

ANNA V. POZHIDAEVA

*PARTICIPES LUCIS AETERNAE*

À PROPOS DES PERSONNAGES SECONDAIRES DANS L'ICONOGRAPHIE  
DU PREMIER JOUR DE LA CRÉATION

L'étude de la tradition iconographique médiévale revoit de nos jours non seulement l'analyse des schémas iconographiques existants, mais, dans la plupart des cas, l'étude des processus de la Création des compositions qui nous donne de multiples variantes ne correspondant pas au schéma considéré comme prototype. Ces processus d'interférences et de transformations peuvent parfois durer pendant des siècles. On peut y discerner différentes approches : la formation d'un type iconographique stable à la base d'un prototype paléochrétien, la migration de ce type ou la transposition d'un élément d'une composition (provenant d'un schéma initial) dans une autre. Cette transposition peut être associée à un changement considérable du sens de l'image<sup>1</sup>.

La Création du monde constitue un sujet iconographique souvent représenté en Europe occidentale des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles qui peut fournir un nombre considérable d'exemples de ce genre. Cela devient possible grâce à sa position légèrement « marginale » parmi les représentations de l'époque : ce groupe de sujets est assez répandu mais ne fait pas partie du vocabulaire iconographique le plus courant comme les sujets néotestamentaires.

Depuis la période paléochrétienne, le cycle de la Création existe en plusieurs versions<sup>2</sup>. La variante déployée n'apparaît assez fréquemment dans l'art médiéval d'Occident que dans le programme traditionnel de l'illumination du texte biblique à Rome et en Italie centrale, ainsi que dans la zone d'influence de Mont-Cassin vers le dernier quart du XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> siècle ; tandis qu'avant, il n'apparaît que sporadiquement dans la tradition iconographique des Îles Britanniques avant Guillaume le Conquérant<sup>3</sup>. Grâce à cette position en quelque sorte périphérique dans le domaine de l'iconographie

<sup>1</sup> À propos de ce type de transposition d'une partie de la composition, voir le terme de Florens Deuchler « *moduli* » (Deuchler 1985, p. 125-127). Voir également Swarzenski 1963 ; Diebold 2007.

<sup>2</sup> Van der Meulen 1968, p. 118. L'auteur note parmi les variantes paléochrétiennes déployées la Genèse de Cotton, le Pentateuque d'Ashburnham, la Genèse de Vienne et les fresques de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome.

<sup>3</sup> Nous devrions aussi prendre en considération le cycle vétérotestamentaire de la basilique de Saint-Savin-sur-Gartempe apparenté habituellement à la tradition iconographique des Îles Britanniques. Henderson 1985, Baschet 2008, p. 102-124.

occidentale, les cycles de la Création conservent une variété considérable de représentations pendant toute la période du développement actif des schémas (aux environs de 1060-1200, au cours de la réalisation de la Réforme de l'Église en Italie et au-delà des Alpes), lorsque le cycle de la Création devient une partie indispensable du décor du manuscrit biblique.

Dès le V<sup>e</sup> siècle, on pourrait discerner dans l'art paléochrétien au moins trois traditions différentes des représentations du premier jour de la Création. Ainsi, dans la première tradition représentée par le Pentateuque d'Ashburnham (Paris, BNF, ms lat. 2334 fol. 1v) analysé assez récemment par Dorothy Verkerk<sup>4</sup>, la Séparation de la Lumière et des Ténèbres s'opère grâce à la distinction de zones colorées, qui sont similaires à celles des compositions au sujet analogue dans les octateuques (BAV, ms Vat. gr. 747, fol. 15r). Ces compositions sont en même temps munies de personnages anthropomorphes qui remontent d'après Kurt Weitzmann aux personnifications antiques de *Nux* et *Ortros* similaires à celles du Psautier de Paris (BNF, ms Gr. 139, fol. 435v)<sup>5</sup>.

Dans la seconde tradition, ayant comme prototype supposé la Genèse de lord Cotton qui n'est que partiellement reproduite<sup>6</sup> dans les mosaïques du *narthex* de Saint-Marc à Venise, la Lumière et les Ténèbres apparaissent sous forme de disques colorés en rouge et bleu<sup>7</sup> qui accompagnent le Créateur du type *Logos* et la figure identifiée par Marie-Thérèse D'Alverny comme la personnification du 1<sup>er</sup> Jour<sup>8</sup>.

Enfin, le troisième type paléochrétien qui a retenu notre attention est représenté par les exemples du « type romain » (selon le terme de J. Van der Meulen)<sup>9</sup> ayant comme prototypes supposés les fresques des basiliques de Saint-Pierre (fin du IV<sup>e</sup> siècle ?)<sup>10</sup> et leurs dérivés similaires de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome<sup>11</sup>. Celles-ci nous offrent la seule reproduction de la première scène de la Création de ce type dans l'art paléochrétien<sup>12</sup>. Van der Meulen remarqua l'hétérogénéité de ce type qui combine différents éléments des deux premiers avec d'autres. Cette position a été corroborée plus tard par d'autres auteurs<sup>13</sup>. Examinons alors quelques particularités iconographiques de ce dernier type.

<sup>4</sup> Verkerk 2004. Voir également la composition de l'Octateuque de Florence (ms Laur. Plut. 5.38, fol. 4b).

<sup>5</sup> Weitzmann, Bernabò 1999, p. 17.

<sup>6</sup> Kessler 2020, p. 373. Weitzmann et Kessler ont tracé, en 1986, les bornes d'une « famille » liée iconographiquement à cette tradition paléochrétienne qui comprend les ivoires de Salerne.

<sup>7</sup> Qui représentent traditionnellement le ciel dans le monde paléochrétien. Maguire 1987, p. 12.

<sup>8</sup> D'Alverny 1957.

<sup>9</sup> Van der Meulen 1968, p. 118.

<sup>10</sup> Andaloro 2006, p. 217-221.

<sup>11</sup> Datées par la période du pontificat du pape Léon Le Grand et connues par des copies aquarrelles de 1634 – BAV, ms Barb. Lat. 4406, fol. 24-61.

<sup>12</sup> Ibid., p. 307-314.

<sup>13</sup> Van der Meulen 1968, p. 118-119. Kessler 2017.

TYPE ROMAIN. COMPLEXITÉ ICONOGRAPHIQUE  
DE LA PREMIÈRE SCÈNE DU CYCLE

La première scène du cycle du prototype paléochrétien, connue par les aquarelles d'Eclissi, a un caractère complexe dû non seulement à la variété déjà notée des sources iconographiques, mais également du point de vue illustratif. Elle représente en même temps le Premier et le Quatrième Jour de la Création car les personnages anthropomorphes représentant la Lumière et les Ténèbres sont combinés avec les représentations des astres, ce qui était souvent expliqué par le caractère complexe de cette scène adaptée aux impératifs du cycle monumental où elle est immédiatement suivie par la scène de la Création d'Adam<sup>14</sup>. La première scène est alors appelée à représenter tous les jours de l'Hexaéméron à l'exception du sixième, notamment lorsqu'on prend en considération la présence des poissons et d'autres êtres marins dans certaines compositions de ce type, comme celles du Sanctuaire de la Vierge à Ceri et de la chapelle de Saint-Thomas dans la crypte de la cathédrale d'Anagni<sup>15</sup>.

Au cours des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, le groupe du « type romain » s'est enrichi par les miniatures des Bibles atlantiques<sup>16</sup> et les cycles monumentaux de Rome et du Latium<sup>17</sup> dont la plupart ne contient que deux scènes de la Création conformément au prototype monumental paléochrétien. Nous y constatons cependant une différence considérable des détails iconographiques par rapport à la première scène du prototype paléochrétien. Nous devons remarquer également l'apparition des alternatives à ce cycle « réduit »<sup>18</sup> c'est-à-dire des cycles contenant six scènes de Création ou même plus. Il y en a un exemple parmi les cycles monumentaux – celui de la chapelle de *Sancta Sanctorum* dans l'ancien palais des papes au Latran qui est considéré comme le résultat de l'influence de la tradition des Bibles de Tours<sup>19</sup>. On en trouve aussi un dans l'enluminure du « type romain » : il s'agit de la Bible de Pérouse (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms L. 59, fol. 1r-2v, milieu du XII<sup>e</sup> siècle) qui possède un cycle de la Création composé de six scènes<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Zahlten 1979, p. 35.

<sup>15</sup> Quattrocchi 2006.

<sup>16</sup> À propos de l'apparition des scènes de la Genèse dans les Bibles atlantiques : Orofino 2004, p. 253-264.

<sup>17</sup> Selon Van der Meulen, on doit compter comme appartenant au « type romain » les miniatures de la Bible Palatine (BAV, ms Palat. Lat. 3, fol. 5, dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle), Bible de Panthéon (BAV, ms Lat. 12958 fol. 4v, milieu de XII<sup>e</sup> siècle), Bible de Todi (BAV, ms Lat. 10405, fol. 4v, premier quart du XI<sup>e</sup> siècle), Bible de Sainte-Cécile-à-Trastevere (BAV, ms Barb. Lat. 587, fol. 5, XI- premier quart du XII<sup>e</sup> siècle), Bible de Cividale (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms Sacr. I/II, fol. 1, XII<sup>e</sup> siècle), Bible de Pérouse (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms L. 59, fol. 1r) ainsi que les fresques de la même période de l'oratoire de Saint-Sébastien de l'ensemble de la Scala Santa, les fresques de la basilique de Saint-Jean-à-la-Porte-Latine, du Sanctuaire de la Vierge à Ceri, de la chapelle de Saint-Thomas dans la crypte de la cathédrale d'Anagni etc. Le problème du décor des Bibles atlantiques a été considéré en détail au cours du colloque qui a eu lieu en 2010 à Genève. *Les Bibles atlantiques* 2016.

<sup>18</sup> Zahlten 1979, p. 49.

<sup>19</sup> Bilotta 2016.

<sup>20</sup> Bassetti – Yawn 2000. Aussi Scirea 2020, p. 202.

Ce cycle était caractérisé déjà en 1979 par Johannes Zahlten comme un cas « d'intégration du « type romain » dans une tradition narrative »<sup>21</sup>.

Au cours de l'analyse de ces groupes de représentations du Premier jour, on peut relever l'hétérogénéité iconographique dans des compositions isolées (ou des détails de celles-ci) démontrant différents détails appartenant aux autres traditions paléochrétiennes. Nous allons prendre l'exemple des interférences iconographiques possibles entre les compositions du « type romain » et celles qui appartiennent au groupe affilié à la Genèse de Cotton ou les mosaïques de Saint Marc en prêtant une attention particulière au cycle peint de la « Crypte du Péché originel » d'origine lombarde (découvert en 1963 dans les environs de Matera – Basilicata – et récemment restauré)<sup>22</sup>. Recourant à l'idée de la « divisibilité » de l'image médiévale proposée il y a un demi-siècle déjà par O. Demus<sup>23</sup>, nous tenterons de démontrer les étapes de la « migration » d'un des personnages secondaires du schéma du Premier Jour de la Création de la composition appartenant à un type iconographique à celle d'un autre type. Ce genre de « migration » amène un changement important à la signification du personnage. Il s'agira des personnifications des Jours de la Création et de leurs métamorphoses au sein des compositions du « type romain ».

#### SUBSTITUTION D'UN PERSONNAGE SECONDAIRE DANS LA PREMIÈRE SCÈNE DU « TYPE ROMAIN »

La première scène de la Création garde sa complexité dans l'enluminure des Bibles atlantiques de Rome et du Latium liées à l'iconographie des cycles monumentaux romains paléochrétiens. En plus, dans la plupart des miniatures, on peut constater la présence d'un nouveau type de personnages. Ce sont des demi-figures d'anges qui peuvent remplacer ou dupliquer les représentations de la Lumière et des Ténèbres. Ces anges ont des positions et des gestes différents. Ainsi, dans les compositions de la Bible du Panthéon (Fig. 4) et de la Bible de Sainte-Cécile-à-Trastevere (Fig. 5) ils sont représentés en position de *proskynesis* devant le Créateur, tandis que dans la composition de la Bible de Todi (Fig. 6) ils tendent les mains ouvertes au Créateur en geste d'adoration. Leurs mains libres étendues de l'autre côté semblent indiquer quelque chose qui se trouve en dehors de la composition. De plus, on remarque que ces anges ne sont présents dans ce type de scènes que dans la miniature appartenant au « type romain »<sup>24</sup>. Ils sont absents dans les compositions analogues du prototype monumental paléochrétien et dans des cycles monumentaux de Ceri, Saint-Jean-à-la-Porte-Latine (Fig. 7), Saint-Thomas d'Anagni etc. Jusqu'à nos jours, la genèse iconographique et le rôle

<sup>21</sup> Zahlten 1979, p. 49.

<sup>22</sup> Bertelli 2013.

<sup>23</sup> Demus 1970, p. 27-40.

<sup>24</sup> Cependant deux manuscrits de ce type gardent les personnifications au lieu des anges – c'est la Bible Palatine et celle de Pérouse.

de ces personnages introduits dans le schéma du « type romain » n'ont pas attiré assez l'attention. Ainsi, Giulia Orofino les mentionne comme « ange de Lumière et ange des Ténèbres » sans donner de justification<sup>25</sup>.

PERSONNAGE SECONDAIRE DANS LA SCÈNE DE LA CRÉATION  
DE LA LUMIÈRE DE TYPES DIFFÉRENTS : ANGE, PERSONNIFICATION, ETC.

Suivant l'idée d'Otto Demus mentionnée ci-dessus de « divisibilité » de la composition, examinons le motif du personnage ailé dans l'iconographie de la Création. Il est noté pour la première fois dans un des prototypes paléochrétiens, le cycle de la Genèse de Cotton dont nous ne possédons que, comme Herbert L. Kessler a démontré assez récemment, des représentations du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> jours<sup>26</sup> (dont celle du 3<sup>e</sup> jour est connue par une des copies du prototype exécutées par D. Rabel avant 1637). Les scènes des deux premiers jours de la Création, selon Kessler, pouvaient déjà manquer au moment de l'arrivée hypothétique du manuscrit à Venise en 1204. Marie-Thérèse D'Alverny, comme nous l'avons déjà noté, les a associés aux personnifications des Jours de la Création représentés comme des anges. Elle désigne l'existence du lien étroit entre le thème de la Création et la présence des anges basé sur le texte *De Civitate Dei* de Saint Augustin (XI, 9). Cependant Kurt Weitzmann les a identifiés avec la tradition tardo-romaine de représentation des Heures ailées<sup>27</sup>. Kessler a opté enfin pour le terme le plus neutre de *hemaerae*<sup>28</sup>.

Considérons premièrement le personnage ailé exultant présent dans la deuxième scène (Fig. 2) du cycle de Saint-Marc qui ne provient donc pas, comme Kessler vient de le démontrer<sup>29</sup>, directement du prototype paléochrétien qui a dû être incomplet au moment de l'arrivée du manuscrit à Venise. Dans le cycle de Saint-Marc ce personnage présente un aspect proche de celui des autres *hemaerae*. Toutefois nous ignorons les voies de la formation iconographique de cette scène. Nous pouvons donc nous demander quel genre de prototype il peut alors avoir.

Pendant presque un demi-siècle, le parallèle iconographique le plus proche restait celui qui était fourni par Kessler<sup>30</sup> dans une de ses premières publications concernant les sources du cycle véterotestamentaire dans les Bibles carolingiennes en 1971. C'est la présence des anges orants dans les scènes de la Création ou de l'Inspiration de l'homme dans deux Bibles de Tours (Londres, BL, ms Add. 10546, fol. 5v, et Paris, BNF, ms Lat. 1, fol. 10v, milieu du IX<sup>e</sup> siècle) (Fig. 8). Kessler les associe aux personnages du texte apocryphe

<sup>25</sup> Orofino 2007, p. 360. Notons de notre part l'exemple des deux anges en rouge et en bleu représentant le côté des élus et celui des damnés dans la parabole du Jugement Dernier du cycle néotestamentaire de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne.

<sup>26</sup> Kessler 2014, p. 10-12. Aussi Kessler 2019, p. 382.

<sup>27</sup> Weitzmann – Kessler 1986, p. 47-48.

<sup>28</sup> Kessler 2019, p. 386.

<sup>29</sup> Kessler 2019, p. 375.

<sup>30</sup> Kessler 1971, p. 155-156.

*Vita Adae et Evae*, notamment à la mention de la présence des Fils de la Lumière devant Dieu pendant la Création d'Adam et de leur adoration de l'homme créé. Les anges orants ne sont donc présents que dans deux frontispices des Bibles carolingiennes provenant de Tours tandis que les scènes de la Création et de l'Inspiration de l'homme sont privées de la présence d'anges dans les cas de la Bible de Bamberg (Bamberg, Staatliche Bibliothek, ms. Bibl. I [A.I.5], fol. 7v) et de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs (Rome, Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, fol. 7v).

Outre l'association de l'ange avec le geste d'adoration transmis dans la scène de la Création de l'homme du texte *Vitae Adae et Evae*, on peut citer des associations beaucoup plus précises et fréquentes des anges avec la Création de la Lumière. Ainsi, dans le *De civitate Dei* de Saint Augustin, nous lisons : « En effet, quand Dieu a dit : Que la lumière soit et la lumière fut, s'il est raisonnable d'entendre par là la Création des anges, ils ont été certainement créés participants de la lumière éternelle »<sup>31</sup>. Ce passage est cité par Honorius Augustodunensis dans un traité qui semble avoir beaucoup influencé l'iconographie romane – l'*Elucidarium*. Au cours d'un dialogue, l'élève demande : « Quand est-ce que les anges étaient créés ? » Le maître lui répond : « Les anges étaient créés quand Dieu a dit : "Que la lumière soit"<sup>32</sup> ». Aucune explication exhaustive de l'apparition d'anges auprès de la Lumière créée ne justifie leur présence dans les scènes appartenant au « type romain » du point de vue de la formation du type iconographique.

Examinons maintenant les variantes possibles de la genèse iconographique du personnage ailé avec la gestuelle d'orant ou d'exultation. Même si nous renonçons, à l'instar de Kessler, à insister sur sa présence dans la première scène de la Genèse de Cotton, nous pouvons sûrement constater son absence dans les scènes de la Création de l'homme dans les cinq Octateuques<sup>33</sup> dont le type d'Adam couché par terre est conforme à celui des Bibles de Tours. La présence dans ces derniers de la figure du Créateur-Logos analogue à celle de la Genèse de Cotton et non pas de la Main de Dieu des Octateuques nous prouve l'hétérogénéité iconographique de cette scène vers le milieu du IX<sup>e</sup> siècle.

On trouve pourtant dans la tradition des Octateuques un personnage exultant mais non ailé. Il s'agit de la personnification de la Lumière avec le geste d'exultation ou de prière munie de flambeau dans quatre Octateuques byzantins (p. ex., BAV, ms Vat. gr. 747, fol. 15r). Weitzmann compare<sup>34</sup> cette personnification à un personnage Orthros, l'Aube, personnage bien connu du Psautier de Paris (BNF, ms gr. 139, fol. 435v), représenté également avec un flambeau.

Nous pouvons donc affirmer l'existence de l'analogie iconographique plus ou moins précise entre l'ange exultant de Saint-Marc et ces deux personnages : l'ange orant carolingien du 6<sup>e</sup> jour et la Lumière personnifiée des Octateuques

<sup>31</sup> Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, L. Moreau (ed.), XI, 9.

<sup>32</sup> Honorius, *Elucidarium*, PL 172, col. 113B.

<sup>33</sup> Weitzmann – Bernabò 1999, p. 23-25.

<sup>34</sup> Weitzmann – Bernabò 1999, p. 17.

munie d'un flambeau. Cela nous donne la possibilité de supposer deux voies de la naissance du nouveau schéma iconographique à Venise : le changement d'apparence et la disparition de l'attribut de la Lumière des Octateuques qui devient un ange ou l'ange-orant carolingien inséré dans le schéma du premier Jour<sup>35</sup>. La deuxième voie nous paraît pourtant plus probable.

« *MODULI* » ET POSSIBILITÉ DE CITATION PARTIELLE :  
APPARENCE, ATTRIBUT, GESTE

Pour tenter d'expliquer ce genre de phénomène, nous voudrions recourir à la notion de « *moduli* » introduite par Florens Deuchler en 1985<sup>36</sup> concernant la citation d'une partie de la composition, par exemple d'un geste ou d'un mouvement du personnage, mais pas d'un personnage entier. Outre le geste d'exultation déjà analysé, nous pourrions également ajouter à la liste des caractéristiques d'un personnage désignant la Lumière bien d'autres traits indépendants qui peuvent être cités ou non, comme l'apparence de l'ange, le flambeau etc. Essayons donc de compléter encore cette liste.

Premièrement, rappelons-nous que les frontispices des Bibles de Tours ne représentent que le sixième jour de la Création et que les anges-orants ne sont pas présents dans la miniature de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs (peut-être à cause de la densité de la composition augmentée par rapport à celles des Bibles de Moutier-Grandval et de Vivien). C'est la seule Bible carolingienne qui est conservée à Rome depuis l'année 875<sup>37</sup>. Nous pouvons supposer alors que le *modulus* d'ange avec la gestuelle d'adoration ait pénétré dans une composition du « type romain » d'une autre manière qui n'était pas corrélée directement au modèle carolingien.

PERSONNIFICATION DE LUMIÈRE. VERSION ALTERNATIVE

Nous avons donc tenté de décrire l'état du problème avant la découverte dont on ne pourrait pas surestimer l'importance dans le domaine de l'iconographie et surtout de l'étude d'usage des modèles et de citation. Un ensemble peint d'origine lombarde fut découvert dans les environs de Matera (Basilicata) dans une église rupestre nommée par conséquent Crypte du Pêché originel. Outre les trois compositions absidales, l'ensemble comprend le cycle narratif du mur sud qui commence par les scènes identifiées comme

<sup>35</sup> L'ange orant représente un élément iconographique indépendant dans la scène de la Création de l'homme, tel que nous le trouvons dans les Bibles de Tours. Kessler 1971, p. 159. L'auteur considère ce personnage comme provenant d'un des prototypes paléochrétiens (p. ex. de la Genèse de Cotton) et inséré dans le milieu iconographique correspondant à un autre prototype (p. ex. dans le schéma des Octateuques ainsi que dans le schéma iconographique de la scène de la Création de l'homme).

<sup>36</sup> Lien 1.

<sup>37</sup> Gaehde 1966, p. 9.

la Création de la Lumière et des Ténèbres. Après avoir été restaurées vers 2005, les fresques ont été datées des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles<sup>38</sup> et décrites en détail en 2013 par Gioia Bertelli<sup>39</sup> et par Roberto Caprara<sup>40</sup>. Le type iconographique du Créateur-Logos représenté debout dans les deux scènes du cycle (Mignozzi dans ce volume, Fig. 2) d'une manière identique les rapproche du type iconographique de la Genèse de Cotton connue depuis l'aquarelle de Rabel et conforme aux six scènes du cycle de Saint-Marc.

Nous voudrions maintenant poursuivre l'analyse iconographique des éléments de la première scène du cycle de Matera déjà initiée par Mme Bertelli afin de pouvoir suggérer la présence d'une alternative iconographique au « type romain » de la Création dans la peinture monumentale de l'Italie méridionale (existant déjà au début du IX<sup>e</sup> siècle) en soulignant en même temps quelques détails. L'origine de l'iconographie des personnalités de la Lumière et des Ténèbres du cycle de Matera ne semble pas avoir été clarifiée jusqu'à ce jour. Nous tenterons ici de formuler une hypothèse qui pourra illustrer le processus de migration d'un motif isolé d'un contexte iconographique à l'autre. L'iconographie de la Création de la Lumière de la Crypte du Péché originel représentera ainsi une sorte de chaînon manquant dans la suite d'interférences au cours du développement des traditions iconographiques paléochrétiennes. Ainsi, Roberto Caprara a décrit la Lumière comme « La Luce, rappresentata in una giovane donna con i capelli spartiti da una lunga riga sulla fronte, invoca Dio con le mani aperte e le braccia sollevate, come Giobbe, nel Cod. Vat. greco 749 del IX secolo »<sup>41</sup> prêtant attention au geste du personnage, de même que Gioia Bertelli, qui l'a associé à un personnage secondaire de la fresque de la crypte de la cathédrale de Bénévent<sup>42</sup>.

Nous constatons donc que jusqu'à maintenant, les chercheurs ne prennent en considération que des « *moduli* » isolés : vêtements, gestuelle et non pas le contexte entier. Nous possédons donc un exemple de la première scène du cycle utilisant un type du Créateur différent du type romain en tant que contenant un personnage allégorique représentant la Lumière munie d'inscription<sup>43</sup>. Ainsi, nous pourrions évoquer ici deux parallèles iconographiques probables de la personnification de la Lumière de la Crypte. Le parallèle le plus probant est sans doute le personnage déjà noté du cycle des mosaïques de Saint-Marc identifié avec la personnification du Premier Jour, dont nous ignorons malheureusement l'origine iconographique. Nous remarquons ici la coïncidence dans la structure de la composition et le geste du personnage. Pourtant, à Matera il n'a pas d'ailes et il porte des habits liturgiques. L'angeorant assistant à la Création d'Adam des Bibles de Tours reçoit alors un parallèle iconographique quasiment contemporain inséré directement dans

<sup>38</sup> Bertelli 2013a, p. 8.

<sup>39</sup> Bertelli 2013b.

<sup>40</sup> Caprara 2013.

<sup>41</sup> Caprara 2013 p. 7.

<sup>42</sup> Bertelli 2013b, p. 81, 117.

<sup>43</sup> De même que la deuxième scène avec la personnification des Ténèbres. Bertelli 2013b, p. 81 : *ubi dns dixit fiat lux, ubi dns dixit fiat teneb[r]*.

la première scène de la Création. Il faudrait maintenant tenter d'expliquer la différence d'apparences des deux personnages, c'est-à-dire l'absence d'ailes et la présence d'habits liturgiques dans la représentation de la Lumière de Matera.

Examinons donc l'origine de l'apparence et des vêtements de cette personnification. Faute de parallèles plus précis, plusieurs auteurs l'expliquent en se référant à l'iconographie de certains personnages des rouleaux *Exultet* qui reste, semble-t-il, la seule à fournir quelques exemples malgré la datation tardive des rouleaux par rapport aux fresques de Matera. Maria Pina Rizzi en note un exemple de rapprochement dans le rouleau de Troia (Musée du Diocèse, ms 3, X<sup>e</sup> siècle) (Fig. 9). C'est un jeune personnage qui représente la splendeur de la Lumière chassant la Crépuscule (*æterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem*) vêtu d'une longue tunique et tenant un flambeau : cette scène semble renvoyer à la tradition des Octateuques. Cependant le flambeau figure également dans les mains d'un personnage nu<sup>44</sup> désignant la Lumière dans l'un des cycles monumentaux du « type romain », celui de Ceri.

Nous pouvons alors ajouter à notre liste au moins deux caractéristiques supplémentaires de la personnification de la Lumière remontant aux prototypes paléochrétiens qui peuvent apparaître en Italie Méridionale dans des combinaisons différentes. Nous avons déjà noté l'apparence d'ange, le geste d'exultation, un flambeau à la main), nous y ajoutons maintenant la nudité, ainsi que le vêtement long d'apparence liturgique. En recherchant le prototype exact de la personnification de la Lumière de Matera, plusieurs auteurs notent la présence d'autres personnages des miniatures d'*Exultet* ayant les mêmes caractéristiques sans pour autant être directement liés avec la notion de Lumière, notamment le geste d'exultation proche de celui d'un orant, et les vêtements.

Ainsi, Maria Pina Rizzi, qui évoque l'opinion de Valentino Pace<sup>45</sup>, compare les vêtements de la personnification de la Lumière à Matera aux vêtements de la personnification de la Terre dans le rouleau *Exultet* de la cathédrale de Bénévent (BAV, ms Lat. 9820, daté 981-987), semblables à ceux de la Terre de l'*Exultet* de Bari (Bari, Museo Diocesano, I, première moitié du XI<sup>e</sup> siècle). On connaît en revanche plusieurs exemples de représentations de Terra avec geste d'orante dans l'illumination des *Exultet* : il s'agit de la personnification de la Terre en demi-figure nue<sup>46</sup> (p. ex., dans l'*Exultet* de Mont Cassin de 1075-1080 c., Londres, BL, ms Add 30337, celui de Salerne de 1200 c., Salerno, Museo Diocesano, etc). Toutefois, dans la tradition de l'illumination des rouleaux d'*Exultet*, on remarque la coïncidence des vêtements liturgiques et du geste proche de celui de la Terre de Bari dans l'iconographie d'un autre personnage : c'est la personnification de l'Église (p. ex dans l'*Exultet* de Mont

<sup>44</sup> Comme dans les fresques de Saint-Paul-hors-les-murs et d'autres cycles monumentaux du « type romain ».

<sup>45</sup> Rizzi 2015, p. 37.

<sup>46</sup> Pace 1994, p. 107-118. Ce schéma iconographique remonte, selon Leclercq-Kadaner 1975, p. 38, au type de la Terre-Mère, Gaia Kourotrophos.

Cassin de 1075-1080). Cette image semble influencer les variations des représentations de la Terre en lui fournissant son habit liturgique et sa gestuelle.

On pourrait constater alors la présence de caractéristiques propres à celles de la Lumière de Matera réparties entre différents personnages allégoriques de la tradition des *Exultet* ainsi que la possibilité de corrélations entre eux. Cette série d'exemples de migration de caractéristiques isolées entre différents personnages nous donne la preuve d'un processus vif et intense, semblable au phénomène de l'époque carolingienne décrit par J.-P. Caillet<sup>47</sup>. Prenant en considération la datation tardive des rouleaux d'*Exultet* par rapport aux fresques de la crypte de Matera, nous pouvons supposer la coexistence des caractéristiques variées des allégories des *Exultet* et des personnages allégoriques dans les compositions de la Création de la Lumière et des Ténèbres presque contemporaines dont/pour lesquelles nous ne connaissons que celle de Matera. C'est justement là que nous rencontrons pour la première fois le personnage exultant dans la scène de la Création de la Lumière qui présente une analogie très précise (position dans la composition, geste) avec le personnage ailé de la mosaïque de Saint-Marc.

Si nous tentions à nouveau d'examiner la genèse du prototype de la scène de la Création de la Lumière de Saint-Marc, nous serions obligés de transférer l'ange orant dans la composition de Matera à la place de la Lumière et d'y ajouter des disques concentriques. Pour rechercher leur origine, tournons-nous vers les ivoires influencés par le Mont Cassin<sup>48</sup>.

#### ANGES EN *PROSKYNESIS* ET LA LUMIÈRE. DE MONT CASSIN AU « TYPE ROMAIN »

Après avoir analysé les exemples de déplacements de détails et de caractéristiques indépendantes au sein d'une tradition homogène comme l'illumination des *Exultet* ou bien entre différentes traditions, revenons au problème évoqué au début de notre rapport. Il s'agissait d'un remplacement des personnifications de la Lumière et des Ténèbres par les demi-figures d'anges dans la première scène de Création dans les manuscrits du « type romain ». Nous reconnaissons bien dans leur gestuelle l'attitude des personnifications des jours du cycle des mosaïques de Saint-Marc. Ce sont des gestes de *proskynesis* de la bénédiction du Septième Jour (Fig. 10) et de Sainte-Cécile ([https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Barb.lat.587](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.587)), l'adoration et la démonstration propre aux personnifications du Troisième et du Sixième Jours (Fig. 11).

<sup>47</sup> Caillet 2012.

<sup>48</sup> Nous ignorons si le personnage exultant et les deux disques en rouge et bleu ont pu être combinés dans une scène quelque part avant que cela n'apparaisse dans les mosaïques de Saint-Marc/fr. Les disques représentent le motif aussi « isolé » et indépendant et peuvent être insérés dans les compositions différentes (p. ex les ivoires de Salerne et de Mont Cassin, aussi bien que les mosaïques de Monreale et même le cycle de *Hortus Deliciarum* : Scirea 2020, p. 192-197). Voir également le lien 5.

Nous pourrions trouver la source de cette interférence entre les traditions avec l'usage des motifs « délibérés » en nous référant aux monuments du milieu de Mont Cassin. Kessler a remarqué<sup>49</sup>, vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, l'apparition d'une scène fixée de la Création des anges représentés en attitude de *proskynesis* très similaire à l'attitude du Septième jour dans le cycle de Saint-Marc, alors que le Créateur assis sur le globe est propre au « type romain »<sup>50</sup>. Il s'agit de l'ivoire de Salerne<sup>51</sup> et surtout de l'ivoire conservé à Berlin (Fig. 12)<sup>52</sup>. L'analyse du premier cadre de l'ivoire de Berlin nous démontre le premier cas de coexistence du Créateur du « type romain » avec les disques marqués *LUX* et *TEN* qui évoquent les disques de la scène analogue de l'ivoire de Salerne et ceux de la mosaïque de Saint-Marc. On peut alors supposer qu'un des motifs proches de ceux que nous voyons déjà « émancipés » dans les fresques lombardes ? à Matera et dans la tradition des Bibles de Tours, soit le geste du personnage associé à la Lumière (un des anges-jours), est utilisé au Mont Cassin comme dans un « nœud » où différentes traditions paléochrétiennes sont reliées et transmises plus loin au sud, vers les cycles monumentaux siciliens<sup>53</sup>.

En poursuivant notre analyse des *moduli* des gestes, nous constatons que l'attitude de *proskynesis* est présente chez d'autres personnages de l'ivoire de Salerne, par exemple chez le Soleil et la Lune dans la scène de la Création des astres (dont l'aspect est souvent proche des personnifications de la Lumière et des Ténèbres). Dans la première scène du cycle monumental de Saint-Jean-à-la-Porte-Latine (Fig. 7) ainsi que dans les miniatures de la Bible Palatine et de celle de Pérouse, nous remarquons cette attitude de *proskynesis* chez les personnifications de la Lumière et des Ténèbres. En les comparant avec la copie d'un des prototypes paléochrétiens, nous confirmons notre idée de « migration des *moduli* » : l'aquarelle faite d'après la scène du cycle de Saint-Paul les représente tout à fait autrement, et notamment s'éloignant du Créateur.

La Miscellanea de Verdun (Verdun, Bibliothèque Municipale, ms 1, fol. 1r), où le personnage identifié par A. Heimann comme la personnification du Septième jour<sup>54</sup> est représentée devant le Seigneur bénissant en attitude de *proskynesis*<sup>55</sup>, fournit un exemple significatif de l'isolation des motifs des gestes des personnifications des Jours vers 1100 et de la migration du motif au-delà des Alpes.

<sup>49</sup> Kessler 1966, p. 79.

<sup>50</sup> Plus de cent ans après, nous retrouvons la même scène dans le cycle des mosaïques de Monreale.

<sup>51</sup> Le problème de datation de l'ivoire de Salerne toujours existant nous oblige à considérer l'ivoire de Berlin comme le premier exemple de la représentation de la Lumière et des Ténèbres en disques. Dell'Acqua 2011, p. 9-11.

<sup>52</sup> Crivello 2011, p. 31-32 qui le date des années 1070.

<sup>53</sup> Scirea 2020.

<sup>54</sup> Heimann 1938, p. 270, Pozhidaeva 2018, p. 100.

<sup>55</sup> Le septième jour est représenté avec le même geste et dans la même attitude que celui de Saint-Marc/fr mais sans ailes, vêtu comme une des personnifications des mois du calendrier carolingien, ce qui nous permet de réutiliser la notion de « *moduli* ». Heimann 1938 ; Pozhidaeva 2018.

Prenant en considération les cas notés de migration des « *moduli* » des gestes et des mouvements, en plus d'autres motifs libérés du contexte initial, nous pouvons expliquer la présence des anges faisant différents gestes de piété dans les scènes de la Création des manuscrits du « type romain » par la pratique de citations des motifs et des « *moduli* ». Cette pratique commence donc au IX<sup>e</sup> siècle dans la peinture lombarde et dans la miniature carolingienne. Elle devient habituelle vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle au Mont Cassin et enfin, vers 1100 en Europe au-delà des Alpes.

Cette possibilité de l'interférence et de l'émancipation du motif isolé dans le milieu Rome-Mont Cassin au XI<sup>e</sup> siècle peut être suggérée par la présence des anges en attitude d'adoration différente. Cette attitude remonte toujours à la gestuelle des « anges-jours » dans les scènes qui n'ont rien à voir avec la Création, p. ex. aux côtés de la Crucifixion au revers de l'ivoire de Berlin (Fig. 13) et dans la même scène de l'ivoire de Farfa quasiment contemporain de l'ivoire de Berlin et commandé par un riche Amalfitain<sup>56</sup>. Les mains des anges du revers de l'ivoire de Berlin désignant le Christ ne sont pas tendues vers le Crucifié : les deux tendent les mains de l'autre côté, ce qui nous semble être calqué sur les gestes des anges du Troisième et du Sixième Jour à Saint-Marc et de ceux de la Bible de Todi. Il s'agit là d'une sorte de citation qui perd son sens initial<sup>57</sup>.

Les anges en *proskynesis* provenant du milieu du Mont Cassin et le personnage exultant connu dans l'art carolingien, apparenté à l'*Orthros* des Octateuques et muni de vêtements liturgiques en Italie Méridionale, représentent-ils deux lignes indépendantes de représentation de la Lumière réunies à Saint-Marc en remplaçant les *Hemaerae* de la Genèse de Cotton ? Nous ignorons si le personnage exultant qui personnifie la Lumière à Matera et les anges en *proskynesis* du Mont Cassin n'étaient jamais assemblés dans le même cycle avant leur rencontre à Saint-Marc. On peut cependant noter quelques représentations du 1<sup>er</sup> ou du 7<sup>e</sup> Jour en orant dans l'enluminure de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle au-delà des Alpes<sup>58</sup>.

En conclusion, nous avons tenté de démontrer l'existence et la possibilité d'émancipation iconographique des « *moduli* » des gestes et de l'attitude, ainsi que d'autres motifs (apparence, vêtements, attributs des personnages). Cette possibilité existait alors déjà vers le milieu du IX<sup>e</sup> siècle non seulement dans la miniature carolingienne, mais aussi dans la peinture murale de l'Italie méridionale, ce qui nous semble être démontré par les particularités iconographiques des fresques de Matera. Grâce à cet exemple nous avons pu démontrer la possibilité de migration des motifs d'origine différente (surtout

<sup>56</sup> Kessler 1966, p. 70.

<sup>57</sup> L'« hybridation » des gestes du personnage se retrouve dans d'autres exemples picturaux de la Création : nous songeons ici à l'attitude et à la position de la personnification du Troisième jour, et à l'iconographie d'Apollon et de Daphné dans la composition concentrique du *Miscellanea* de Verdun. Pozhidaeva 2018.

<sup>58</sup> P. ex. *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (BnF, ms Lat. 5047, fol. 2, 1169-1180) et l'Évangélaire d'Henri le Lion (Wolfenbüttel, Bibl. Aug., ms Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 172r, 1175 c.). Zahlten 1979, p. 125.

au moyen de la circulation de l'enluminure ou des monuments des arts mineurs) à travers le Mont Cassin de l'Italie méridionale à Rome et *viceversa*, ayant ainsi considérablement influencé et modifié l'iconographie du « type romain ».

Anna V. POZHIDAeva  
HSE, Moscou – apojidaeva69@mail.ru

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES À CARACTÈRE DE SOURCE

Honorius Augustodunensis, *Elucidarium*, PL 172.  
Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, L. Moreau (ed. et traduction), FV Editions (ebook) 2016.

### ÉTUDES SECONDAIRES

- Al-Hamdani 1978 = B.A. Al-Hamdani, *The Iconographical Sources for the Genesis Frescoes once Found in Saint-Paul-hors-les-murs*, Atti del IX Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, Cité du Vatican, 1978, II, p. 11-35.
- Andaloro 2006 = M. Andaloro (dir.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, Milan, 2006 (*La pittura medievale a Roma 312-1431*, corpus, I).
- Baschet 2008 = J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.
- Bassetti – Yawn 2000 = M. Bassetti, L. Yawn, *Perugia, Biblioteca comunale Augusta, L 59*, dans M. Maniaci, G. Orofino (dir.), *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Rome, 2000, p. 162-173.
- Bertelli 2013a = G. Bertelli, *La grotta e sua intitolazione*, dans Bertelli – Mignozzi 2013, p. 5-26.
- Bertelli 2013b = G. Bertelli, *Il ciclo pittorico della grotta*, dans Bertelli – Mignozzi 2013, p. 63-126.
- Bertelli – Mignozzi 2013 = G. Bertelli, M. Mignozzi (dir.), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari, 2013.
- Bertoli 1986 = B. Bertoli, con contributi di W. Dorigo e A. Niero, *I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milan, 1986.
- Bilotta 2016 = M.A. Bilotta, *La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques*, dans *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XI<sup>e</sup> siècle*, Florence, 2016, p. 129-154.
- Caillet 2012 = J.-P. Caillet, *La mise à profit de manuscrits antérieurs en tant que modèles par les miniaturistes du VIII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43, 2012, p. 49-60.
- Caprara 2013 = R. Caprara, *Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera*, dans *Cosenza, IV Convegno nazionale su «Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia»*, Cosenza, 2013, p. 1-16.
- Crivello 2011 = F. Crivello, *Prime osservazioni sulle origini degli avori del gruppo di Amalfi/Salerno*, dans F. Dell'Acqua, H.L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf (dir.), *The*

- «Amalfi» – «Salerno» *Ivories and the Medieval Mediterranean. A Notebook from the Workshop Convened in Amalfi (December 10-13.2009)*, Amalfi, 2011, p. 31-32.
- D'Alverny 1957 = M.-T. D'Alverny, *Les Anges et les Jours (1)*, dans *Cahiers Archéologiques*, 9, 1957, p. 271-300.
- Dell'Acqua 2001 = F. Dell'Acqua, *The 'Salerno' Ivories. A 'pocket' encyclopedia*, dans F. Dell'Acqua, H.L. Kessler, A. Shalem, G. Wolf (dir.), *The «Amalfi» – «Salerno» Ivories and the Medieval Mediterranean. A Notebook from the Workshop Convened in Amalfi (December 10-13.2009)*, Amalfi, 2011, p. 7-25.
- Demus 1970 = O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Londres, 1970.
- Deuchler 1985 = F. Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin, 1985.
- Diebold 2007 = W. Diebold, *The Anxiety of Influence in Early Medieval art: the Codex aureus of Charles the Bald in Ottonian Regensburg*, dans J. Lowden, A. Bowey (dir.), *Under the Influence: The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Turnhout, 2007, p. 51-64.
- Gaehde 1966 = J. Gaehde, *The Bible of Saint-Paul-hors-les-murs in Rome: Its Date and Relation to Charles the Bald*, in *Gesta*, 5, 1966, p. 9-21.
- Heimann 1938 = A. Heimann, *The Six Days of Creation in a XII-Century Manuscript*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1, 1938, p. 269-275.
- Henderson 1985 = G. Henderson, *A source of Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe*, dans *Studies in English Bible illustration*, Londres, 1985, p. 110-126.
- Kessler 1966 = H.L. Kessler, *An Eleventh-century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8, 1966, p. 67-95.
- Kessler 1971 = H.L. Kessler, *Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles*, dans *Art Bulletin*, 53, 1971, p. 143-160.
- Kessler 1977 = H.L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton (NJ), 1977.
- Kessler 2014 = H.L. Kessler, *Introduction*, dans M. Büchsel, H.L. Kessler, R. Müller (dir.), *The Atrium of Saint-Marc in Venice. The Genesis of the Genesis Mosaics and their Medieval Reality*, Berlin, 2014, p. 9-17.
- Kessler 2017 = H.L. Kessler, *Contending Cosmogonies in the Creation of the World in St. Paul's Outside the Walls*, dans n. Bock, I. Foletti, M. Tomasi (dir.) *Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano*, Rome, 2017, p. 7-19.
- Kessler 2020 = H.L. Kessler, *Conclusion*, in M. Angheben (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l'Ancient Testament aux IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout, 2020, p. 373-402.
- Leclercq-Kadaner 1975 = J. Leclercq-Kadaner, *De la Terre-Mère à la luxure. À propos de « La migration des symboles »*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 18-69, 1975, p. 37-43.
- Les Bibles atlantiques* 2016 = *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'Église du XI<sup>e</sup> siècle*, Florence, 2016.
- Maguire 1987 = H. Maguire, *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Penn State University Park, 1987.
- Orofino 2004 = G. Orofino, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato'*, dans A.C. Quintavalle (dir.), *Medioevo: immagine e racconto, Atti del convegno internazionale (Parma, 27-30.9.2000)*, Milan, 2004 (Convegna di Parma 3), p. 253-264.
- Orofino 2007 = G. Orofino, *La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo*, dans S. Romano, J. Enckell Juillard (dir.), *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, Rome, 2007, p. 357-379.
- Pace 1994 = v. Pace, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. lat. 9820, « Exultet »*, dans G. Cavallo (dir.), *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale* (catalogo della mostra, Abbazia di Montecassino, 20 maggio-31 agosto 1994), Rome, 1994, p. 000 ??

- Pozhidaeva 2018 = A. Pozhidaeva, *À propos de la variété des sources iconographiques des Jours de la Création au XII<sup>e</sup> siècle en Europe Occidentale : tentative de reconstruction d'un modèle perdu*, dans D. Borlée, L. Terrier Aliferis (dir.), *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, 2018, p. 99-108.
- Quattrocchi 2006 = C. Quattrocchi, *Le acque che sono sotto il firmamento: il paesaggio marino in un sottarco della cripta di Anagni*, dans *Rolsa*, 4, 2006, p. 7-41.
- Rizzi 2015 = M.P. Rizzi, *Chiese rupestri a Matera*, Cité du Vatican, 2015.
- Romano 2006 = S. Romano (dir.), *Riforma e tradizione. 1050-1198 (La pittura medievale a Roma. 312-1431, Corpus, IV)*, Milan, 2006.
- Scirea 2020 = F. Scirea, *Designing a Visual Language in Norman Sicily: the Creation Sequence in the Mosaics of Palermo and Monreale*, dans E.A. Winkler, L. Fitzgerald, A. Small (dir.), *Designing Norman Sicily. Material Culture and Society*, Woodbridge, 2020, p. 184-206.
- Swarzenski 1963 = H. Swarzenski, *The Role of Copies in the Formation of the Styles of Eleventh Century*, dans *Romanesque and Gothic Art: Studies in Western Art*, Princeton (NJ), 1963, p. 7-18.
- Van der Meulen 1968 = J. Van der Meulen, *Schoepfer, Schoepfung*, dans E. Kirschbaum (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Freiburg-Bâle-Vienne, 1968-1976, IV, p. 118 sq.
- Verkerk 2004 = D. Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, 2004.
- Weitzmann – Bernabò 1999 = K. Weitzmann, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, I-II, with the collaboration of R. Tarasconi, Princeton (NJ), 1999.
- Weitzmann – Kessler 1986 = K. Weitzmann, H.L. Kessler, *The Cotton Genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton (NJ), 1986 (*The illustrations in the manuscripts of the Septuagint 1*).
- Zahlten 1979 = J. Zahlten, *Creatio Mundi: DarstellunGen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, 1979.

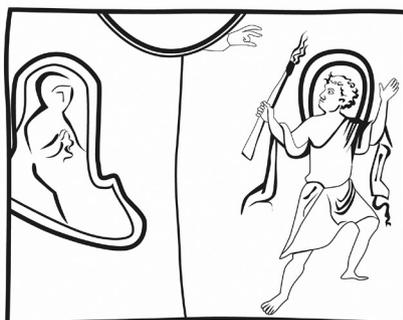


Fig. 1 – Séparation de la Lumière et des Ténèbres (BAV, ms Vat. gr. 747, fol. 15r), XI<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).



Fig. 2 – Séparation de la Lumière et des Ténèbres. Mosaïque de la coupole du narthex de la basilique de Saint Marc, Venise, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle (de Bertoli 1986).

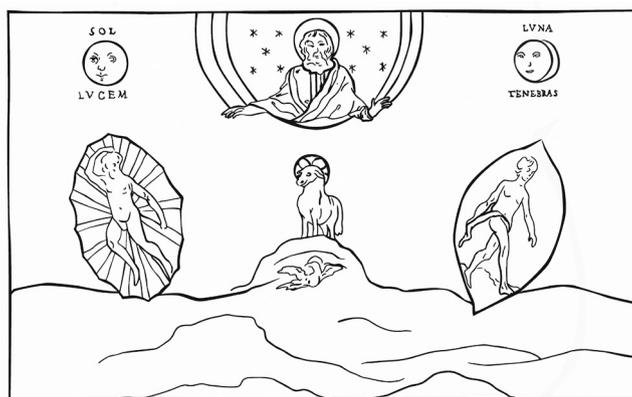


Fig. 3 – Création du monde. Copie de la fresque de la basilique de Saint Paul-hors-les-murs par A. Eclissi (BAV, ms Barb. lat. 4406, fol. 24), 1634. (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).

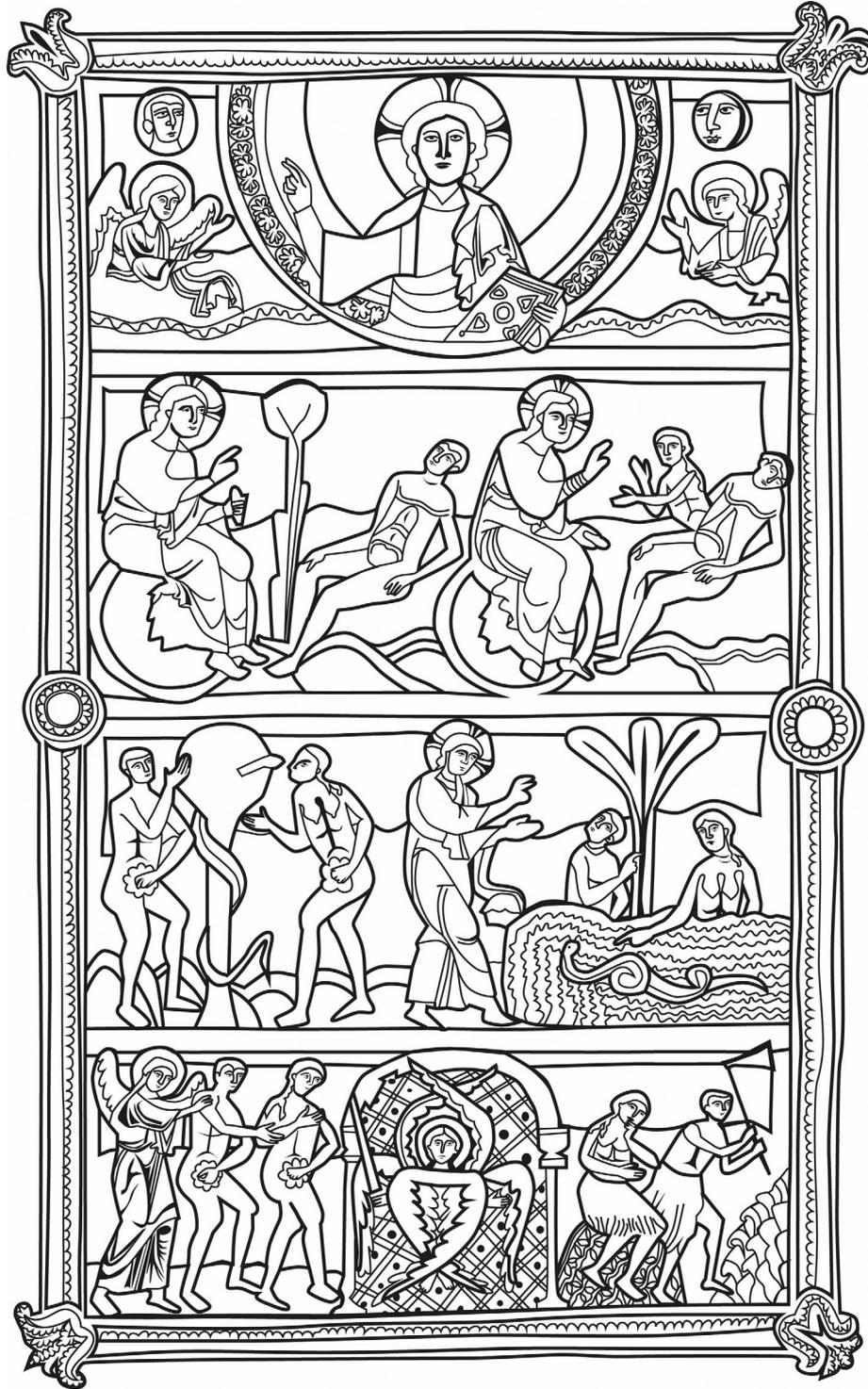


Fig. 4 – Création du monde. Bible de Panthéon (BAV, ms Lat. 12958, fol. 4v), milieu de XII<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).



Fig. 5 – Création du monde (détail). Bible de Sainte-Cécile-à-Trastevere (BAV, ms Barb. lat. 587, fol. 5), XI<sup>e</sup> – premier quart du XII<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).



Fig. 6 – Création du monde (détail). Bible de Todi (BAV, ms Lat.10405, fol. 4v), XI<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).



Fig. 7 – Création du monde. Saint-Jean-à-la-Porte-Latine. Rome, dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle (de Romano 2006).

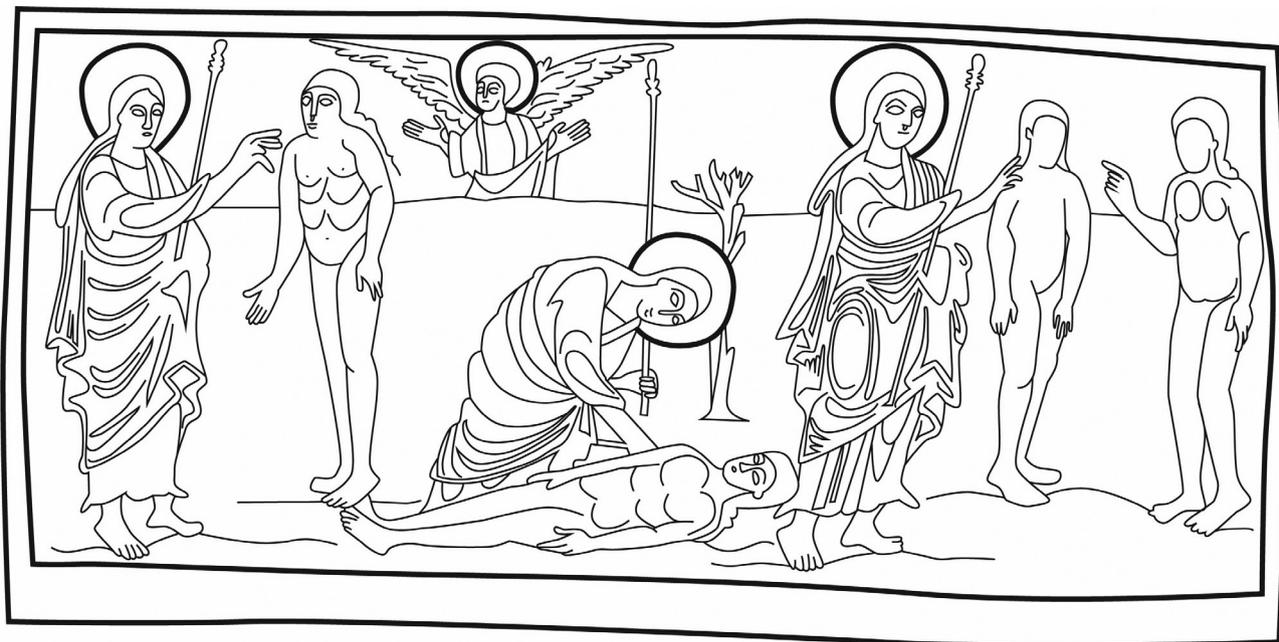


Fig. 8 – Création d'Adam et d'Eve. Bible dite de Vivien (Paris, BNF, ms Lat. 1, fol. 10v – détail), milieu du IX<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).

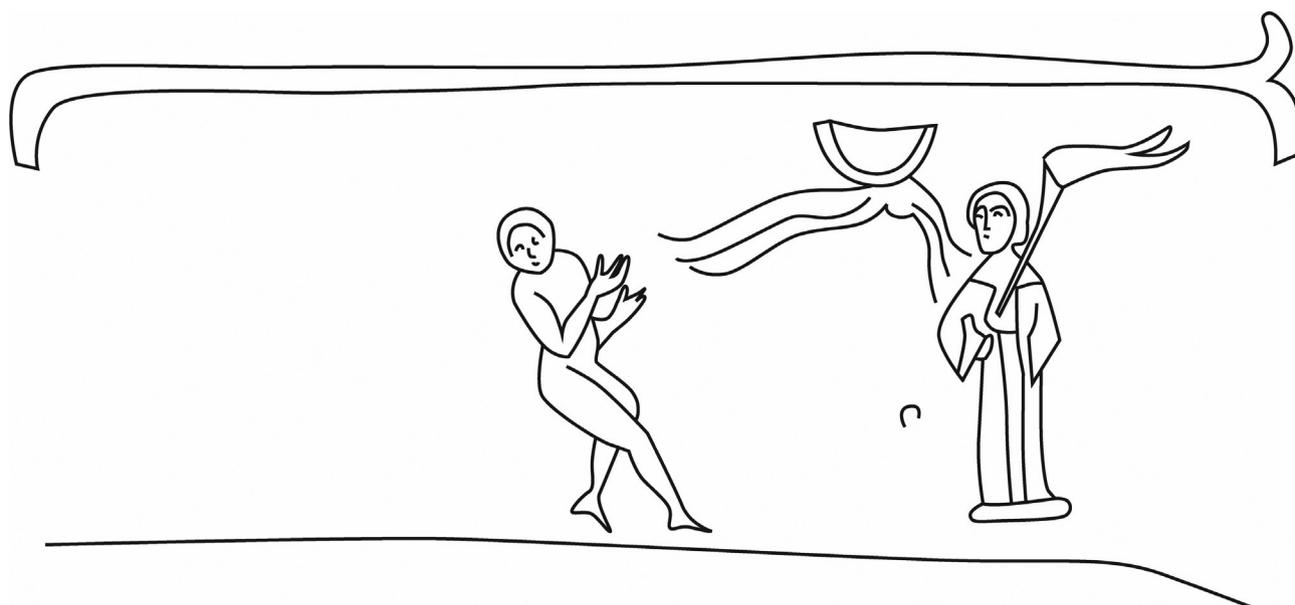


Fig. 9 – Lumière et Crépuscule. Rouleau Exultet (Troia, Musée du diocèse, ms 3). Fin du X<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).



Fig. 10 – Bénédiction du Septième Jour. Mosaïque de la coupole du *narthex* de la basilique de Saint-Marc, Venise, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle (de Bertoli 1986).



Fig. 11 – Sixième jour: Création d'Adam. Mosaïque de la coupole du *narthex* de la basilique de Saint-Marc, Venise, premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle (de Bertoli 1986).



Fig. 12 – Création du monde, détail des anges adorant le Seigneur. Ivoire de Mont-Cassin. Berlin, Staatliche Museen, troisième quart d'XI<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).

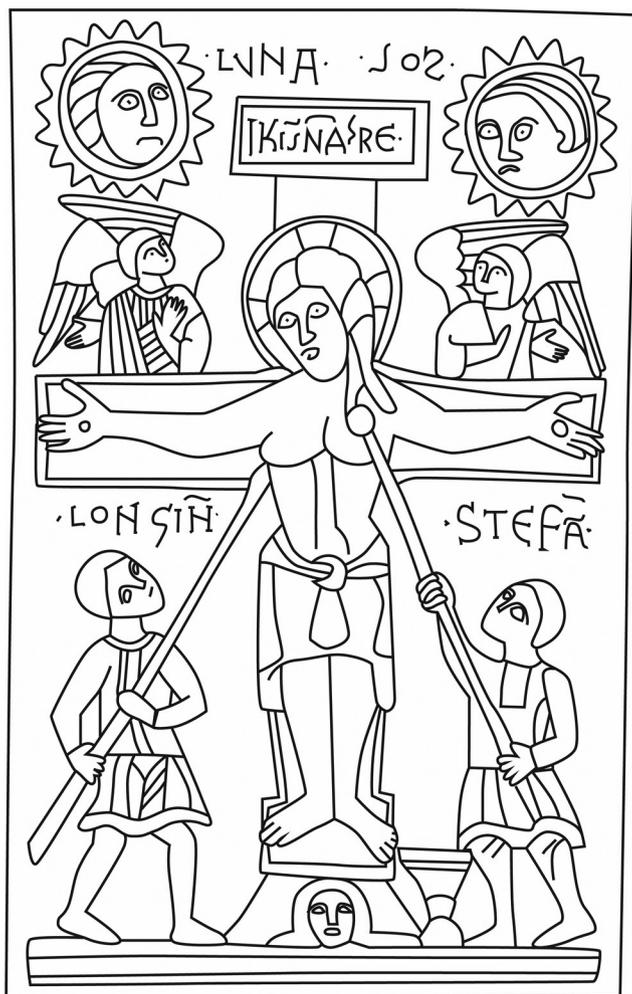


Fig. 13 – Crucifixion, détail. Ivoire de Mont-Cassin. Berlin, Staatliche Museen, troisième quart d'XI<sup>e</sup> siècle (Dessin de A. Tevdoy-Burmuli).