



HAL
open science

Du corps mortel du Christ au Corps Glorieux du Sauveur : les inscriptions dans les peintures du réfectoire de la cathédrale de Pampelune

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. Du corps mortel du Christ au Corps Glorieux du Sauveur : les inscriptions dans les peintures du réfectoire de la cathédrale de Pampelune. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval, Sep 2006, Leon, Espagne. pp.413-429. halshs-00533871

HAL Id: halshs-00533871

<https://shs.hal.science/halshs-00533871>

Submitted on 21 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du corps mortel du Christ au Corps Glorieux du Sauveur : l'apport des inscriptions à la lecture du programme iconographique des peintures murales de la cathédrale de Pampelune (1335).

Les peintures murales du réfectoire de la cathédrale de Pampelune, présentant la Passion du Christ, constituent l'un des exemples les plus représentatifs de l'art de la fin du Moyen Age en Navarre. Réalisées en 1335 par Juan Oliver, les scènes sont accompagnées de nombreux compléments épigraphiques qui identifient les personnages représentés, donnent des indications générales sur la composition ou présentent des citations de la Bible. Ces inscriptions ont été lues à plusieurs reprises, en particulier par M.C. Lacarra Ducay, dans son étude sur la peinture murale gothique en Navarre, parue en 1974¹. Reprises récemment par J. Martinez de Aguirre pour en préciser la datation, les peintures de Pampelune font partie des œuvres de l'art médiéval les plus étudiées. Malgré cette importante production bibliographique, les textes peints au cœur du discours en images n'ont pas encore véritablement été étudiés en relation avec le programme iconographique dans son ensemble.

Présentation des peintures murales.

Le panneau aujourd'hui conservé au Musée de Navarre à Pampelune mesure 6,15 mètres de hauteur par 3,76 mètres de largeur (fig. 1). Il est divisé en quatre registres verticaux. Au sommet du tableau, le registre supérieur est à son tour partagé en deux cadres, recevant l'un et l'autre une scène de la Passion du Christ : à gauche, la Flagellation du Seigneur ; à droite, le Christ porte la croix sur le chemin du Calvaire. Au-dessous de ce premier registre et occupant le centre du panneau, un cadre unique de grande dimension présente la Crucifixion (fig. 2) ; il s'agit d'une image complexe synthétisant plusieurs passages de l'Évangile : l'éponge gorgée de vinaigre, la lance perçant le côté du supplicié, la crucifixion des deux larrons, les lamentations

¹ LACARRA DUCAY, M.C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 155-206.

de la Vierge et de Jean, les moqueries des Juifs, la foi du centurion... Le troisième registre est identique, dans sa disposition, au registre supérieur. Deux nouvelles scènes se partagent la largeur du panneau : à gauche, la mise au tombeau du Sauveur ; à droite, une nouvelle scène synthétique, avec les Saintes Femmes au tombeau et la Résurrection. Enfin, au bas du tableau, un registre de moindre hauteur et très différent dans son thème présente alternativement de petits personnages en pied (des jongleurs et des musiciens pour la plupart) et des motifs héraldiques, les uns et les autres parfaitement identifiés et commentés par la bibliographie la plus récente sur le sujet². De part et d'autre de la composition iconographique principale, on trouve deux séries de personnages représentés en pied les uns au-dessous des autres (6 à gauche et 6 à droite). Ils portent un phylactère de grande dimension sur lequel on a peint un texte plus ou moins long, et ils sont identifiés par une courte inscription donnant leur nom : David, Salomon, Habacuc, Siméon, Jérémie, Jean-Baptiste puis Isaïe, Daniel, Caïphe, Zacharie, Aggée et Ezéquier. L'ensemble de la composition iconographique se caractérise par la richesse de l'ornementation des différentes scènes, avec en particulier une surenchère dans les détails du vêtement et de l'architecture, et, de façon plus générale, par la qualité technique et esthétique de l'exécution. La ressemblance dans la composition du tableau avec les œuvres de la tapisserie ou de la mosaïque a été soulignée à de nombreuses reprises³, mais on ne peut s'empêcher de le rapprocher également de deux œuvres réalisées pour la même cathédrale de Pampelune, à savoir les peintures murales funéraires qui accompagnaient autrefois le tombeau de Sanchez de Asiain et élaborées vers 1360 (aujourd'hui également conservées au Musée de Navarre ; fig. 3) et le retable de la famille Caparroso (fin XVe s.), autrefois placé dans l'abside de la cathédrale et aujourd'hui déposée dans l'une des chapelles du bas-côté nord⁴ (fig. 4). Ces trois œuvres se caractérisent par une même qualité technique et par une égale richesse dans l'iconographie. Elles se ressemblent enfin par leur thème (la Passion du Christ) et par l'abondance des inscriptions de commentaires qui complètent le discours en images.

Présentation épigraphique.

Dans la peinture du réfectoire, ces compléments iconographiques sont omniprésents. On trouve en effet des textes dans les trois registres centraux, assurant la séparation entre les scènes (c'est le cas des deux vers tracés sous la Crucifixion) ou intervenant directement au cœur de l'image, comme les phrases prononcées par le juif ou le centurion, à droite de la même scène. Les inscriptions sont toutefois encore plus nombreuses et le message encore plus riche dans les représentations des personnages en pied de part et d'autre des scènes narratives, avec les

² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉZ, F., « Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del refectorio de la catedral de Pamplona », *Príncipe de Viana*, 1996, jan.-avr., t. 57, n° 207, p. 5-19 ; voir aussi MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., « Monarquía y arte en Navarra. Siglos XIV-XV », in *Cuadernos de Arte español* n° 78, p. 12 ; MESURET, R., « De Pamplona a Toulouse. En torno a Juan Oliver », in *P.V.* 1958, p. 9-18.

³ LACARRA DUCAY, M., *Aportación...*, p. 159.

⁴ DEBIAIS, V., « Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparroso : herencia isidoriana e influencia litúrgica », *Príncipe de Viana* (à paraître).

citations bibliques, du Nouveau comme de l'Ancien Testament, et les identifications des prophètes et des saints. L'ensemble épigraphique représente ainsi plus de 250 mots répartis sur les 19 m² du tableau. Elles sont tracées en lettres majuscules gothiques de grande taille (environ 4 centimètres de hauteur), de module étroit et de couleur noire. De nombreux signes de ponctuation (trois ou quatre points verticaux) séparent, de façon tout à fait systématique, chacun des mots. Les inscriptions sont de formes et de fonctions assez différentes. On trouve des identifications de personnages, dans les scènes du registre supérieur et dans les deux bandeaux latéraux ; de nombreuses citations bibliques, pour les personnages en pied et les deux bandeaux de la scène de la Crucifixion ; deux inscriptions générales, l'une métrique, sous la scène centrale, commentant le programme dans son ensemble, l'autre en prose, au bas du tableau, donnant la date de l'œuvre, le nom du commanditaire et celui de l'artiste⁵. Cette dernière inscription est sans doute celle qui a reçu le plus de commentaire en raison des nombreuses informations concrètes qu'elle transmet. Très récemment, J. Martínez de Aguirre proposait une nouvelle lecture très convaincante de ce texte, corrigeant en 1335 la proposition de M.C. Lacarra datant la peinture de 1330, et adaptant ainsi cette date aux représentations héraldiques peintes au-dessus du texte⁶. Malgré tout son intérêt, cette longue inscription n'intervient pas dans l'explication de l'iconographie et ne fait pas directement partie du discours en image ; elle constitue au contraire une sorte d'annexe, de renseignement complémentaire et facultatif. Ce n'est pas le cas en revanche des autres textes inscrits sur la peinture qui aident à la compréhension de la peinture dans toute sa complexité et dans toute sa richesse.

Les scènes centrales : sources et fonctions des inscriptions.

La Crucifixion peinte au centre du tableau du réfectoire de Pampelune frappe, nous l'avons déjà signalé, par le nombre de personnages représentés et par la multiplicité des actions qu'ils effectuent. Cette variété et cette richesse font de cette scène une image synthétique qui réunit, de façon synchronique, plusieurs épisodes de la Passion tels qu'ils apparaissent dans des Evangiles différents. Le coup de lance porté au côté du Christ n'apparaît par exemple que dans l'Evangile de Jean (XIX, 34), alors que le même récit n'accorde qu'une place peu importante à la crucifixion des deux larrons, pourtant représentés au fond de la scène et identifiés par une courte inscription. A gauche du Crucifié, le peintre a représenté la foule des mauvais, moqueurs et voyeurs, qui assistent à la mort du Sauveur. Il s'attache même à transcrire les paroles du grand prêtre : *Descendat nunc de cruce et credimus ei*. Or, ce texte est absent de l'Evangile de Jean ; il se retrouve chez Marc⁷, mais c'est chez Matthieu qu'on le trouve exprimé dans des

⁵ L'inscription donne : *Anno D(omi)ni MCCCXXX e(t) V [1335] D(o)min(us) Jo(h)an(n)es Petri Stella archidiacon(us) s(an)c(t)i Petri de Osun fuit operari(us) ec(c)l(es)ie b(e)ate M(ariae) Panpil(o)m(ensis) fecit fieri istud refe(c)toriu(m) et Iohannes Oliveri depinxit istud opus*. En l'an du Seigneur 1335, le dominus Pierre d'Estella, archidiacre de Saint-Pierre d'Osuna, était operarius de l'église Sainte-Marie de Pampelune et a fait faire ce réfectoire. Juan Oliver a peint cette œuvre.

⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉZ, F., « Precisiones cronológicas... », p. 12.

⁷ Mc. XV, 39 : *videns autem centurio qui ex adverso stabat quia sic clamans exspirasset ait vere homo hic Filius Dei erat*.

termes exacts à ceux peints sur le tableau (Mt. XXVII, 42). La deuxième citation inscrite à gauche du Christ est prononcée par le centurion chargé de la garde du calvaire ; devant les supplices affligés au Fils de Dieu et face au renoncement de celui-ci, le soldat ne peut que constater l'évidence de la divinité de Jésus et s'écrier : *vere filius Dei erat iste*. C'est une nouvelle fois chez Matthieu que l'on trouve la citation telle qu'elle peinte dans la scène (Mt. XVII, 54), même si les Evangiles de Luc et Marc rapportent eux aussi l'épisode de la foi du centurion.

Si l'on fait exception de l'épisode de la lance rapportée par le seul Evangile de Jean, le récit de la Passion selon saint Matthieu pourrait, d'après l'épigraphie, avoir servi de base à la réalisation de la composition iconographique. Les scènes supérieures de la flagellation et de la voie douloureuse apparaissent également chez Matthieu, tout comme les scènes de la mise au tombeau – qui correspond d'ailleurs assez bien au récit qu'en fait l'évangéliste – et la visite des Saintes Femmes au tombeau. Cependant, dans ce dernier épisode, il y a une contradiction évidente avec les données du texte de Matthieu. En effet, Matthieu parle de la visite de deux femmes : *vespere autem sabbati quae lucescit in primam sabbati venit Maria Magdalene et altera Maria videre sepulchrum* (Mt. XXVIII, 1)⁸. Or, l'iconographie est très claire : l'ange apparaît à trois femmes portant les accessoires indispensables à l'embaumement du corps du défunt (fig. 5). Ce sont cette fois les Evangiles de Luc et de Marc qui se rapprochent le plus de l'iconographie, en faisant coïncider le nombre et l'attitude des femmes : *et cum transisset sabbatum Maria Magdalene et Maria Iacobi et Salome emerunt aromata ut venientes unguerent eum* (Mc. XVI, 1)⁹. L'un et l'autre ne rapportent pourtant pas l'épisode de la lance et l'Evangile de Luc tait la scène de la flagellation du Christ. Dans la forme qu'elle adopte ici, celle-ci est sans doute à rapprocher une nouvelle fois du texte johannique qui lui donne une importance particulière ; la place centrale accordée au supplicié fait plutôt du type iconographique de la flagellation une représentation de l'*Ecce homo*, épisode que l'on trouve uniquement chez Jean XIX, 5¹⁰ (fig. 6). Au registre supérieur, dans la scène de la montée au Calvaire, un personnage est représenté au plus près du Christ, l'aidant sans doute à porter sa croix ; il s'agit évidemment de Simon, cité dans tous Synoptiques mais absent du récit de Jean. De fait, le peintre semble suivre ici clairement la description de la voie douloureuse telle qu'on peut la lire chez Luc (XXIII, 26-32)¹¹.

⁸ Après le sabbat, au commencement du premier tour de la semaine, Marie de Magdala et l'autre Marie vinrent voir le sépulcre.

⁹ Mc. XVI, 1 : quand le sabbat fut passé, Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques et Salomé achetèrent des aromates pour aller l'embaumer.

¹⁰ *Adduco vobis eum foras ut cognoscatis quia in eo nullam causam invenio et purpureum vestimentum et dicit eis ecce homo cum ergo vidissent eum pontifices et ministri clamabant dicentes crucifige crucifige dicit eis Pilatus accipite eum vos et crucifigite ego enim non invenio in eo causam.*

¹¹ *Et cum ducerent eum adprehenderunt Simonem quendam Cyrenensem venientem de villa et inposuerunt illi crucem portare post Iesum sequebatur autem illum multa turba populi et mulierum quae plangebant et lamentabant eum conversus autem ad illas Iesus dixit filiae Hierusalem nolite flere super me sed super vos ipsas flete et super filios vestros quoniam ecce venient dies in quibus dicent beatae steriles et ventres qui non genuerunt et ubera quae non lactaverunt tunc incipient dicere montibus cadite super nos et collibus operite nos quia si in viridi ligno haec faciunt in arido quid fiet ducebantur autem et alii duo nequam cum eo ut interficerentur.*

La source de la composition de Pampelune n'est donc à rechercher dans l'un des Evangiles en particulier, mais plutôt dans une tradition iconographique qui fait le choix de synthétiser et de faire apparaître dans un ensemble, les détails les plus significatifs de la Passion du Christ. Les inscriptions peintes au cœur du discours en images ne sont que de peu d'utilité pour approcher la source car l'orientation vers l'Evangile de Matthieu ne permet de retrouver qu'une partie de l'iconographie ; le recours à l'outil épigraphique n'a donc pas ici de fonction « narrative », au sens strict du terme. Les textes participent au contraire à la création de l'image synthétique, en renforçant d'une part la culpabilité des grands prêtres de Jérusalem dans l'exécution de Jésus, et en manifestant d'autre part l'invitation à la foi que représente par essence le sacrifice du Fils de Dieu. Les inscriptions placées en limite du registre supérieur confirme cette idée. Les deux textes placés à l'extérieur identifient les deux larrons ; ces deux noms n'apparaissent pas les Evangiles canoniques. On les trouve dans la *Légende Dorée*¹², qui copie très certainement sur ce point l'*Evangile de Nicodème*, également appelé *Evangile de la Passion et de la Résurrection de notre Maître et Sauveur Jésus-Christ* : « Et Jésus sortit du prétoire, et deux larrons avec lui. Et lorsqu'ils furent arrivés au lieu qui s'appelle Golgotha, ils le dépouillèrent de son vêtement, et le ceignent d'un linge, et mettent une couronne d'épines sur sa tête, et lui donnent un roseau dans sa main. Et ils pendent pareillement les deux larrons avec lui, Dimas à sa droite, et Gestas à sa gauche¹³ ». Les deux autres inscriptions sont plus difficiles à interpréter. Celle de gauche, qui donne le nom *Mediodima*, semble renvoyer en fait à Longin, le soldat perçant le flanc du Seigneur, lui aussi nommé dans les apocryphes¹⁴. Comme le signalait déjà M.C. Lacarra, on ne peut déterminer avec précision qui identifie réellement ce nom¹⁵. Il se passe la même chose, en quelque sorte, pour le nom placé au-dessus du bras gauche de la croix : *Potestas*, le pouvoir, la puissance, l'autorité. Il ne peut renvoyer en aucun cas au personnage tenant la canne qui présente l'éponge au Christ, même si celui-ci est placé exactement à la verticale de l'inscription. Il faut certainement l'attribuer au centurion qui tend son bras vers le haut de la croix. Son nom n'est pas précisé dans les récits apocryphes et il est, dans l'*Evangile de Nicodème*, appelé « Centurion », son grade militaire devant son patronyme. Il y a sûrement ici, de la part du peintre, la volonté d'utiliser le texte pour développer le message de l'image : la puissance, ce n'est pas l'autorité militaire du centurion, mais bien d'avantage sa foi révélée dans le sacrifice du Christ. Il anticipe sans doute également la victoire du Christ sur la mort ; on trouve cette idée exprimée par le mot *potentia* dans l'Epître aux Ephésiens pour désigner la grandeur du Sauveur dans sa Résurrection¹⁶.

¹² JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, éd. par J.B.M. Roze, Paris, Flammarion, 1997, 2 vols., vol. 1, p. 257.

¹³ *L'Evangile de Nicodème ou les actes faits sous Pilate*, éd. par R. Gounelle, Turnhout, Brepols, 1997, 271 p. Chap. X, v. 1.

¹⁴ *Id.* : « Or les soldats se moquaient de lui, et, prenant du vinaigre et du fiel, ils lui présentaient à boire et lui disaient: si vous êtes le roi des Juifs, délivrez-vous vous-même. Mais le soldat Longin, prenant une lance, ouvrit son côté; et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau ».

¹⁵ LACARRA DUCAY, M., *Aportación...*, p. 171.

¹⁶ Ep. I, 19 : *quae sit supereminens magnitudo virtutis eius in nos qui credidimus secundum operationem potentiae virtutis eius*.

L'examen des textes épigraphiques peints sur les peintures murales du réfectoire confirme que la composition dans son ensemble trouve sa source dans une synthèse des récits de la Passion de Jésus, et non pas seulement dans un texte particulier qui fournirait une description détaillée des événements, de telle sorte que le peintre n'ait qu'à le copier comme un modèle écrit de l'image qu'il veut créer. Les inscriptions, d'autre part, ne font pas que reprendre ou compléter la narration par l'image ; elle lui donne une autre portée et en modifie potentiellement l'interprétation.

L'inscription métrique et le sens de la composition iconographique.

Le tableau peint par Juan Oliver en 1335 pour le réfectoire de Pampelune pourrait être considéré comme une composition iconographique ayant pour thème central la Crucifixion du Christ ; la position réservée à cette scène dans la construction du panneau semble le confirmer. Même si d'autres épisodes sont représentés, comme c'est souvent le cas dans ce genre de composition, la dimension de cette scène lui confère une position prépondérante dans le message transmis par l'image. Une telle interprétation n'est valable pourtant que si l'on fait abstraction du texte métrique peint au bas de la Crucifixion. Sa disposition dans l'espace iconographique invite à l'associer à la scène centrale : les pieds de la Vierge, du porte-lance et du centurion (qui appartiennent physiquement et par le sens à l'épisode de la croix) empiètent sur le champ iconographique et intègrent de fait le texte à l'image supérieure. Pourtant, le texte est très clair ; il se réfère aux deux épisodes peints au-dessous de la Crucifixion. A gauche, au-dessus de la mise au tombeau, on lit en effet : *de somno surgo qui mundi crimina purgo* ; à droite, au-dessus des Saintes Femmes au tombeau et du Christ ressuscité : *post mortem, unus surrexit trinus et unus*. Ces deux textes forment deux hexamètres léonins riches de bonne qualité, dans lesquels on notera la recherche, au-delà de la rime, d'un jeu sur les sonorités internes des vers (assonances en [o] et [i] dans le premier, en [u] dans le second). La partie gauche du texte fait référence à la mort de Jésus, décrite ici comme un sommeil, comme pour montrer que la mort n'a que peu de prise sur la divinité de celui qui vide le monde ces péchés (l'ablatif *morte* aurait d'ailleurs permis une scansion correcte du vers) ; le verbe *purgare* est ici assez original ; il est moins fréquent que le verbe *tollere*, employé dans la citation attribuée à Jean Baptiste dans l'angle inférieur gauche du tableau, tout près de cette première inscription. L'emploi de *purgare* est toutefois commandé par la rime léonine avec *surgere*. Ce verbe, placé à la fin du deuxième pied et au début du troisième, est le lieu de l'accentuation tonique du vers ; il est donc particulièrement mis en valeur lors de la lecture de l'inscription et donne une importance réelle à l'action qu'il décrit : la résurrection du Christ. C'est d'ailleurs le même verbe que l'on retrouve dans le deuxième vers ; il est, cette fois-ci, employé au parfait, pour insister sur la réalité temporelle de l'action, le présent de la première inscription décrivant plutôt la réalité matérielle de la résurrection. C'est au tombeau vide et au Christ triomphant

représenté à droite que renvoie cette fois le texte. Comme pour mieux signifier sa défaite, l'inscription emploie le mot *mortem* au début de la phrase. Ce terme n'est cependant pas le centre du vers ; la rime léonine privilégie en effet la répétition du mot *unus* pour désigner le Sauveur. Durant sa vie terrestre, et plus précisément durant les événements représentés dans les deux registres supérieurs, le Christ était l'Un, le Fils unique de Dieu, seul parmi les hommes, dont il avait adopté la condition mortelle ; après l'avoir vaincue et dépassée, il est le Dieu trine et un, retourné à son Père et uni à l'Esprit Saint ; il est le lion fort, l'Agneau vainqueur porteur de l'étendard. Le peintre de Pampelune n'invente pas la formulation *trinus et unus* ; on la rencontre d'abord chez Arnobe le Jeune¹⁷, puis dans de nombreuses hymnes, mais c'est Augustin lui-même qui emploie le premier l'adjectif *trinus* pour remplacer *triplex*, trop facilement source de confusion dans la définition de la consubstantialité des essences de la Trinité¹⁸. En épigraphie, l'expression *trinus et unus* connaît un très grand succès et accompagne fréquemment les inscriptions métriques identifiant ou commentant les représentations de la Trinité¹⁹. Pourtant, parmi les exemples relevés par R. Favreau, on ne rencontre à aucun moment une formulation approchant le texte de Pampelune et mettant en relation *trinus et unus*, définition même du caractère trinitaire du Christ, avec le seul adjectif *unus*, manifestation de l'unicité de l'Incarnation divine. De plus, le second vers de Pampelune constitue un exemple particulièrement tardif de l'emploi de cette expression²⁰. C'est donc, de la part du concepteur du programme iconographique, un choix délibéré de composer un texte original.

Par le vocabulaire utilisé dans les deux textes métriques et par leur situation particulière, qui les associent aux scènes de la mise au tombeau et de la Résurrection, la composition iconographique cherche à centrer le message du panneau sur une dimension précise de l'histoire de la Passion. Elle veut montrer que les souffrances physiques endurées lors du supplice et la mort elle-même sur la croix sont les circonstances qui font que le Christ quitte l'humanité qu'il avait endossé pour le rachat des péchés (*de somno surgo qui mundi crimina purgo*) pour adopter la divinité qui le fait juge et père des nations (*post mortem unus surrexit trinus et unus*). Cette interprétation, envisagée grâce à l'examen des inscriptions, permet de résoudre le problème de la source des scènes occupant le registre médian du panneau. En effet, il n'y a pas véritablement de narration, qui s'appuierait sur un récit déterminé de la Passion. Il s'agit au contraire d'une démonstration, c'est-à-dire d'un choix d'arguments ponctuels et d'illustrations convaincantes. Le concepteur du discours iconographique insiste volontairement sur les souffrances physiques du Christ : la Flagellation, avec ses fouets si explicitement cruels ; le portement de croix, durant

¹⁷ P.L. 53, col. 239.

¹⁸ AUGUSTIN, *De moribus ecclesiae catholicae*, I, I, ch. XIV, P.L. 32, col. 1321.

¹⁹ Sur cette question, voir FAVREAU, R., « Epigraphie et théologie », *Epigraphie et iconographie*, Poitiers, 1996 (Civilisation médiévale, 2), p. 37-49.

²⁰ Le dernier exemple relevé par R. Favreau date de 1282. Carpentras (84), musée. Epitaphe de Raimond : *redde sibi munus ergo qui trinus et unus*.

lequel les bourreaux montrent déjà les clous meurtriers ; le supplice de la croix et le sang versé si abondamment sur les corps déformés par la douleur ; la lance si tranchante et la plaie si grandement ouverte. La cruauté de la phrase du grand prêtre est cependant tout de suite relativisée par l'annonce de la divinité, faite par le centurion lui-même. Celle-ci se résout en même temps qu'elle s'accomplit dans les deux scènes finales : le Christ abandonne son corps souffrant pour revêtir l'habit de gloire et manifester sa divinité. Le tableau de Pampelune n'est donc pas simplement un récit historique de la Passion ; il s'agit bien plus d'une réflexion autour du corps du Christ et, par extension, autour de l'Eucharistie.

Les citations dans les registres latéraux : interprétation et commentaire.

Les douze inscriptions qui ornent les banderoles tenues par les personnages latéraux constituent douze citations bibliques. Si on leur ajoute les deux textes tracés à droite de la croix, on a ainsi un ensemble important de phrases tirées de la Bible, du Nouveau comme de l'Ancien Testament. Celles-ci posent un certain nombre de questions méthodologiques, en même temps qu'elles accordent une signification particulière à l'ensemble de la composition iconographique. A droite de la croix, la citation avec laquelle les prêtres se moquent du Christ en le mettant au défi de descendre lui-même de l'instrument de son supplice est incomplète. Il manque en effet le verbe de la proposition, tel qu'on peut le lire en Mt. XXVII, 42 : *descendat nunc de cruce et credimus ei*. Cette absence n'est pas le fruit d'une lacune du texte épigraphique, les cinq derniers mots de la citation occupant le champ épigraphique de la banderole dans son ensemble. Le peintre a fait le choix de n'écrire que la fin de la citation, comptant sans doute sur la familiarité des spectateurs avec le texte biblique. Il faut dire que l'extrait de Matthieu accompagne très fréquemment la scène de la Crucifixion. Le complément épigraphique devient ainsi un élément supplémentaire dans la construction de certains types de Crucifixion et la lecture intelligente du texte est sans doute superflue pour la compréhension du message.

Certaines des citations présentées par les personnages latéraux sont elles aussi souvent associées à la représentation de la Crucifixion, ou de la Passion dans son ensemble. C'est le cas par exemple du texte porté par le prophète Habacuc : *cornua in manibus ejus*²¹. Il a été peint à Pampelune même, sur le retable des Caparroso (fig. 7) et dans les peintures murales funéraires déjà mentionnées plus haut et conservées au Musée de Navarre. Ces cornes sortant des mains du Christ sont les clous de la Crucifixion. C'est en tout cas l'interprétation la plus courante chez les Pères de l'Eglise, et c'est pourquoi on retrouve cette courte péricope reprise dans l'antiphonaire du temps pascal. La représentation du prophète Habacuc est donc parfaitement cohérente dans la création d'un discours iconographique et épigraphique autour des souffrances du Fils de Dieu. Il en va de même pour la citation attribuée à Siméon : *Ecce positus est hic in ruinam et in resurrectionem* (Lc. II, 34). Si la figuration de Siméon dans un cycle où l'on attendrait

²¹ Hab. III, 4.

exclusivement des prophètes est plus surprenante, la phrase que porte sa banderole est une nouvelle fois tout à fait cohérente : elle constitue une annonce (en soi prophétique) de la mort du Sauveur et de sa résurrection d'entre les morts. Elle ne semble pas avoir été reprise dans la liturgie, mais on la trouve en revanche à la chapelle du Liget (France, Indre-et-Loire), accompagnant effectivement la scène de la Présentation au Temple²². Les citations de Jérémie et l'annonce de la couronne déçue, de Jean Baptiste et l'identification du Christ comme l'Agneau de Dieu devant être immolé, d'Isaïe et la prophétie de la mort du Christ entre les larrons, de Daniel et la prophétie de l'onction du Saint des Saints et de Caïphe et l'annonce de la mort de celui qui est l'Un peuvent également être rapprochées du thème de la Passion. La présence de Caïphe, comme celle de Siméon, surprend au milieu du collège des prophètes, mais la reprise des paroles qu'il prononce devant les prêtres du Temple s'accorde parfaitement avec l'objectif du panneau d'insister sur la mort réelle du Christ. Les compléments épigraphiques latéraux apparaissent donc, pour la plupart d'entre eux, comme des arguments supplémentaires dans la construction du discours iconographique. L'importance de l'inscription, en particulier dans le cas de Siméon et de Caïphe, supplante d'ailleurs le rôle de l'image ; en effet, sans la présence du texte, on attendrait uniquement une représentation du collège prophétique en tant que démonstration du fait que la Crucifixion est un événement annoncé par l'Ancien Testament, donc prévu par Dieu, et non pas un accident historique. Grâce à la présence des inscriptions, on peut alors faire intervenir des personnages qui ne sont pas précisément des habitués des récits de la Passion ; c'est évidemment le cas de Siméon, beaucoup plus fréquemment associé à la scène de la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple. La citation attribuée à Siméon est d'autant plus intéressante qu'elle est reprise dans plusieurs textes exaltant l'Incarnation du Sauveur et elle rejoindrait ainsi la thématique générale des images de la Passion dans le panneau de Pampelune. On la trouve ainsi chez Geoffroy d'Admont qui illustre par cette phrase de l'Évangile de Luc le *mysterium incarnationis Christi*²³.

La citation présentée par le prophète Daniel est classique dans les compositions iconographiques autour de la Passion du Christ, mais elle ne s'inscrit pas de façon aussi évidente que les autres dans le discours sur les souffrances et la mort du Sauveur. De fait, il ne s'agit pas à proprement parler d'une citation exacte du livre de Daniel. Le chapitre IX de ce prophète rapporte la prophétie des soixante-dix semaines qui doit fixer la date de la venue du Messie. Le verset 24 dit : *septuaginta hebdomades abbreviate sunt super populum tuum et super urbem sanctam tuam, ut consummetur praevarication, et finem accipiat peccatum, et deleatur iniquitas, et adducatur iustitia sempiterna, et impleatur visio et prophetia, et ungatur*

²² Sur ces peintures et sur les inscriptions qui les accompagnent, voir FAVREAU, R., « La chapelle du Liget. Peinture et épigraphie », FAVREAU, R., « Peinture et épigraphie. La chapelle du Liget », *Peintures murales romanes. Moébecq. Saint-Jacques-des-Guérets. Vendôme. Le Liget. Vicq. Thevet. Saint-Martin. Saint-Lizaigne. Plaincourault*, Orléans, Inventaire général-CESCM, 1988, p. 41-49.

²³ P.L. CLXXIV, col. 35.

*sanctus sanctorum*²⁴. Le texte transcrit sur la banderole de Daniel dans le panneau propose ainsi un sens très différent de celui de la prophétie du texte biblique. En fait, l'inscription ne copie pas directement le livre de Daniel mais plutôt une citation approchée que l'on trouve rapportée presque exactement dans un sermon du V^e siècle, puis textuellement dans un drame liturgique pour la Nativité du Seigneur, le *Jeu d'Adam*. Ce texte a inspiré de nombreuses inscriptions dans l'Occident médiéval, en particulier pour le texte attribué dans le drame au prophète Daniel, que l'on retrouve aux façades des cathédrales de Ferrare, Crémone et Vérone, à la façade de l'église Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, dans l'église de San Leonardo in Arcetri (près de Florence), sur une mosaïque de Saint-Marc de Venise ou du Saint-Sépulcre de Jérusalem, dans le baptistère de Parme et sur deux reliquaires de Cologne²⁵. L'exemple de la cathédrale de Pampelune constitue, comme pour l'expression *trinus et unus*, l'exemple le plus tardif de l'emploi de la citation du *Jeu d'Adam*. Le sermon qui a sans doute servi de source au drame liturgique constitue une démonstration pour les Juifs (qui ne voient pas dans Jésus le Messie des prophètes) de l'annonce, de la venue du Christ dans l'Ancien Testament ; mais, pour marquer la rupture avec le peuple juif, l'auteur du sermon modifie le texte biblique et emploie le verbe *cessare*. A la fin des 70 semaines, l'onction, c'est-à-dire le choix de Dieu sur son peuple, changera et se portera désormais sur ceux qui suivent son Fils.

La résolution du problème méthodologique posé par la citation biblique soulève, dans le cas de Daniel, une nouvelle interrogation quant au sens des images du panneau : quelle est la fonction de ce texte, destiné en réalité aux Juifs et démontrant le caractère prophétique de la venue du Christ, au sein d'une composition iconographique insistant d'avantage sur le corps souffrant du Sauveur et sur sa dimension eucharistique ? A la frise de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, le prophète Daniel est représenté parmi les autres personnages intervenant tour à tour dans le *Jeu d'Adam*, en particulier le roi Nabuchodonosor, Jérémie, Isaïe et Moïse²⁶ (fig. 8). Les historiens de l'art qui ont, à de nombreuses reprises, étudié les scènes et les détails de la frise concluent aujourd'hui que le thème central de cette longue composition est l'Incarnation du Sauveur²⁷ ; plus précisément, il s'agit en fait d'une démonstration de la corporalité du Seigneur lors de son séjour parmi les hommes. Pour cela, les concepteurs du programme iconographique de Poitiers ont choisi, des thèmes particulièrement clairs, et des exemples textuels sans ambiguïté fournis par le drame liturgique (fig. 9-13) : la nudité d'Adam et Eve, l'Annonciation (dans laquelle on insiste beaucoup sur le poids de l'ange et sur sa matérialité), la Visitation (et les mains de la Vierge et de sa cousine qui touchent leur ventre respectif pour désigner l'enfant qu'elles portent), la Nativité (avec la Vierge étendue sur le lit de l'enfantement et désignant

²⁴ Soixante-dix semaines ont été déterminées sur ton peuple et sur ta ville sainte jusqu'à ce qu'on ait enfermé le péché, scellé l'iniquité, expié la transgression, amené la justice éternelle, mis le sceau aux visions et aux prophètes, et que le Saint des Saints soit oint.

²⁵ C.I.F.M. I, 24.

²⁶ Voir le dernier titre en date sur ce monument, documenté par de superbes photographies : *Notre-Dame la Grande de Poitiers : l'œuvre romane*, Paris, Picard-CESCM, 2002, 344 p.

²⁷ *Ibid.*

l'Enfant dans un berceau), le premier bain du Christ (représenté nu dans un acte d'hygiène corporelle, en même temps préfiguration du baptême). Les citations tirées du *Jeu d'Adam* ont la même fonction. La phrase du livre de Baruch présentée par Jérémie dit ainsi : *post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est*²⁸. Sur le livre tenu par Isaïe, on lit la prophétie du rameau, toujours associée chez les commentateurs au mystère de l'Incarnation : *egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*²⁹. Moïse, enfin, porte un phylactère citant un texte composite mais prophétisant clairement l'humanité du Messie : *prophetam dabit de fratribus vestris et non estimabitur alius adversus eum*³⁰. Si ce dernier texte se rattache effectivement à la démonstration de l'origine juive du Sauveur, il montre également que Dieu envoie un homme parmi les hommes, doté d'un corps réel, mis en scène dans les épisodes représentés à la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. Le texte de Daniel est beaucoup moins explicite en ce sens, mais il fait partie de ce corpus de citations qui pouvaient, le cas échéant, démontré la réalité de l'Incarnation et de l'Humanité du Christ. C'est sans doute en ce sens qu'il a trouvé sa place dans les peintures murales du réfectoire de la cathédrale de Pampelune. Le rédacteur du programme ne puise pas directement dans le *Jeu d'Adam* ou dans le sermon du V^e siècle ; il faut plutôt chercher sa source dans une tradition assez ancienne qui regroupe des textes et des images de nature très différentes, avec pour ambition d'exalter la réalité corporelle du passage du Christ sur terre.

L'existence d'un ou plusieurs textes ou méta textes ayant pu servir de base pour la composition du panneau pourrait être confirmée par les variantes qui apparaissent également dans la citation tracée sur le phylactère d'Isaïe : *et cum iniquis reputatus est*. Le texte renvoie à la prophétie d'Isaïe que réalise Pilate en condamnant le Christ ; mais, au chapitre 53, verset 12 du livre d'Isaïe, on lit, dans la Vulgate : *et cum sceleratis reputatus est*. La version citée par le phylactère à Pampelune n'est donc pas une citation de l'Ancien Testament, mais elle se trouve au contraire dans l'Évangile de Marc (XV, 28), dans lequel le mot *iniquis* a remplacé le mot *sceleratis*. Il n'y aurait en cela aucune difficulté – les prophéties étant en effet très souvent reprises dans les commentaires ou dans la liturgie à partir de leur citation dans le Nouveau Testament – si le verset 28 du chapitre 25 de Marc n'était pas considéré comme une péricope douteuse ; il est en effet le seul des Évangiles synoptiques à rapporter la prophétie d'Isaïe. Le verset 28 est d'ailleurs absent de la plupart des témoins manuscrits les plus anciens et les plus fiables, et les éditeurs de la Bible ont pris l'habitude de le supprimer. S'il existe bien dans la plupart des versions médiévales de la Vulgate, il n'est en revanche pas repris dans cette forme dans la liturgie qui utilise pourtant, à plusieurs reprises, la prophétie d'Isaïe, en particulier au cours du temps pascal. Ne faut-il donc pas voir dans la citation de Pampelune, qui puise dans un

²⁸ Ba. III, 18 : après cela, il apparut sur la terre et conversa avec les hommes.

²⁹ Is. XI, 1 : un rameau sortira de la tige de Jessé et une fleur naîtra du rameau.

³⁰ Dt. XVIII, 15 et Ba. III, 36 : Il vous donnera un prophète choisi parmi vos frères et aucun ne sera estimé.

texte duquel elle est potentiellement absente, un indice supplémentaire pour envisager un méta-texte compilant de courts extraits scripturaires autour d'un ou plusieurs thèmes ?

Les citations présentées par les prophètes peints dans l'angle inférieur droit du panneau pourraient constituer un argument supplémentaire dans ce sens. Zacharie, Aggée et Ezéquier proposent en effet des textes qu'il est cette fois-ci impossible de rattacher au thème général de la peinture tel que nous l'avons supposé ici, à savoir l'exaltation du corps souffrant du Christ dans une dimension eucharistique. Leur contenu est en effet très différent, Zacharie et Aggée chantant la gloire du Roi qui vient et Ezéquier décrivant la porte du temple de Jérusalem. Ces trois textes trouvent leur cohérence dans l'utilisation liturgique qu'en a faite le Moyen Age. Le texte de Zacharie proclame : *ecce rex tuus veniet justus et salvator*³¹. On le retrouve à de nombreuses reprises dans les célébrations du temps de l'Avent : c'est un répons du deuxième dimanche, on le chante à l'offertoire du quatrième samedi, à la communion de la deuxième messe de Noël, etc. C'est un chant de joie et de triomphe ; c'est aussi un chant prophétique qui annonce, à partir de la Nativité, l'Ascension du Sauveur comme roi de gloire. Le texte du prophète Aggée donne quant à lui : *ecce veniet desideratus cunctis gentibus*³². On le retrouve dans la liturgie de l'Avent (antienne des laudes et des vêpres du deuxième dimanche) ; comme Zacharie, Aggée annonce les joies associées à la Naissance du Sauveur. Le texte d'Ezéquier est quant à lui plus complexe : *porta haec clausa erit et non aperiatur*³³. Il a très souvent été interprété au Moyen Age comme une image associée à Marie, à sa Virginité ou à son Immaculée Conception³⁴. Rattaché à la conception virginale du Christ, il peut lui aussi renvoyer à la liturgie de Noël ; on le retrouve d'ailleurs dans un répons du premier dimanche de l'Avent.

L'angle inférieur droit du panneau, avec les trois dernières citations tracées sur les phylactères, renvoie donc à Noël, à sa liturgie et sa signification, à savoir l'Incarnation du Fils de Dieu. Si elles semblent s'écarter assez nettement de la réflexion sur le corps souffrant engagée dans la représentation des scènes de la Passion, au centre du panneau, on y retrouve toutefois la thématique générale de la corporalité du Sauveur telle qu'elle est envisagée dans la frise de Notre-Dame-la-Grande.

A l'opposé sur le panneau, les citations attribuées à David et à Salomon posent d'autres questions. Tirée de l'Ecclésiastique, la phrase tracée sur le phylactère du roi Salomon (*non tardes converti*³⁵) a été, elle aussi, abondamment commentée par les Pères de l'Eglise et par les

³¹ Zac. XLIV, 2.

³² Ag. II, 8.

³³ Ez. XLIV, 2.

³⁴ Voir notamment certaines homélies de saint Jérôme sur l'Immaculée Conception ; voir aussi AMBROISE, *In apocalypsin expositione. Devisione septima : per portam orientalem beata et gloriosa Virgo Maria figuratur, quae clausa ante ingressum Principis, id est Christi, semper exstitit, et post egressum ejus clausa in aevum permansit* (P.L. XVII, col. 948). Cité par FAVREAU, R., « La chapelle du Liget... », p. 44.

³⁵ La citation complète (Ec. V, 7-8) donne : *Non tardes converti ad Dominum et ne differas de die in diem ; subito enim veniet ira illius et in tempore vindictae disperdet te.* « Ne tarde pas à te tourner vers le Seigneur et ne remets pas de jour en jour ; car elle éclatera soudainement, la colère de Dieu, et au temps de la vengeance tu seras anéanti ».

auteurs médiévaux qui y ont vu un appel et une préfigure au sacrement de la pénitence ; elle a été mise en relation avec la sentence prononcée par l'époux dans la parabole des vierges folles et des vierges sages (*vigilate itaque quia nescit diem neque horam*) pour inciter à confesser les péchés régulièrement afin de ne pas être surpris par la mort et le retour du Dieu Juge³⁶. Il est difficile de trouver quel lien il existe entre ce texte et le reste de la composition iconographique et ses commentaires épigraphiques, car il ne semble pas pouvoir se rapporter à la thématique du corps telle que nous l'avons envisagée jusqu'ici. Il laisse toutefois supposer l'existence d'un texte regroupant l'ensemble de ces citations et qui aurait servi de guide dans la réalisation du panneau et dans le choix des prophètes et de leur citation.

Cette impression de création composite est confirmée par le texte tracé sur la banderole de David : *ne corrumpas ; tituli inscriptiones*. Il ne s'agit pas exactement de la citation d'un psaume. La première partie de l'inscription, *ne corrumpas*, est en fait une indication technique transcrite au début de plusieurs psaumes³⁷. Elle constitue une information donnée au chef de chœur pour qu'il sache sur quelle mélodie on doit chanter le psaume. Il ne s'agit pas du premier verset qui identifierait le psaume que l'on doit chanter, mais d'une donnée musicale permettant au chœur de commencer le chant sur le ton adéquat. La deuxième partie du texte est elle aussi des plus curieuses ; ce n'est pas non plus une citation d'un psaume en particulier. Il s'agit de l'indication qui sert, dans le Psautier, à identifier quel est l'auteur du texte (David, Asaph, Ethan, Salomon, etc.). On connaît plusieurs formules pour annoncer l'auteur et la banderole de Pampelune choisit l'une des formes les plus courantes. En revanche, elle ne donne pas – ce qui est pour le moins troublant – le nom de cet auteur. On peut aisément imaginer qu'il s'agit de David, dont le nom est effectivement tracé au-dessus de la figure tenant la banderole. Les psaumes 57-59 portent à la fois l'indication musicale *ne corrumpas* et l'information concernant l'auteur *David in tituli inscriptionem*. Par cette construction épigraphique complexe et demandant une connaissance implacable du Psautier, a-t-on voulu renvoyer simultanément à ces trois psaumes, ce que laisserait supposer le pluriel *inscriptiones* ? L'examen du contenu et de la tradition des textes empêcherait pourtant de les réunir dans un même ensemble, mais si on regarde uniquement les trois versets 2 de ces psaumes, on s'aperçoit qu'ils abordent respectivement la miséricorde, le jugement et le salut. Ils ne sont alors pas très loin de la thématique de la pénitence, telle qu'on la trouvait exprimée dans la citation de l'Ecclésiastique, tracée sur le phylactère de Salomon, lui-même peint juste au-dessous de David.

C'est une construction complexe certes ; mais l'ensemble du programme iconographique répond à cette complexité. De plus, l'appel à la pénitence proposé par les deux prophètes de l'angle supérieur gauche n'est pas complètement incongru face au reste des images et des textes. L'institution du sacrement de la Pénitence ne se comprend que si l'on admet que le

³⁶ Mt. XXV, 13 : Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure.

³⁷ Ps. LVII, LVIII, LIX et LXXXV (Vulg. 56, 57, 58 et 74).

Christ a souffert la Passion dans sa chair et qu'il est effectivement mort pour le rachat des péchés du monde (c'est la citation présentée par Jean-Baptiste). Grâce au supplice rédempteur de Jésus, l'homme peut retrouver, par l'intermédiaire du sacrement de la Réconciliation, l'état de pureté et d'innocence qu'il a obtenu par son baptême. C'est d'ailleurs ce que dit en substance l'Épître aux Romains : *an ignorantis quia quicumque baptizati sumus in Christo Jesu, in morte ipsius baptizati sumus ? Consepulti enim sumus cum illo per baptismum in mortem, ut quomodo Christus surrexit a mortuis per gloriam Patris, ita et nos in novitate vitae ambulemus*³⁸. Il y a une grande diversité entre les textes de David et de Salomon et le reste des citations présentées sur le panneau ; mais, grâce à leur organisation autour des scènes de la Passion, le lien qui les unie autour du Sacrifice et de la mort physique du Christ se fait plus évident.

La relation thématique que nous supposons est toutefois hypothétique et elle le restera jusqu'à ce que l'on puisse trouver une source qui regrouperait l'ensemble des passages cités sur les phylactères et qui organiserait ces arguments en une démonstration de la nécessité de l'Incarnation et de la mort du Christ. Le Moyen Age connaît de nombreux textes théologiques et des commentaires de l'Écriture qui s'attachent à regrouper l'ensemble des arguments et des objections au dogme de l'Incarnation. Parmi cette abondante littérature (la *Patrologie latine* dénombre plus de 30 traités différents), quelques textes ont particulièrement retenu notre attention. Pierre de Poitiers consacre, au livre VI de son *Liber sententiarum*, un long développement aux questions de l'Incarnation ; le chapitre 19 aborde notamment les preuves de l'humanité du Christ lors de sa Passion³⁹. On y lit les citations présentées par plusieurs phylactères de Pampelune, dont ceux de Jean-Baptiste, Habacuc ou encore Ezékiel. Avant Pierre de Poitiers, Guibert de Nogent avait lui aussi produit un texte de ce genre. Celui-ci est particulièrement intéressant puisqu'il s'agit d'une démonstration convaincante adressée aux Juifs, comme le sermon ayant servi de base au *Jeu d'Adam* et présentant la citation de Daniel⁴⁰. Au livre 3, chapitre 2, consacré lui aussi à la Passion du Christ, on lit pratiquement toutes les citations, dont celle attribuée à Isaïe et deux versets des psaumes 57-59. On pourrait multiplier les exemples de ce genre et se tourner vers Raban Maur ou Alcuin pour le Haut Moyen Age, mais aussi vers Rupert de Deutz ou Pierre Lombard. Cela ne suffirait pas pour autant à trouver un texte complet dans lequel apparaît l'ensemble de la construction des peintures murales de Pampelune. Il faut certainement plutôt chercher, parmi les livres en usage au chapitre de la cathédrale au début du XIVe siècle, quelle pourrait être la source du programme, ou du moins, son inspiration. Le regard vers le monde des manuscrits est sans doute d'autant plus indispensable que l'image elle-même n'est pas sans rappeler certaines enluminures en pleine

³⁸ Rom. VI, 3-4 : Ou bien ignoreriez-vous que nous tous qui avons été baptisés dans le Christ, nous avons été baptisés en sa mort ? Nous avons donc été ensevelis avec lui par le moyen du baptême pour mourir, afin que, de même que le Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle.

³⁹ *P.L.* 211, col. 1209.

⁴⁰ *P.L.* 156, col. 507.

page du Bas Moyen Age présentant à la fois une image centrale de la Crucifixion et des personnages en pied de part et d'autre.

Conclusion : les peintures, les inscriptions et leur contexte.

Les inscriptions des peintures murales du réfectoire de la cathédrale de Pampelune sont au cœur d'un discours iconographique d'une richesse exceptionnelle et grande serait la tentation de vouloir négliger l'aspect épigraphique devant la quantité d'informations transmises par l'image. Cependant, l'attention portée aux inscriptions permet d'accorder un sens supplémentaire à l'iconographie. De fait, les textes peints auprès des personnages ou sur les banderoles ne font pas que modifier la signification de l'image, mais permettent au contraire de comprendre l'importance de la représentation dans le contexte qui est le sien. En centrant la narration de la Passion autour du corps, les inscriptions accordent au programme iconographique une dimension eucharistique particulièrement signifiante dans le cadre du réfectoire, lieu du repas communautaire, lui-même souvenir et actualisation de la Cène⁴¹. De plus, la figuration des blasons et les noms mentionnés dans l'inscription générale au bas du tableau ajoutent une dimension commémorative à la figuration historiée, qui trouve elle aussi une correspondance dans le repas communautaire.

A Pampelune comme dans la plupart des programmes iconographiques des XIIIe-XIVe siècle, les compléments épigraphiques sont la clef de compréhension des images dans leur contexte. Avec le développement des tapisseries et des décors mobiles utilisés dans l'apparat et la représentation, les inscriptions deviennent de plus en plus fréquemment le moyen de donner à l'image un sens particulier, dans un temps et un lieu donnés, celui de la lecture.

*Vincent Debiais
Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale
(UMR 6223, CNRS/Université de Poitiers).*

⁴¹ Sur la problématique de la décoration des réfectoires, on verra la thèse en cours de P. Brudy, doctorante au CESCUM de Poitiers.