-être une absidiole en surplomb. Le fragment conservé, qui provient de la paroi septentrionale de cet espace, montre le Repas du mauvais riche, un des deux principaux tableaux de la parabole du pauvre Lazare⁵³ (fig. 23). Dans la mesure où ce thème se réfère au salut de l'âme après la mort, on peut supposer que l'espace surélevé de la tour était dédié à saint Michel ou aux anges en général. Si cet exemple demeure très hypothétique, la présence d'un décor peint dans une tour comparable à celle de Taüll permet d'envisager un usage liturgique de ces espaces surélevés, malgré leur exigüité et leur accès incommode⁵⁴. C'est également ce que suggèrent les chapelles hautes des tours septentrionales de Saint-Martin-du-Canigou et de la cathédrale de Vic respectivement dédiées à saint Michel et au Sépulcre ainsi que le décor peint de la première, même si ces constructions sont beaucoup plus ambitieuses⁵⁵.

À Arles-sur-Tech enfin, l'absidiole de la chapelle dominant l'entrée de l'église comporte une *Maiestas Domini* dominant deux anges hexaptéryges flanqués à gauche par ce qui semble être une Annonciation et, à droite, par une scène illisible (fig. 24). À gauche de cette absidiole figure en tout cas le combat d'un ange contre un dragon, probablement celui de saint Michel⁵⁶ (fig. 25).

Ces différents programmes montrent qu'à Taüll, l'association de deux thèmes angéliques à côté d'une tour n'est probablement pas fortuite. On peut donc supposer que le culte des anges a été développé à l'étage de la tour, comme dans les exemples cités. Dans cette hypothèse, les représentations des anges seraient toutefois séparées de leur lieu de culte, ce qui serait totalement inhabituel. Il se pourrait dès lors que ce culte se soit cristallisé autour d'un autel disposé contre la paroi orientale de la tour ou dans le vaisseau central.

Le culte des anges ne devait en effet pas nécessairement se dérouler dans un espace surélevé, comme l'indiquent les églises dédiées à saint Michel comme celles de Terrassa, Cuxa et Engolasters⁵⁷. Et le programme de Saint-Clément de Taüll semble indiquer que ce culte a pu se tenir dans un espace secondaire⁵⁸. L'absidiole septentrionale, dont les

⁵¹ Pour le culte des anges en Catalogne : Español Bertran 1997. Dans la liturgie espagnole, je n'ai toutefois pas trouvé de traces d'un intérêt particulier pour le culte des anges. Vives 1946 ; Perez De Urbel, Gonzalez y Ruiz-Zorrilla 1950, II : 464-465 ; Fabrega Grau 1955, II : 144.

⁵² Angheben 2008 : 93-94 ; Czerniak, Stouffs 2008. D'après un texte du IX^e ou du X^e siècle, celui qui se rend à un banquet en pensant à l'archange Pantasaron peut être certain que beaucoup se réjouiront avec lui : Leclercq 1907 : col. 2089.

⁵³ Mancho 2000 : 562-569, qui a également supposé l'existence d'une chapelle dédiée à saint Michel à l'étage de cette tour. Voir aussi Pagès i Paretas 2007 : 102-103 (repris dans Pagès i Paretas 2009 : 86-87).

⁵⁴ Mancho 2000 : 568, a supposé qu'un escalier avait été aménagé contre la paroi du bas-côté sud. Depuis cette publication, on a toutefois découvert des vestiges d'une scène peinte sur cette paroi (Pagès 2015).

⁵⁵ Sureta i Jubany 2014 : 281.

⁵⁶ Ottaway 1994 : 167-168.

⁵⁷ On peut également citer les autels dédiés à saint Michel comme celui de la cathédrale de Vic. Sureta i Jubany 2014 : 281.

⁵⁸ En dernier lieu : Guardia, Lorés 2020 : 298.

peintures ont été attribuées au même peintre que celles de la nef de Sainte-Marie, est en effet entièrement occupée par des anges (fig. 26). Rien n'interdit donc de penser qu'un aménagement analogue ait pu être déployé au milieu de la nef de l'autre église de Taüll. D'autant que de nombreux anges figurent à la contre-façade, que ce soit dans le Jugement dernier du vaisseau central ou dans le bas-côté sud où deux d'entre eux se dressent sous la représentation du combat de David contre Goliath (fig. 27). Entre ces deux solutions, il ne me semble toutefois pas possible de trancher. Il se pourrait au demeurant que cet hypothétique culte des anges se soit déroulé à la fois dans la nef et dans la tour.

Les peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll forment en définitive un exemple exceptionnel de scènes narratives qui ne se conforment qu'en apparence aux décors développés dans les nefs romanes. L'analyse montre en effet qu'elles ont été intégrées dans un programme faisant écho en plusieurs points à ceux des espaces liturgiques et des lieux de culte dédiés aux anges. Tout indique par conséquent qu'elles ont été destinées à mettre en relief les fonctions sacramentelles et cultuelles d'un autel secondaire.

Bibliographie

Sources éditées

Amalatre, *Liber officialis* : J.-M. Hanssens (éd.), *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Città del Vaticano 1948-1950 (Studi e testi 138-139).

Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, G. Tissot (éd.), *Ambroise de Milan. Traité sur l'Évangile de s. Luc. Livres I-IV*, Paris 1956 (Sources chrétiennes 45).

Grégoire le Grand, *Dialogi*, A. de Vogüé (éd.), *Grégoire le Grand. Dialogues*, Paris 1980 (Sources chrétiennes 265).

PL : *Patrologiae cursus completus, sive Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum* [...], J.P. Migne (éd.), *Series latina*, 221 vol., Paris 1844-1855.

Walahfrid Strabon, *Libellus de exordiis*, A. Harting-Correa (éd.), *Walahfrid Strabo's Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum : a translation and liturgical commentary*, Leiden-New York-Cologne 1996.

Études

Alcoy R., Pagès i Paretas M., *Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra : un cycle pasqual del 1200*, « Quaderns d'estudis andorrans » 9 (2012) : 155-173.

Al-Hamdani B.W., *The Twelfth Century Frescoes of San Quirce de Pedret*, PhD Diss., Columbia University 1963.

Al-Hamdani B.W., *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Saragossa 2013.

Angheben M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2003.

Angheben M., *Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin*, in M. Guardia, C. Mancho (eds), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona 2008 : 57-95.

Angheben M., *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, « Cahiers de civilisation médiévale » 54 (2011) : 113-142.

Angheben M., *La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo*, « Codex aquilarensis » 28 (2012) : 29-74.

Angheben M. (a), *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout 2013.

Angheben M. (b), *Dans la temporalité de la liturgie eucharistique. La façade de Saint-Michel d'Aiguilhe et ses rapports avec les peintures du sanctuaire*, in *Temps et célébrations à l'époque romane* (« Revue d'Auvergne » 608-609), Clermont-Ferrand 2013 : 305-336.

Angheben M. (c), *La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée*, in C. Andrault-Schmitt (éd.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche 2013 : 346-363.

Angheben M., *Les peintures de Sant Quirce de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 51-67.

Angheben M., *Les portails romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2020.

Angheben M., *Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion : la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 52 (2021) à paraître.

Asfoure M., *Le Christ-Agneau dans l'iconographie chrétienne d'Occident et d'Orient. II^e-XIII^e siècles*, PhD Diss., Université de Dijon 2016.

Baschet J., Bonne J.-Cl., Dittmar P.-O., *Chapitre IV - Notre-Dame-du-Port : un puissant végétalisme et sa relève architecturale*, « Images Re-vues » Hors-série 3 (2012) [En ligne] mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 15 octobre 2013. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1865>

Bisconti F. (éd.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.

Bordi G., *Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIII^e au XII^e siècle*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 37-44.

Brandt M., *Das Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, München 1993.

Braun J., *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, Alte Meister Guenther Koch, 1924, vol. I.

Catalunya Romànica, J. Vigué, A. Pladevall i Font (eds), 27 vol., Barcelona 1984-1998.

Cappelletti L., *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002.

Castiñeiras M., Verdaguer J., *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009.

Charbonnel M., *Materialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII^e au XV^e siècle*, PhD Diss., Université de Clermont-Ferrand II 2012.

Charbonnel M., Morel D., *L'abbatiale d'Ébreuil et les marges de l'Aquitaine aux XI^e et XII^e siècles. Nouvelles réflexions sur les parties occidentales et leurs peintures murales*, « Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne » 115/1 (2014) : 103-139.

Christe Y., *L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 13 (1982) : 187-194.

Cook W.W.S., Gudíol Ricart J., *Pintura e Imagineria románicas*, Madrid 1950 (Ars Hispaniae VI).

Czerniak V., Stouffs J.-M., *Les peintures murales romanes de Notre-Dame de Vals. Nouvelles lectures à la lumière de la dernière campagne de restauration*, « Mémoire de la Société Archéologique du Midi de la France » 68 (2008) : 153-170.

Davy Ch., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval 1999.

Deichmann F.W., *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, I, Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.

Deuchler F., *À propos des absides de San Juan de Tredos et de Santa Maria de Tahull*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 5 (1974) : 29-32.

Dulaey M., *Symbole des Évangiles. I^{er}-VI^e siècles*, Paris 2007.

Durlat M., *Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse. Découvertes récentes*, « Revue de l'Art » 25 (1974) : 8-23.

Español Bertran F., *Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne*, « Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa » 28 (1997) : 175-186.

- Exner M., *Die Fresken der Krypta von St Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier 1989 : 87-122.
- Fábrega Grau A., *Pasionario hispanico*, Madrid-Barcelona 1955.
- Fillitz H., Kahsnitz R., Kuder U., *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Frankfurt am Main 1994.
- Fisher A.E., *Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection*, in S. Kaspersen, E. Thunø (eds), *Decorating the Lord's Table : on the Dynamics Between Image and Altar in the Middle Ages*, International Congress on Medieval Studies, 36 (Kalamazoo 2001), Copenhagen 2006 : 43-62.
- Franzé B., *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris 2011.
- Frese T., *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin 2013.
- Guardia M., *Iglesia de Sant Quirze de Pedret*, in *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Barcelona, I, Aguilar de Campoo 2014 : 617-633.
- Guardia M., Lorés I., *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*, Barcelona 2020 (Memoria Artium 26).
- Gudiol i Cunill J., *Els primitius. I. La pintura mural*, Barcelona 1927.
- Heitz C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963.
- Heitz C., « More romano ». *Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes*, in *Roma e l'età carolingia*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma 1976 : 27-37.
- Jungmann J.-A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la Messe romaine*, 3 vol., Paris 1956-1958.
- Koehler W., *An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 50 (1952) : 48-66.
- Krüger K., *Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny : Untersuchungen zur Funktion einer Bauform*, Berlin 2003.
- Kupfer M., *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven-London 1993.
- Le Brun P., *Explication littéraire, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe*, Lyon-Paris 1860.
- Leclercq H., *Anges*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907, I/2 : coll. 2080-2161.
- Mancho C., *Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré*, in J.-M. Minovez, R. Souriac (eds), *Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Actes du 52^e Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées (Saint-Gaudens, 25-27 juin 1999), Saint-Gaudens 2000 : 545-572.
- Mancho C., *Oltre i muri della chiesa. La decorazione di San Pietro a Sorpe (Catalogna) come imposizione sul territorio*, « Hortus artium medievalium » 21 (2015) : 246-260.

Mancho C., *La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha. La complexité de la peinture murale romane pyrénéenne*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 47 (2016) : 159-173.

Odenthal A., *Ein Formular des « rheinischen Messordo » aus St. Aposteln in Köln*, « Archiv für Liturgiewissenschaft » 34 (1992) : 333-344.

Ottaway J., *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier 1994.

Pace V., *Da Petronace ad Arechi. Lo spazio « longobardo » nel sec. VIII : il caso di Santa Sofia di Benevento*, in M. Dell'Omo (éd.) *Petronace da Brescia nel XIII centenario della rinascita di Montecassino (718-2018)*, Montecassino 2019.

Pagès i Paretas M., *À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 28 (1997) : 225-229.

Pagès i Paretas M., *L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures*, « Lambard. Estudis d'art medieval » 11 (1999) : 65-77.

Pagès i Paretas M., *Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de l'Apocalipsi de les seves pintures romàniques*, « Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya » 7 (2003) : 83-90.

Pagès i Paretas M., *El pobre Llätzer i el si d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya Romànica*, « Miscel·lània litúrgica catalana » 15 (2007) : 87-104.

Pagès i Paretas M., *La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana : la Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon*, « Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya » 10 (2009) : 35-55.

Pagès i Paretas M., *Es pintures romaniques de Santa Maria de Cap d'Aran*, in P. Còts e Casanha (éd.), *Miscel·lània en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Lleida 2010 : 317-333.

Pagès i Paretas M., *Sant Serni davant el capitol de Tolosa de Llenguadoc beneint el brau, objecte del seu martiri. Nou mural romànic a Sorpe*, « Miscel·lània Litúrgica Catalana » 23 (2015) : 37-51.

Pagès i Paretas M., *Noves aportacions sobre els murals romànics de Santa Maria de Taüll*, in E. March, C. Narváez (eds), *Los mundos del arte*, Barcelona 2019: 43-55.

Panofsky E., *Imago Pietatis ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der « Maria Mediatrix »*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927 : 261-308.

Perez de Urbel J., Gonzalez y Ruiz-Zorrilla A. (eds), *Liber comicus*, 2 t., Madrid 1950.

Piano N., « *Locus Ecclesiae* ». *Passion du Christ et nouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, PhD Diss., Université de Poitiers 2010.

Piano N., *Saint-Sernin de Toulouse. Datation archéologique et étude documentaire des fresques de la Passion (1119)*, « Bulletin Monumental » 177/2 (2019) : 101-112, 201-203.

Pijoán J., Gudiol Ricart J., *Las pinturas murales románicas de Cataluña*, Barcelona 1948 (Monumenta Cataloniae IV).

Raw B., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge 1990.

Schmiddunser A., *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, München 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 50).

Simson O.G. von, *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton 1987 (1^{ère} éd. 1948).

Sparhubert É., *Les peintures romanes de la nef de la collégiale de Saint-Junien (Haute-Vienne)*, « Bulletin monumental » 160 (2002) : 233-248.

Suntrup R., *Präfigurationen des Meßopfers in Text und Bild*, « Frühmittelalterliche Studien » 18 (1984) : 468-528.

Sureda J., *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1989.

Sureda i Jubany M., *Clero, espacios y liturgia en la catedral de Vic : la iglesia de Sant Pere en los siglos XII y XIII*, « Medievalia » 17 (2014) : 279-320.

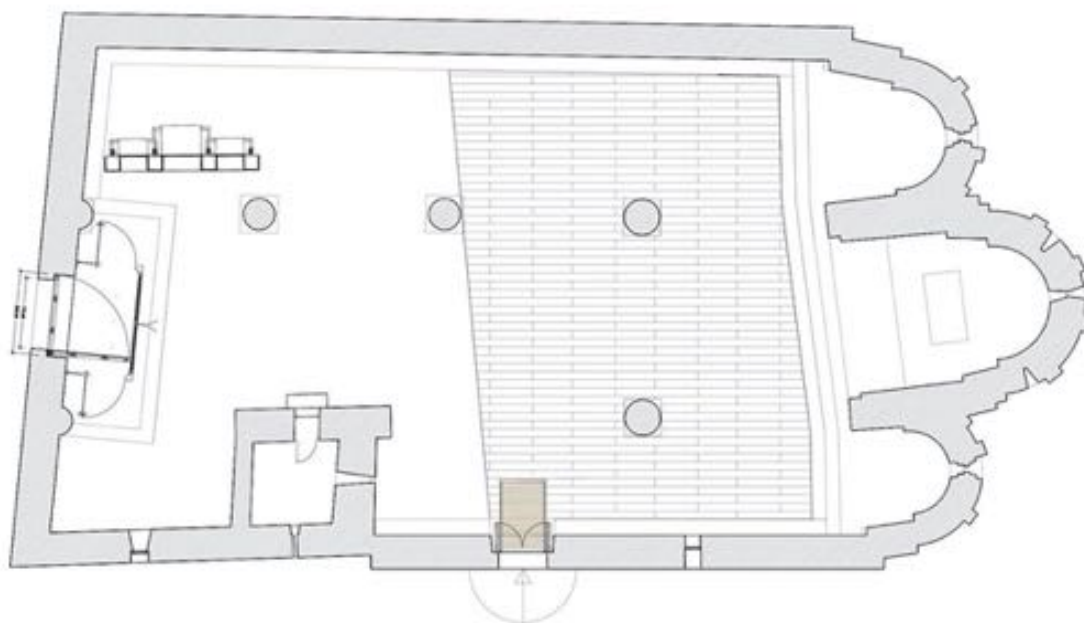
Tronzo W., *The Prestige of Saint Peter's. Observations on the function of monumental narrative cycles in Italy*, « Studies in History of Art » 16 (1985) : 93-112.

Tronzo W., *Setting and Structure in two Roman Wall Decorations of the Early Middle Ages*, « Dumbarton Oaks Papers » 41 (1987) : 477-492.

Yarza Luaces J., *Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 30 (1999) : 121-140.

Świechowski Z., *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973.

Vives J., *Oracional visigótico*, Barcelona 1946.



1 Sainte-Marie de Taüll, plan de l'église (Generalitat de Catalunya)



2 MNAC, peintures de Sainte-Marie de Taüll, vue d'ensemble (© MNAC)



3 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, vue d'ensemble (© MNAC)



4 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, les Mages devant Hérode et l'Adoration des Mages (© MNAC)



5 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Adoration des Mages (© MNAC)



6 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, Joseph et personnage non identifié (© MNAC)



7 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Apparition de Gabriel à Zacharie et le combat des anges (© MNAC)



8 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© MNAC)



9 Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port, chapiteau du rond-point, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© CESC)



10 MNAC, peintures de l'absidiole septentrionale de Sant Esteve d'Andorra la Vella, l'Apparition de Gabriel à Zacharie (© MNAC)



11 Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, peintures du sanctuaire de Sant Quirze de Pedret, les martyrs sous l'autel (© Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)



12 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc méridional de la deuxième travée, l'Agneau et un personnage nimbé (© MNAC)



13 Rome, Saints-Côme-et-Damien, mosaïques de l'arc absidal, l'Agneau flanqué par les candélabres (photo de l'Auteur)



14 MNAC, peintures du chevet de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc absidal, l'Agneau divin (© MNAC)



15 MNAC, peintures du chevet de Sainte-Marie de Taüll, intrados de l'arc absidal, le Sacrifice d'Abel (© MNAC)



16 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, colonne méridionale, « Michol » (© MNAC)



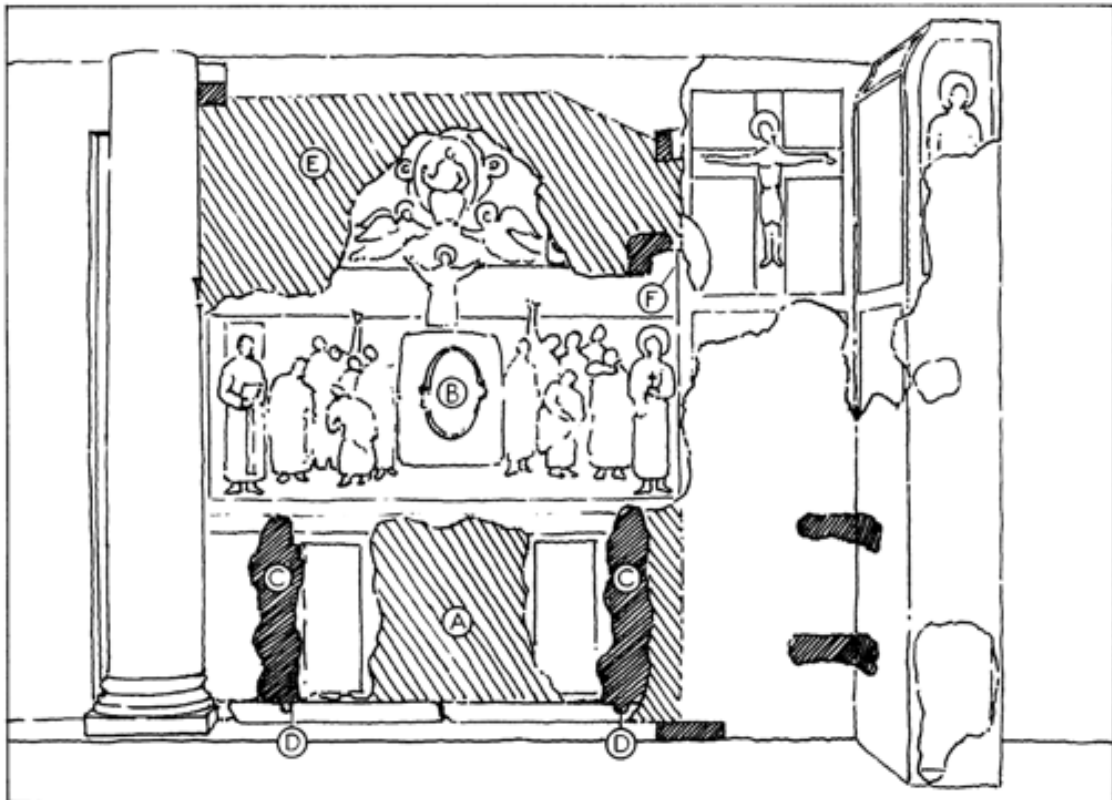
17 MNAC, peintures de la nef de Saint Pere de Sorpe, paroi nord, Crucifixion (© MNAC)



18 MNAC, peintures du bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, intrados de la porte de la deuxième travée, deux poissons flquant une croix (© MNAC)



19 Angoustrine (Pyrénées-Orientales), peintures de l'abside, détail de la Cène (photo de l'Auteur)



20 Rome, Saint-Clément, église inférieure, schéma des peintures de la contre-façade (dessin de Charles Wolf, d'après Tronzo 1987)



21 MNAC, bas-côté sud de Sainte-Marie de Taüll, le combat des anges (© MNAC)



22 Vals (Ariège),
chapelle saint Michel,
peintures de la voûte
(photo de l'Auteur)

23 Museu diocesà d'Urgell,
peintures de la tour de
Sant Pere de Sorpe, le
Repas du mauvais riche
(photo de l'Auteur)



Arles-sur-Tech, absidiole de la
chapelle dominant l'entrée de
l'église :

24 *Maiestas Domini* et anges ;
25 Ange combattant un dragon
(photo J.-P. Brouard © CESC)



26 MNAC,
peintures de l'absidiole
septentrionale de
Saint-Clément de Taüll,
anges (© MNAC)



27 MNAC,
peintures du bas-côté
sud de Sainte-Marie de
Taüll, contre-façade,
deux anges (© MNAC)