



HAL
open science

La représentation du Spinario dans l'iconographie de l'occident et de l'orient médiéval. Étude de la résurgence et de la circulation du motif antique

Camille Ambrosino

► To cite this version:

Camille Ambrosino. La représentation du Spinario dans l'iconographie de l'occident et de l'orient médiéval. Étude de la résurgence et de la circulation du motif antique. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02676026

HAL Id: dumas-02676026

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02676026>

Submitted on 31 May 2020

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.

Remerciements :

En préambule de ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes ayant contribué de près ou de loin à l'accomplissement de ce travail. Je remercie donc en premier lieu Dominique Paris-Poulain, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie Jules Verne, qui en qualité de directrice de recherches, m'a donné l'opportunité de travailler sur ce sujet, et a su me guider avec patience et franchise dans ce travail. Je la remercie aussi pour son aide constante ainsi que pour sa confiance inébranlable.

Je remercie également le personnel de la Bibliothèque Byzantine de Paris, de Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte de Rome et de l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte de Rome, pour leurs précieux conseils, leur bienveillance et pour m'avoir accueillie sur une courte mais intense période.

J'adresse aussi mes remerciements à Marco Pasquali, responsable de la Bibliothèque Capitoline de Rome, qui malgré son manque de temps pour me recevoir dans le Centre de documentation du musée, m'a transmis de précieuses informations et documents à distance.

Je tiens à saisir cette occasion pour adresser ma reconnaissance à Corinne Spite, responsable de la Bibliothèque Universitaire de l'UFR des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne, pour sa prévenance et son aide dans la recherche documentaire, ainsi que l'UFR des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne pour l'aide financière qu'elle m'a apportée par la Bourse de Recherche attribuée aux étudiants de Master.

Je me dois aussi d'exprimer toute ma gratitude à mes parents, ainsi que Maurice Larue, pour leur soutien infaillible, leurs corrections et conseils avisés, leur sérénité salvatrice et pour avoir si souvent supporté de ne voir que mon dos penché sur le travail.



Sommaire :

Introduction	p. 6
Partie I. Un modèle antique d'après l'antique	p. 13
1. Un modèle antique d'après l'antique	p. 13
1.1. Le <i>Spinario</i> capitolin : un bronze complexe	p. 13
1.1.1. Etude initiale de la sculpture	p. 13
1.1.2. Une origine discutée	p. 14
1.2. L'histoire du <i>Spinario</i> capitolin, récit des controverses d'indentifications	p. 16
1.2.1. La circulation du bronze romain	p. 16
1.2.2. Une identification controversée	p. 18
2. Les types iconographiques	p. 20
2.1. Les copies antiques fidèles	p. 20
2.2. Les grotesques et terres cuites	p. 23
2.3. <i>Pan retirant une épine du pied d'un satyre</i> , un <i>tireur d'épine</i> à deux figures	p. 29
2.3.1. L'apparition du motif à deux figures	p. 29
2.3.2. Pan et le satyre	p. 31
2.3.3. Développement du type iconographique sur les camées et les sarcophages	p. 33
2.3.4. D'une représentation mythologique à une représentation bucolique	p. 34

Partie II. Etat de la question	p. 37
1. Les premières études du <i>Spinario</i>	p. 37
2. Continuité entre l'Antiquité et le Moyen Âge	p. 41
Partie III. Le <i>Spinario</i> en occident : Péché, luxure, et rédemption	p. 45
1. La perception du corps au Moyen Âge	p. 45
1.1. De la valorisation à la dévalorisation : le corps dans l'art médiéval	p. 45
1.1.1. Un corps fait de chairs	p. 45
1.1.2. L'ambivalence du pied dans l'art médiéval	p. 48
1.2. Le corps, un organe paradoxale	p. 50
1.2.1. Le corps, reflet de l'âme	p. 50
1.2.2. Du corps nu antique à l'idole païenne	p. 51
2. Le <i>Spinario</i> comme allégorie du pécheur	p. 52
2.1. Le <i>Spinario</i> , figure priapique	p. 52
2.1.1. Un personnage exhibitionniste	p. 53
2.1.2. Le <i>tireur d'épine</i> , incarnation de Marcolph	p. 64
3. Le <i>Spinario</i> en mars, étude des cycles des mois	p. 67
3.1. Le <i>tireur d'épine</i> comme allégorie du mois de mars en Italie	p. 67
3.1.1. Une symbolique complexe	p. 67
3.1.2. L'exemple du manuscrit de la bibliothèque Laurentienne	p. 71
3.2. Un symbole de pénitence	p. 73
3.2.1. Le <i>Spinario</i> en mars, transposition du thème sur les fonts baptismaux	p. 73
3.2.2. Un symbole de conversion	p. 77
Partie IV. Persistance du motif dans l'art Byzantin	p. 81
1. L'émergence du <i>Spinario</i> dans l'art byzantin	p. 81
1.1. Les premières représentations du <i>tireur d'épine</i>	p. 81

1.1.1. De l'art antique à l'art byzantin	p. 81
1.1.2. La réappropriation du motif du <i>Spinario</i> dans l'art byzantin	p. 82
1.2. L'intégration du <i>Spinario</i> dans un schéma iconographique précis	p. 82
1.2.1. D'un modèle à un autre : l'évolution de la représentation des <i>Rameaux</i>	p. 82
1.2.2. La figure de <i>l'enfant-tireur d'épine</i> dans les peintures murales	p. 84
1.2.3. L'adaptation du motif sur des objets liturgiques	p. 86
2. Réflexions sur la présence des <i>enfants-tireurs d'épine</i> dans la représentation de <i>l'Entrée à Jérusalem</i>	p. 88
2.1. L'étude des sources	p. 88
2.1.1. De l'enfant au <i>Spinario</i>	p. 88
2.1.2. Portée symbolique de l'épine	p. 89
2.2. La diffusion du motif du <i>tireur d'épine</i> dans l'Orient médiéval	p. 90
2.2.1. La présence du motif dans les manuscrits	p. 90
2.2.2. Portée symbolique de <i>l'enfant-tireur d'épine</i>	p. 92
Partie V. La notion de copie et la circulation des motifs	p. 95
1. La notion de modèle, entre Antiquité et Moyen Âge	p. 95
1.1. L'évolution du terme	p. 95
1.1.1. Le modèle	p. 95
1.1.2. Polysémie de <i>l'exemplum</i>	p. 99
1.2. Le concept de la copie	p. 102
1.2.1. L'imitation et la copie	p. 102
1.2.2. Les recueils d' <i>exempla</i> iconographiques	p. 104
2. La circulation de la figure du <i>Spinario</i>	p. 106
2.1. Hypothèses de circulation	p. 106
2.1.1. La circulation des modèles païens à l'époque médiévale	p. 106
2.1.2. Premières hypothèses de circulation	p. 109
2.2. Les différents foyers	p. 112
2.2.1. En occident	p. 112
2.2.2. L'empire Byzantin	p. 116

Conclusion p. 119

Bibliographie p. 126

Introduction :

Le motif du *tireur d'épine*, dit *Spinario*, dans l'iconographie médiévale est une question qui a intéressé de nombreux chercheurs. Malgré cet intérêt apparent, ce sujet reste relativement méconnu, par faute d'études lacunaires et trop anciennes. En effet, les diverses études réalisées, construisent de vagues inventaires, sans qu'il n'y ait de réelles problématiques liées à ce motif. Notre vision a été largement modelée par les écrits de Jean Adhémar et Claudio Parisi Presicce, illustres historiens de l'art du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. C'est pourquoi les livres *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*¹, ainsi que *The Spinario*², ont été des références pour ce travail de recherche.

L'imitation de l'Antiquité se fait à l'époque médiévale par la réappropriation des thèmes anciens³. La culture antique, notamment à partir du XII^{ème} siècle, ne se restreint pas au milieu épiscopal. Elle s'étend à l'enseignement universitaire. Ainsi l'étude des textes classiques, à l'origine reniés par l'Église, entraîne un nouvel essor des sciences et des lettres. Mais il est impossible d'associer à cette assimilation de l'art antique, une valeur méliorative en ce qui concerne l'époque étudiée. En ce sens, la tradition gréco-romaine n'était pas appréciée comme un paradis perdu. La tradition antique, ainsi que ses allégories furent donc utilisées comme une *interpretatio christiana*, à savoir, employées dans un but didactique⁴. Certains motifs, à l'image du *Spinario*, font partie des rares thèmes antiques copiés sur l'ensemble de la période médiévale. La récurrence de cette figure durant le Moyen Âge, prouve que les images antiques, une fois réinterprétées, s'ancraient parfaitement dans la pensée chrétienne.

D'un point de vue iconographique, le *Spinario* prend, à quelques exceptions près, la même forme, sous les traits d'un homme et parfois d'une femme. Si les *tireurs d'épine* peuvent être représentés isolément, ils sont dans certains cas associés à d'autres figures afin de gloser leur sens. Cette étude permettra de comprendre, de manière plus précise, les différentes

1 Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, CTHS, Paris, 1996, (1939 1ère édition), p. 350

2 Claudio Parisi Presicce, *The Spinario*, cat.expo [Londres, British museum, 15 mars au 14 avril 2005], Villanova di Castenaso, FMR spa/ gruppo ARTE', 2005, p. 31

3 Laurence Terrier Aliferis, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Brepols, Turnhout, 2016, p. 21

4 Nicole Dacos, « Arte italiana e arte antica », dans *Storia dell'arte italiana*, III, Torino, Torino Einaudi, 1979, p. 6-7

significations ainsi que leur rôle dans l'iconographie.

L'objectif principal de ma première année de recherches a été avant tout de recenser les figures s'apparentant au *Spinario*. Aucun inventaire n'ayant été réalisé de manière complète, il a d'abord été nécessaire de répertorier les représentations déjà établies par les chercheurs. Il a été possible de compléter cette liste par l'utilisation de plusieurs bases de données mais aussi par des catalogues de bibliothèques disposant de fonds photographiques (*voir webographie*). Ce travail relativement conséquent a permis d'établir à ce jour un inventaire, non exhaustif, de 82 figures en occident et 18 en Orient.

Le recensement des œuvres a été réalisé à partir des données iconographiques, chronologiques mais aussi géographiques de chaque œuvre. Cette première étape a permis de débiter la seconde phase de ce travail de recherche, soit, de justifier l'emploi de ces figures dans leurs différents contextes et les regrouper sous divers thèmes. De cette manière, il a été possible de comprendre comment ce motif antique a circulé à travers les territoires pour former des foyers de création⁵.

De plus, l'étude des sculptures antiques a été primordiale pour comprendre la diffusion du motif à travers les différents territoires. Pour cela, j'ai consacré une partie de mes recherches de première année à essayer de comprendre les notions de « modèle », d'« *exemplum* », de « copie », ou encore d'« imitation ». De cette manière, il m'a été possible de comprendre l'évolution des termes et leur impact sur la création artistique à travers l'ensemble de la période médiévale.

L'objectif actuel de ce travail vise à comprendre le regard porté sur le *Spinario*, par les artistes du Moyen Âge en Occident et Orient, afin de comprendre la circulation du motif à travers les territoires. Mais la principale difficulté de cette étude vient du fait que nous ne connaissons que très peu de choses sur la production liée à cette figure. Les œuvres antiques visibles durant la période médiévale sont aujourd'hui en grande partie perdues. Ainsi, nous ne savons en aucun cas si les *tireurs d'épine* médiévaux étaient issus de la copie du modèle en bronze aujourd'hui au Capitole, ou bien si cette figure s'est diffusée à travers les foyers de création par des copies antiques, en marbre, en terre cuite, ou bien par les grotesques.

⁵ Il est intéressant de voir que les foyers présentent le *Spinario* sous différentes interprétions selon les régions.

Mais, la plupart des *Spinari* antiques utilisés dans le corpus ont été redécouverts aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, enfouis, pour certains, depuis la fin de l'Antiquité. Dans l'idéal, les œuvres antiques servant de comparaisons auraient dû être connues au Moyen Âge, mais il est impossible de valider ces hypothèses. Pour pallier ce problème, il ne s'agira pas de trouver les modèles des *tireurs d'épine* avec certitude mais d'essayer de comprendre si certains liens existent entre les *tireurs d'épine* médiévaux et les *Spinari* antiques ou grotesques. Car il est vrai que certaines représentations médiévales, au-delà de leur interprétation, sont très éloignées de l'archétype du Capitole. Mais ce travail ne s'arrête pas à cette recherche de modèles.

La seconde difficulté notable, se trouve dans les délimitations chronologiques et territoriales. Le choix de réaliser une étude sur l'ensemble de la période médiévale, permet de traiter la problématique dans sa totalité. Ce large éventail s'explique aussi par l'omniprésence du motif à travers la période. Mais, il est parfois difficile de dater certaines représentations, largement controversées. L'étude qui suit s'arrêtera tout de même au début du XV^{ème} siècle, qui voit dans le *Spinario* capitolin une étude humanistique. Ainsi, ce siècle marque un renouveau du thème qui se développe et se diffuse sur l'ensemble des territoires et des royaumes, non pas pour son interprétation, mais parce qu'il représentait l'esthétique antique, qui était appréciée à cette époque.

Les délimitations territoriales ont aussi posé problème. Les frontières des différents royaumes, duchés ou Etats, n'ont cessé de bouger. Il a donc été particulièrement difficile de déterminer avec certitude les aires culturelles médiévales, variant entre l'Antiquité tardive et le XIV^{ème} siècle.

Les informations, à ce jour recueillies, ont été réparties dans une base de données, sous forme de tableaux. Chacune des œuvres, a été classée selon son lieu de production, sa datation et son médium. Traitant un large panel d'œuvres, les lieux de conservation sont différents, dans certains cas, du lieu de production. C'est pourquoi, seul le lieu de production est pris en compte dans cette étude. Ainsi, ce référencement géographique, a permis de déterminer 14 foyers de création dans divers pays.

- | | | |
|----------------------|--------------|------------------------|
| 1. Royaume de France | 2. Aquitaine | 3. Royaume de Castille |
| 4. Royaume d'Aragon | 5. Navarre | 6. Toscane |

- | | | |
|-----------------------------|---------------------|--------------------------|
| 7. Royaume de Sicile | 8. Lombardie | 9. Ombrie |
| 10. Saint-Empire Germanique | | 11. Royaume d'Angleterre |
| 12. Suède | 13. Empire Byzantin | 14. Serbie |

Ce travail de classification a pour but de comprendre comment cette figure antique a pu proliférer dans ces diverses aires culturelles, tout en ayant des interprétations particulières dans leurs régions. Il est tout aussi important de prendre en compte l'ampleur des circulations des artistes et des modèles à travers l'Occident et l'Orient. Cette piste pourrait aussi aider à comprendre le fonctionnement des différents foyers relevés des *Spinari*. Pour un grand nombre les *Spinari* ne sont pas isolés, ils se situent à quelques kilomètres les uns des autres, selon les régions. Mais certaines représentations restent isolées, comme le montrent les cartes géographiques réalisées à cet effet (*fig.1 et 2*). La disposition fragmentée, voire isolée de certains éléments, pourrait laisser penser que leur présence, qui paraît parfois hasardeuse, soit en réalité le résultat de circonstances particulières, comme une spécificité due au commanditaire.

Les données géographiques ont permis de constater quelques faits simples. Par la création d'un tableau (*fig. 3*) associé aux cartes (*fig.1 et 2*), il a été possible de remarquer que certains pays et plus précisément certaines régions, comme la Charente maritime pour la France, ou la Toscane en Italie, ou la Castille en Espagne présentaient plus de *Spinari* que les autres zones géographiques, et ce, tous supports confondus. Le croisement des données a permis d'identifier les principaux foyers de création et les périodes de rayonnement du motif antique.

Cet inventaire a aussi permis de déterminer les diverses typologies des représentations relevées. Ces typologies sont basées sur les supports, les techniques ainsi que les matériaux des œuvres. De ce fait, les œuvres ont été regroupées et classées dans les sept catégories suivantes :

- La sculpture monumentale, comptant à ce jour le plus de *Spinari* ;
- La sculpture mobilière et fonds baptismaux quel que soit son support et ses techniques ;
- Les peintures de manuscrits ;
- Les peintures murales ;

- La sculpture funéraire, support quelque peu à part, puisque ces recherches n'ont permis de répertorier qu'un seul exemplaire ;
- La mosaïque ;
- Les objets liturgiques.

Cette étude typologique m'a permis, cette année, de créer un volume d'illustrations accompagnées de leur notice⁶, où les œuvres sont classées par technique, par ordre chronologique et par aires culturelles. Le sous classement géographique a permis de constater, que certaines techniques ont été plus utilisées, voire « privilégiées », comme le prouve le grand nombre de sculptures, et plus précisément les sculptures monumentales.

Ainsi, la sculpture se manifeste comme étant le médium principal dans les principaux foyers de création. Elle se retrouve particulièrement dans le Royaume de France, notamment en Charente maritime (actuelle), en Italie (actuelle), sur l'ensemble du territoire, et dans le Royaume de Castille. Mais l'Italie apparaît comme un cas particulier. On trouve un grand nombre de sculptures monumentales en France et en Espagne alors que l'Italie et l'Allemagne présentent dans leurs régions différents médiums.

La peinture murale, quant à elle, semble être centralisée sur les territoires de l'ancien Empire byzantin. Les miniatures, sont surtout issues de Toscane, du Saint-Empire Germanique, et de l'Empire Byzantin, même si elles se retrouvent dispersées sur l'Europe actuelle.

Le classement chronologique, a permis de comprendre l'évolution du thème, tant dans sa représentation que dans son interprétation. En croisant ce classement avec les différentes typologies, nous avons pu délimiter la chronologie des thèmes liés au motif du *tireur d'épine*. Bien que le *Spinario* soit encore aujourd'hui reproduit, le XII^{ème} siècle, ainsi que XV^{ème} - XVI^{ème} siècles sont les périodes les plus marquées par ce motif. Mais le devenir de cet archétype change et sa popularité s'estompe à la fin du XVII^{ème} siècle. Cette modification est due au fait que l'on ne voit dans la représentation du *Spinario*, qu'un exercice formel où l'interprétation devient propre à l'artiste et ne suit plus une pensée commune.

L'ensemble de ces observations a permis une première approche du sujet, et a aidé à émettre les interrogations fondamentales que pose cette étude. Comment ce motif païen a-t-il

⁶ Voir Volume III - Catalogue des figures.

été réutilisé dans l'iconographie chrétienne ? Comment a-t-il circulé à travers les territoires ? La circulation du motif, à travers les régions, a-t-elle un rapport précis avec les différentes interprétations ?

Il conviendra, dans un premier temps, d'étudier les représentations antiques du *Spinario*, en commençant par le *Spinario* du Capitole, puis en introduisant un second type iconographique, soit celui de *Pan retirant une épine du pied d'un satyre*. Ainsi, la perception des modèles sera plus claire, et rendra possible la compréhension du rôle de ces représentations dans les croyances païennes, puis chrétiennes.

L'étude des sources anciennes, puis des premières études contemporaines sur la représentation des *tireurs d'épine* médiévaux, permettra de comprendre les liens existants entre l'Antiquité et le Moyen Âge. L'examen approfondi des travaux des chercheurs permettra la présentation d'un inventaire non exhaustif des représentations médiévales des *tireurs d'épine*.

Il sera ensuite nécessaire de contextualiser le thème à partir des hypothèses précédemment amorcées. De ce fait, l'étude de l'imitation de l'Antiquité au Moyen Âge est primordiale pour comprendre l'utilisation du motif. Il sera donc essentiel d'étudier l'évolution du terme « modèle » à l'époque médiévale, afin d'interpréter le processus d'imitation et de représentation d'un thème précis. Puis, l'étude et la compréhension de la continuité entre l'Antiquité et le Moyen Âge, permettront l'émission d'hypothèses sur la circulation des modèles aboutissant à des foyers de création.

La question de la perception du corps au Moyen Âge, ainsi que des différentes interprétations des représentations médiévales en occident, occupera la quatrième partie de ce travail. Les recherches liées aux foyers de création ont prouvé l'émergence de divers thèmes. De ce fait, il sera question d'étudier le *Spinario* comme allégorie du pécheur dans le Royaume de France et le Royaume de Castille. Puis, l'analyse des représentations en Italie (actuelle), révélera son lien avec les cycles des mois. Ces recherches montreront aussi le lien entre le *Spinario* en tant que personnification du mois de mars, et la notion de rédemption. Cette partie se terminera sur l'étude de deux cas particuliers qui inscrivent les *tireurs d'épine* dans les discours de conversion.

Enfin, la dernière partie permettra de mettre en lumière l'émergence du *Spinario* dans l'art Byzantin. Il sera question de comprendre l'évolution du motif de l'art antique à l'art byzantin, et de comprendre son intégration dans les schémas iconographiques précis. Une réflexion sur l'interprétation et la portée symbolique des tireurs d'épine conclura ce travail.

Cette modeste étude, puisqu'elle relie un grand nombre d'informations autour d'un thème iconographique précis sans pouvoir être exhaustive dans le temps imparti, permettra, nous l'espérons, d'apporter un regard novateur sur une thématique trop souvent perdue dans les travaux traitant des influences antiques à l'époque médiévale. Ce travail permet de mettre en lumière des œuvres pour certaines oubliées, qui pourtant participent activement à la richesse du patrimoine médiéval d'Orient et d'Occident.

Partie I. Un modèle antique d'après l'antique

1. Le *Spinario* du Capitole

1.1. Le *Spinario* capitolin : un bronze complexe

1.1.1. Etude initiale de la sculpture

Connu sous le nom de *Spinario* (*fig. 1*), ou *Cavaspino* en italien, le *tireur d'épine* est une œuvre qui a occasionné de nombreuses interrogations. Ce bronze, représentant un adolescent assis sur un rocher, se tirant une épine du pied gauche posé sur son genou droit, a certainement été réalisé à partir de la technique de la fonte à cire perdue sur négatif. Elle est composée de plusieurs parties fondues séparément puis assemblées. Le corps assis sur le rocher forme une première partie, sur laquelle la tête et le bras, fondus séparément, ont été soudés. Par rapport à l'ensemble du visage les lèvres sont légèrement en retrait, ce qui signifie certainement la présence d'une feuille de métal cuivré, tournant vers le rouge afin de donner de la couleur au bronze. Les yeux, aujourd'hui disparus devaient être en marbre ou bien en ivoire, associé à de la pâte de verre pour les iris. Le corps visible aujourd'hui, présente des restaurations modernes, qui modifient la nuque et le torse, dans sa partie supérieure⁷.

La disposition géométrique de ses membres insiste sur la position naturaliste du jeune garçon, et crée un rythme dans la composition, en impliquant un espace physique autour de lui. Cet espace, oriente le regard du spectateur sur le centre de la composition, marqué par le point où les mains resserrent le pied blessé par l'épine. La position pliée de la tête et la ligne montante de la jambe droite verticale, ancrent ce point central de manière à accentuer le réalisme de la figure. L'articulation de la représentation montre que l'artiste n'a pas cherché à mettre en place un point de vue frontal, même si la position des membres peut être entièrement appréciée dans une vue de face (*fig. 2*). Le sculpteur a préféré privilégier une vue évolutive, qui se modifie par le déplacement de l'observateur autour de la sculpture. Cette vue permet une appréciation complète du mouvement de la figure⁸.

⁷ Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *D'après l'antique*, cat. Exposition, [Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000 au 15 janvier 2001], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 205

⁸ Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 9

Le corps maigre manquant de tension musculaire, mais tout de même arrondi, contraste avec le travail de la roche (*fig. 3*). La tête ornée de sa coiffure élégante, montre une sorte de rigidité archaïque qui s'oppose à la spontanéité de la position de la figure. L'expression du visage pose elle aussi problème. Aucune douleur n'est signalée par ses traits⁹. D'ailleurs, un léger rictus est affiché sur ses lèvres, autrefois recouvertes d'un métal cuivré. Contrairement à d'autres figures du même sujet, où un certain *pathos* est mis en avant, l'expression du *Spinario*, devient ici presque hors sujet (*fig. 4*).

En observant réellement la position du jeune garçon, assis sur un rocher, penché sur l'épine plantée dans son pied, qu'il cherche à retirer, l'on remarque rapidement que sa chevelure ne répond pas aux lois de la pesanteur. En effet, ses cheveux auraient dû retomber sur ses joues et partir vers l'avant du visage. L'œuvre devient donc contradictoire.

1.1.2. Une origine discutée

Claudio Parisi Presicce a réalisé, il y a quelques années, des analyses pour comprendre cette incohérence, en émettant l'hypothèse que la tête n'appartenait pas au corps sur lequel elle était soudée. En analysant les différentes parties du bronze, la statue a révélé la présence d'un alliage différent dans la tête à base de nickel, que l'on ne trouve pas dans le reste du corps. Mais cette seule information ne peut pas prouver que les diverses parties furent produites dans différents ateliers. Par la technique de la cire perdue, le bronze possède en son intérieur de la terre¹⁰. L'analyse de cette terre à l'intérieur du noyau de la tête et du corps permettra d'amener des résultats plus décisifs. Cette analyse permet généralement de prouver la provenance de la terre composant l'intérieur des noyaux¹¹.

Plusieurs hypothèses ont été émises en ce qui concerne l'origine du *Spinario*. L'analyse formelle, avec ses limites, clarifie tant bien que mal l'incohérence stylistique entre la tête et le corps. Le corps est certainement basé sur un modèle grec hellénistique (III^{ème} – I^{er} siècles av. J. -C). La tête, quant à elle, est inspirée du style sévère (480 – 450 av. J. -C). Le visage du *Spinario*, s'apparente à la *tête d'éphèbe de Bâle* (*fig. 5*), copie romaine d'un original

9 *Ibid*, p. 9

10 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 205

11 L'analyse de la terre à l'intérieur du noyau a été réalisée par Claudio Parisi Presicce, mais les résultats n'ont été que très peu divulgués. Cette année de recherche n'a pas encore permis de trouver les résultats.

grec. Cette tête fut créée pour une posture beaucoup moins inclinée. Le sculpteur du bronze du Capitole n'a donc pas corrigé la retombée des cheveux lorsqu'il a combiné ses deux modèles. Cette supposition présente le *Spinario* comme une œuvre éclectique, répondant certainement au goût des acquéreurs romains du I^{er} siècle av. J. -C¹².

Au I^{er} siècle av. J. -C, des artistes grecs ont créé leurs officines à Rome, en quête d'une clientèle plus fortunée. L'atelier le plus célèbre est celui de Pasiteles. Son style était basé sur le mélange de formes de l'âge d'or de la sculpture grecque, soit le style sévère et hellénistique. De ce fait, le *Spinario*, entre dans cette catégorie d'œuvres, et serait issu d'une production pasitéléenne, datant du milieu du I^{er} siècle av. J. -C. Paul Zanker, date de manière précise cette œuvre de 50 av. J.-C, en réalisant une étude comparative avec l'*Apollon Citharède* de Naples (fig. 6) et l'*Idolino* de Florence¹³ (fig. 7). Cette hypothèse avance aussi l'idée que ces ateliers classicisants répondaient à la forte demande d'un marché de l'art. Ainsi, les œuvres devaient y être réalisées en série. De ce fait, le *Spinario* du Capitole n'est certainement pas une pièce unique¹⁴. La tête du *Spinario* n'est donc pas nécessairement la tête « type » du motif, mais une digression de l'artiste qui a répondu, ou non à une demande.

La seconde hypothèse cherche à montrer que le corps et la tête n'ont pas été réalisés dans le même atelier, mais sont deux éléments fondus au I^{er} siècle av. J. -C et assemblés dans un même atelier. Cette hypothèse ne diffère pas sur le plan formel mais modifie les résultats de l'étude matérielle. Le *Spinario* reste une œuvre éclectique du I^{er} siècle av. J. -C¹⁵.

La troisième hypothèse se base sur le fait que la tête, issue du style sévère aurait été prélevée d'une statue en pied, pour être plus tard placée sur le corps du *Spinario* du Capitole. De plus, le corps pose lui aussi problème. Est-il la copie fidèle d'un original en bronze hellénistique, à l'image *du tireur d'épine* du British Museum (fig. 8) ? Ou une création s'inspirant d'un original grec ? L'aspect général, éclectique, prouverait que l'œuvre est le résultat d'un assemblage réalisé plus tardivement¹⁶.

12 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 205

13 Paul Zanker, *Klassizistische statue. Studien zur Veränderung des geschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, Philipp von Zabern, 1974, p. 71-94

14 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 206

15 *Ibid*, p. 206

16 *Ibid*, p. 206

Le sujet du *Spinario*, peut aussi s'inscrire dans un goût particulier de la dernière phase de la période hellénistique. L'accentuation des lignes verticales et horizontales, qui dynamisent l'espace, est une caractéristique notable, que l'on retrouve dans *La fille assise* (fig. 9), datant du II^{ème} siècle av. J. -C, conservée elle aussi au Palais des Conservateurs. Mais une différence notable éloigne les deux réalisations. *La fille assise*, affiche une pose extrêmement délicate et compliquée, tant par l'enchaînement de ses drapés, que par sa position élégante et son expression douce. Le *Spinario*, comme expliqué précédemment propose une pose tout aussi élégante et spontanée, mais rompt l'harmonie de la représentation par l'expression de son visage qui devient quasiment hors propos. Mais ces scènes sont issues d'une même volonté, celle de représenter des situations immédiates, dérivées de l'observation du quotidien¹⁷.

Cette œuvre reçue à la période moderne comme un idéal de l'art Antique, n'est en réalité que la somme d'une création complexe qui met en place une copie antique d'après un modèle antique.

1.2. L'histoire du *Spinario* capitolin, récit des controverses d'identifications

1.2.1. La circulation du bronze romain

Le *Spinario*, dit aussi « le tireur d'épine », est une œuvre qui a occasionné de multiples interprétations et légendes, parfois assez simplistes. L'interprétation, n'est pas le seul point obscur de cette œuvre. Comme vu précédemment, depuis le XVIII^{ème} siècle, les recherches et datations proposées sont éparses. Son histoire, sa conservation ou encore les raisons pour lesquelles elle a été exposée devant le Palais du Latran, restent encore aujourd'hui incertaines. Différentes sources placent le *Spinario* devant le palais du Latran avec d'autres antiques tels que la *Louve*, la *statue équestre de Marc Aurèle*, les *tables de bronze de Vespasien*, la *tête colossale de Constantin* ou encore une *main tenant un globe*. Ces œuvres étaient considérées comme les « *palladia* » de Rome¹⁸ (fig. 10).

17 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 9

18 Richard Krautheimer, *Rome portrait d'une ville 312-1308*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 490

Par les sources textuelles, il est prouvé que Benjamin Ben Jonah de Tudèle le vit entre 1165 et 1167, lorsque la statue était certainement placée dans le *Campus Lateranensis*, à l'extérieur du Palais du Latran¹⁹. Il identifia le *Spinario* comme étant Absalom, fils du Roi David, connu pour sa beauté idéale et sa chevelure qui causa sa perte.

Environ cinquante ans après, au XIII^{ème} siècle, Grégoire le « Magister » lors d'un séjour à Rome, reconnu dans le *Spinario* placé en haut d'une colonne, la représentation de Priape, qu'il qualifia de « Priape ridicule ». En effet, Grégoire le « Magister » pensait que ce jeune garçon examinait ses organes génitaux. C'est donc dans ce courant de pensée que s'inscrivent les divers guides de la ville de Rome, tels que les *Mirabilia Romae urbis*. C'est de cette manière, que Grégoire le « Magister » cite dans son guide *De mirabilibus urbis Romae*, de nombreuses statues antiques situées dans le *Campus Lateranensis*, face au palais du pape. Parmi ses descriptions, l'on retrouve celle du *Spinario*, comme étant une statue de bronze, qui n'était pas mentionnée dans les précédents *Mirabilia*. Il présente la statue de la manière suivante : « *Est etiam aliud aeneum simulacrum valde ridiculosum quod Priapum dicunt. Qui demisso capite velut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis*²⁰ ».

En 1471, le *Spinario* fut restitué par le pape Sixte IV au peuple romain. Pour cela il fut transféré du *Campus Lateranensis* à la collection du Capitole²¹. Ainsi les *palladia* constituèrent la première collection publique d'antiquités. Contrairement aux autres *palladia* de Rome, le *Spinario* avait un rôle particulier pour la ville, et était vu comme un symbole. Il semble être le seul bronze du Palais du Latran à avoir été placé par les Conservateurs dans leur palais et ensuite à l'extérieur, sous le portique, qui était à l'origine le *lorium* servant de Cour de justice. Le *Spinario* fut donc la première statue à être conservée dans un musée. Mais cette œuvre est réellement devenue célèbre grâce à ce déplacement dans les collections du Capitole, où les artistes et citoyens pouvaient la voir facilement²².

19 Paul Borchardt, « The sculpture in front of the Lateran as described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius », *Journal of Roman Studies*, XXVI, 1936, p. 68-70

20 G. M. Rushfort « Magister Gregorius *De Mirabilibus Urbis Romae* ; A new description of Rome in the Twelfth century », *Journal of studies*, IX, 1919, p. 14-58. Ainsi que *Codice topografico della città di Roma*, Roma, R. Nalenti – G. Zucchetti, III, 1946, p. 150-151

21 Henry Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome ; The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, The Clarendon Press, 1926, p. 47

22 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 26

Entre 1495 et 1499, le *Spinario* fut exposé à l'étage supérieur du Palais des Conservateurs, dans la *Sala dal Cantone*²³. Vers 1570, le *Spinario* fut placé au centre de la *Sala dei Trionfi*, au sommet d'un fût de colonne en marbre. L'inventaire de 1627, signale la présence du bronze dans cette même pièce jusqu'en 1797.

Malgré l'indifférence des hommes du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles envers le *Spinario*, une nouvelle interprétation du *tireur d'épine* romain vit le jour. Associé aux symboles de Rome, le *tireur d'épine* fut aussi rattaché à la légende de *Cneius Martius*, jeune berger qui sauva Rome en portant une missive importante au Sénat, alors qu'il était blessé par une épine plantée dans son pied. Il n'aurait retiré cette épine qu'une fois sa mission accomplie. Une autre version explique que le jeune homme retira son épine et mourut d'épuisement. *Cneius Martius*, était aussi appelé *Cneius Pecoramus* et fut désigné comme *le Fidèle*. C'est pourquoi en 1882, ce bronze prit le nom populaire de « *Il Fedele* »²⁴.

En 1797, le bronze capitolin, ainsi que de nombreuses œuvres, furent cédés à Napoléon, conformément au *Traité de Tolentino*. Suite à cette cession, les œuvres furent placées au Musée Central des Arts de Paris, pour son inauguration le 9 novembre 1800. Un moulage en plâtre remplaça alors le *Spinario* original du Capitole au Palais des Conservateurs, comme le prouve l'inventaire de 1804. En 1816, le *Spinario* fut restitué à Rome, et placé dans la *Sala dei Fasti Antichi*, pour retrouver sa place en 1820 au centre de la *Sala dei Trionfi*. En 1903, lors de l'inauguration de la *Sala dei Bronzi*, le bronze changea une dernière fois de place, pour être remis en 1917 à sa place définitive dans le Salle des Triomphes du Palais des Conservateurs aux musées du Capitole²⁵.

1.2.2. Une identification controversée

23 La *Sala del Cantone*, fut ensuite nommée *Sala della Lupa*, lorsque la Louve de bronze fut placée dedans. Puis la salle prit son nom actuel, la *Sala dei Trionfi*, où le *Spinario* se trouve encore aujourd'hui.

24 L'histoire du berger Martius, originaire de Vitorchiano, qui sauva Rome, donna naissance à une alliance entre les deux villes. Après avoir annexé Vitorchiano, Rome gratifia la ville du titre de « fidèle de Rome » et en fit une « Patrie de Rome ». Ainsi dix habitants de Vitorchiano furent employés au service du Sénat au Capitole à partir de 1233. Cette tradition fut conservée durant des siècles. Encore aujourd'hui, des habitants de cette ville sont choisis et ont la fonction de valets du Capitole, et assistent aux cérémonies officielles. D'après « I FEDELI DI VITORCHIANO E MARZIO ». Disponible en ligne <http://www.comune.vitorchiano.vt.it>. Consulté le 10 mai 2018

25 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 26

Par son style ambigu, qui fait osciller sa datation, le *Spinario* rencontre des problèmes d'identification. Comme vu précédemment, chaque époque a interprété le *tireur d'épine* à sa manière. Mais c'est à partir du XIX^{ème} siècle, puis du XX^{ème} siècle, que les recherches d'identification du personnage se multiplient²⁶.

Le professeur Svoronos l'identifie comme étant *Podaleiros*, fils d'*Asklepios*, guérisseur des pieds, rattaché à l'*Asklepium* d'Athènes²⁷. Jean Adhémar, y voit la représentation d'un athlète²⁸. Il rappelle qu'au V^{ème} siècle av. J. -C, un fondeur du Péloponnèse²⁹, avait réalisé une statue représentant un athlète vainqueur au stade, assis sur un rocher. Le pied gauche sur le genou droit, il se retirait une épine du pied, suite à sa victoire. Smith considère la représentation antique du *Spinario* comme étant un groupe purement pittoresque. Il le décrit comme étant un petit garçon assis se retirant une épine du pied, grandeur nature. L'épine plantée dans le pied était un thème très populaire rattaché à l'univers dionysiaque, généralement chez les satyres ou encore la figure de Pan (*fig. 11*). Comme le signale Smith, les épines ne sont un danger que pour les personnes vivant à la campagne ou marchant pieds nus³⁰. Ainsi le *Spinario* s'inscrit dans un contexte rural, et sa position met l'accent sur sa nudité.

Provenant de Rome, cette figure ne doit pas être interprétée comme étant un simple berger, mais plutôt comme un personnage spécifique et significatif de l'histoire mythique de la Rome antique. Si l'on se base sur sa datation, l'identité possible du bronze capitolin devient considérablement limitée. Ses longs cheveux ondulés trahissent l'origine grecque du personnage et permettent d'avancer une hypothèse d'identification. Ainsi, le *Spinario* pourrait être compris comme Ascagne/Iule, fondateur de la *gens Iulia*. Habituellement Ascagne, fils d'Énée, lui-même fils du berger Anchise et de Vénus, est représenté avec un chapeau à l'orientale (*fig. 12*). Cet attribut fut supprimé à l'époque d'Auguste, car il ne répondait pas à la propagande Impériale. Ainsi, son chapeau oriental a été remplacé par un petit toupet tordu au-dessus du front. Cet élément ferait référence à l'épisode où Énée, suite à la prise de Troie, est indécis à l'idée de partir en Italie. Comme un présage favorable à cette action, une petite

26 Lucia Vlad Borrelli, « Spinario », dans Bianchi Bandinelli Ranucci, Giovanni Becatti (dir.), *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, VII, 1958-1966, p. 453-454

27 Henry Stuart Jones, *Op. Cit.*, p. 47

28 Jean Adhémar, *Op.Ccit.*, p. 189-192

29 Maxime Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Paris, Firmin-Didot, I, 1892, p. 416-419

30 R.R.R. Smith, *La sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996, p. 136-137

flamme voltigea autour d'Ascagne sans réellement brûler ses cheveux. Cet élément fut vu par les poètes d'Auguste comme un présage divin qui permit la création d'une nouvelle dynastie, la *gens Iulia*³¹.

2. Le type iconographique

2.1. Les copies antiques fidèles

Le type du *Spinario* est connu à travers 12 copies fidèles, comptant des fragments de corps, comme des fragments de mains, ou encore des têtes. Ainsi, la liste se compose des représentations suivantes³² :

1. La statue de bronze conservée au Palais des Conservateurs, des musées du Capitole de Rome. (Hauteur : 73 cm) ; (*fig. 1*)
2. Le marbre du British Museum, à Londres, retrouvé à Rome en 1874. Autrefois dans les collections Castellani, il fut transformé en fontaine, comme le prouvent les trous ronds dans le dos et sur la base de la sculpture. (Hauteur : 73 cm) ; (*fig. 8*)
3. Le marbre du Musée de Cherchell, trouvé en 1844 en Algérie dans des bains orientaux de mauvaise qualité. Cette représentation est considérablement endommagée. La tête, et une partie du bras droit ont disparu. (Hauteur : 80 cm) ; (*fig. 13*)
4. Une copie de marbre est conservée au Louvre, à Paris. Elle est issue de la collection Borghèse, où le torse n'est pas antique, contrairement au pied et à la base. Certaines parties des bras ainsi que la tête sont manquantes. (Hauteur : 78 cm avec la base) ; (*fig. 14*)
5. La statue du Staatliche Museum de Berlin, (inv. 485), venant de la Villa Aldobrandini de Rome. Sur cette représentation, le torse, l'épaule droite et la partie supérieure du bras sont antiques. (Hauteur : 82,5 cm) ; (*fig. 15*)

31 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 20

32 Inventaire réalisé à partir du travail de Claudio Parisi Presicce, d'après Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 14 et la base de données du laboratoire de recherche *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*.

6. Le marbre de la Galerie des Offices, de Florence provenant de la Villa Médicis de Rome. Il fut importé à Florence en 1772. Cette sculpture a été lourdement restaurée. Ainsi la tête, le bras droit, la jambe droite et son pied, et une grande partie du rocher, ont été retravaillés et rassemblés. (Hauteur 84,5 cm) ; (fig. 16)
7. La sculpture de marbre de la Galerie Estense de Modène, retrouvée sur le Mont Palatin en 1566, acquise par duc Alfonso II d'Este, a été restaurée par Francesco Casella en 1598. (Hauteur : 120 cm) ; (fig. 17)
8. La statue sans tête en marbre venant de Daphné-Yakto, aujourd'hui conservée à Baltimore dans le Maryland ; (fig. 18)
9. Un fragment de mains autrefois dans la collection de Ludwig Curtius ; (fig. 19)
10. Un camée en pâte de verre, conservé à Côme au musée civique, issu de la collection Garavaglio ; (fig. 20)
11. Un camée représentant un satyre en *Spinario*, conservé au Thorvaldsens Museum de Copenhague. Cette œuvre est datée entre 30 av. J. -C. et 200 ap. J. -C. (Dimensions : 1,1 cm x 0,9 cm) ; (fig. 21)
12. Un bas-relief présentant un *tireur d'épine* dans un paysage arboré, datant de 100-50 av. J.-C. Cette adaptation du motif est conservée à Liverpool, dans la Ince Blundell Collection. (fig. 22)

Ces nombreuses copies, par des études comparatives, aident à comprendre le fonctionnement complexe du *Spinario* capitolin.

La tête de l'adolescent, du bronze du Capitole, pose de nombreuses questions comme expliqué précédemment. Mais Claudio Parisi Presicce est persuadé que cette tête n'appartient pas à une copie, replacée sur le bronze. De plus, le style sévère n'apparaît pas sur toutes les représentations³³.

En comparant la tête du *Spinario* du British Museum, et celle du bronze du Capitole (fig. 23), une différence notable se manifeste. Contrairement au *Spinario* Capitolin, le *Spinario* de Londres montre un style beaucoup plus naturaliste. Johannes Sieveking et Ernst Buschor³⁴, ont longtemps considéré la tête du *tireur d'épine* de marbre comme étant l'originale, représentant parfaitement le style hellénistique. Kleiner, Fuchs et Bol,

33 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 14

34 Johannes Sieveking, Ernst Buschor, « Niobiden », dans *Münchener Jahrbuch*, II, 1912, p. 129

maintiennent l'idée que cette représentation est un original hellénistique réalisé entre le III^{ème} siècle et le I^{er} siècle av. J. -C. Mais Kleiner, précise la datation en l'estimant aux alentours de 50 av. J. -C, en se fondant sur l'analyse de la sculpture, qui d'après ses études manquerait de tensions et de structurations des espaces³⁵. En revanche, Nikolaus Himmelmann considère cette statue comme étant une copie, dérivée d'un prototype du III^{ème} siècle av. J. -C³⁶. A l'encontre des auteurs précédents, Paul Zanker, a cherché à mettre en avant les ressemblances, plus nombreuses que les différences³⁷.

Claudio Parisi Presicce date à son tour ce marbre du premier âge de la période Impériale. Le traitement doux et détaillé de la peau, ainsi que les cheveux pris comme une masse compacte qui retombe, marquée par les sillons en croissants séparés par de larges espaces, indiquent que cette sculpture ne peut pas appartenir à la période hellénistique. En reprenant les études de Zanker, Parisi Presicce en arrive aux mêmes conclusions que son confrère, et replace ce *Spinario* dans la période Claudienne. En comparant ce marbre aux *reliefs Grimani* (fig. 24), l'auteur retrouve la même stylisation inhabituelle de la roche sur laquelle est assis le garçon. Par cette analogie, couplée à l'étude de la coiffure, Claudio Parisi Presicce confirme la datation de la période Impériale. De ce fait, il est possible de supposer que l'artiste du *Spinario* de marbre, aurait utilisé le *Spinario* du Capitole pour copier la pose et rajouter un portrait sur la sculpture, comme il était d'usage à la période Impériale³⁸.

Malgré leurs poses analogues, des différences notables se retrouvent dans la position des bras et dans la mise en place des têtes. La partie supérieure du bronze du Capitole, semble se plier en avant comme le montre la position de ses hanches. De plus, les membres de la sculpture du Capitole forment un angle aigu. En revanche, la statue du British Museum, marque sa position en avant par l'inclinaison de sa tête et de son pied qui devait être plus proche de son visage que celui du *Spinario* Capitolin. De dos, le marbre de Londres présente un corps plus compact et ramassé, qui semble se plier davantage vers l'avant. Ses membres sont plus charnus, et son abdomen montre un traitement plus raffiné. Mais les plis ornant sa peau restent très schématiques. Le *Spinario* de Rome, est animé par une torsion progressive

35 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 14

36 Nikolaus Himmelmann, *Drei hellenistische Bronzen in Bonn. Mit einem Anhang über den Dornauszieher Castellani*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1975, p. 26-34

37 Paul Zanker, *Op. Cit.*, p. 71-94

38 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 20

partant des hanches vers la tête. La partie supérieure de son corps se tourne vers la droite. Par conséquent son épaule droite semble plus développée, contrairement au torse qui paraît plus contracté. Mais l'ensemble reste tout de même rigide³⁹.

En reprenant l'hypothèse précédemment énoncée, l'on comprend que la réappropriation du modèle capitolin s'est faite très tôt, en donnant naissance à des œuvres aux formes plus complètes et plus naturelles qui caractérisent la période Claudienne. Mais Zanker a indiqué deux éléments qui contrediraient cette hypothèse. Pour lui, l'utilisation de cette statue comme fontaine serait incompatible avec ce type de représentation de la période Claudienne qui servait de portrait funéraire. De plus, même si cette sculpture est largement influencée par le style du premier âge de l'époque Impériale, la tête diffère tout de même des portraits juvéniles de cette période, tant par la coiffure, que par la forme des yeux et de la bouche⁴⁰.

Par cette étude comparative, il est possible d'imaginer que l'auteur du *Spinario* Capitolin ait réinterprété et copié le corps d'un original hellénistique, dont le marbre de Londres en serait la transcription parfaite, et d'une tête de jeune garçon du même type que la *tête d'éphèbe* conservée à Bâle.

La copie antique du Cherchell en Algérie (*fig. 13*) est, elle aussi, intéressante pour cette étude. Elle confirmerait l'hypothèse d'identification d'Ascagne. Dans certaines reproductions de l'épisode de la fuite de Troie, Enée porte son père Anchise sur son dos, tandis qu'Ascagne tient le bâton de berger, le *pedum*, de son grand-père. Le *Spinario* du Cherchell représenterait cet épisode comme le prouve le *pedum* posé près du rocher sur lequel le jeune garçon est assis⁴¹. Ainsi, le *Spinario* représenterait Ascagne. Mais il est possible que cette interprétation ne touche que ce *Spinario* précisément, et non les autres. Car certaines figures étaient réalisées en série, puis personnalisées selon la nature de la commande.

2.2. Les grotesques et les terre cuites

39 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 14

40 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 206 ainsi que Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 20

41 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 20

Ainsi, le *Spinario* Capitolin n'était pas la seule représentation de ce thème réputé dans l'Antiquité. Plus ou moins simultanément, un autre type de *tireur d'épine* plus fruste apparaît. À l'image du modèle original, ces représentations montrent des hommes assis, penchés sur leur pied blessé par une épine qu'ils cherchent à retirer. Mais la forme de leurs membres est beaucoup plus rudimentaire, leurs traits ne sont plus doux mais exagérés. Certaines réalisations ne sont pas des grotesques à proprement parler, mais des copies très schématiques aux traits grossiers. Ces types dérivés du *Spinario*, étaient réalisés soit en terre cuite, soit en bronze.

Ainsi, la liste se compose des 8 représentations suivantes⁴² :

1. Un grotesque dans l'attitude du *tireur d'épine*, en bronze, conservé au musée du Louvre à Paris. Ce *tireur d'épine* sous les traits d'un grotesque, datant du II^{ème} siècle av. J. -C provient de Sparte et serait issu d'une production égyptienne. (Hauteur : 7 cm) ; (fig. 25)
2. Une terre cuite très endommagée (inv. 61157), trouvée à Lezoux, dans le Puy-de-Dôme, est conservée dans la collection Gaule romaine, du Musée d'Archéologie National à Saint-Germain-en-Laye. (Dimension 12,9 cm x 7 cm) ; (fig. 26)
3. Une terre cuite, dit *Spinario de Priène*, conservée au Staatliche Museum de Berlin, datée aux environs de 135 av. J. -C. Cette terre cuite fut découverte dans la maison 33 du quartier d'habitations de la cité de Priène. Cette adaptation restaurée, est vêtue. Elle serait un grotesque du *Spinario Castellani* (marbre conservé à Londres). (Hauteur : 16,8 cm) ; (fig. 27)
4. Terre cuite blanche (inv. 28005), conservée dans la collection Gaule romaine, du Musée d'Archéologie National à Saint-Germain-en-Laye. Elle fut retrouvée à Toulon-sur-Allier. (Dimensions : 15,5 cm x 7,4 cm) ; (fig. 28)
5. Terre cuite blanche (inv.28040), conservée dans la collection Gaule romaine, de Paris. Elle fut retrouvée à Saint-Pourçain-sur-Besbre (dimensions : 12,5 cm x 7,5 cm) ; (fig. 29)

42 Inventaire réalisé d'après les travaux d'Adrien Blanchet, *Etude sur les figurines en terre cuite de la Gaule Romaine*, Nogent-le-Rotrou, Daubeley-Gouverneur, 1891, p. 160, de Micheline Rouvier-Jeanlin, *Les figurines gallo-romaines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1972, p. 254 et la base de données du laboratoire de recherche Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance.

6. Un bronze datant du II^{ème} siècle av. J. -C, aujourd'hui conservé au Wadsworth Atheneum Museum of Art, d'Hatford. Le personnage est représenté sous les traits d'un vieil homme, assis sur un rocher ; (fig. 30)
7. Un support à chandelle en bronze sous les traits d'un *tireur d'épine*, conservé au Staatliches Museum Ägyptischer Kunst de Munich. Cet exemplaire est daté du II^{ème} siècle av. J. -C, et fut découvert à Naucratis. (Hauteur : 5 cm) ; (fig. 31)
8. Une adaptation du motif du *Spinario* (inv. 1898,25), trouvée à Trier, et aujourd'hui conservée au Rheinisches Landesmuseum Trier. (fig. 32)

La popularité du motif voit donc très tôt un grand succès, comme l'attestent les nombreuses adaptations grossières, conservées dans les collections et les musées internationaux⁴³.

Ces figurines aux dimensions réduites, sont en réalité des transcriptions humoristiques et originales du motif du *Spinario*, produites en grande quantité. Les sculpteurs de la période hellénistique montrent un intérêt prononcé pour les scènes de genre, et les motifs pittoresques, qui frôlent parfois la caricature. Comme expliqué dans la partie précédente, le *tireur d'épine* rentre dans le cadre des représentations du peuple, et de la vie quotidienne. Les malades, vieillards, infirmes mendiants ou marchands ambulants font partie des figures prisées de l'époque hellénistique jusqu'à l'époque romaine, où la production s'intensifie⁴⁴.

Les figures dites pathologiques, semblables au *Spinario*, cumulent dans le cas des grotesques de nombreuses tares, exhibées par les traits grossiers des personnages. Ces représentations, quelque peu rebutantes, devaient sans doute posséder des vertus protectrices⁴⁵. Hypothétiquement utilisées comme des *ex-voto*, ces figurines devaient protéger leurs propriétaires de ces infirmités ou maladies.

Les *tireurs d'épine*, à l'image du *Spinario de Priène* (fig. 27), présentent malgré leurs habits, un sexe exacerbé. Par ses vêtements de paysan, cette terre cuite s'inscrit pleinement dans un contexte rural, et répond au goût des commanditaires de l'époque⁴⁶. Leur sexe,

43 Jean Adhémar, *Op. Cit.*, p. 189-192

44 Stéphanie Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 228, 1976, p. 188

45 Marie-Bénédicte Astier, « Grotesque dans l'attitude du tireur d'épine ». Disponible sur www.louvre.fr/œuvre-notices/grotesque-dans-l-attitude-du-tireur-d-epine. Consulté le 26 avril 2018

46 R.R.R. Smith, *Op. Cit.*, p. 136-137

généralement démesuré et ne répondant pas aux normes anatomiques, confirmerait leur utilisation et leur fonction apotropaïque⁴⁷.

Le petit grotesque de bronze (*fig. 25*), dans l'attitude du *tireur d'épine*, conservé au Louvre, à Paris, présente des traits réellement singuliers. Le personnage masculin est assis et concentré sur l'épine qu'il tente de retirer de son pied. Mais l'on remarque très rapidement la maigreur de ses membres, son dos bossu, sa musculature nouée et son torse atrophié. L'original de cette sculpture, aujourd'hui disparu, devait être une figure caricaturale de l'époque hellénistique, certainement du II^{ème} siècle av. J. -C⁴⁸.

Ce personnage rachitique, à l'inverse du *Spinario de Priène* bien en chair, serait issu d'un atelier d'Alexandrie. Alexandrie, d'après certaines sources textuelles, était décrite à cette époque, comme étant un centre artistique prospère. Mais cette ville était aussi emplie d'infirmités et de malades. C'est pourquoi certains chercheurs voient à travers ce bronze les symptômes de la maladie de Pott, découverte pour la première fois sur une momie de la Basse-Egypte⁴⁹. Pathologie qui endommage les poumons et qui affecte aussi les os⁵⁰. Ce serait pour cette raison, que ce grotesque en *tireur d'épine*, serait si rachitique et gibbeux. Cette interprétation confirmerait l'utilisation de ces figurines comme étant des *ex-voto* destinés à protéger des maladies et difformités.

Mais l'attribution de cette figurine à un atelier d'Alexandrie reste tout de même à vérifier. Comme expliqué précédemment, la création de petites figures grotesques s'est diffusée sur l'ensemble du bassin méditerranéen, touchant ainsi plusieurs cités grecques d'Asie Mineure. C'est pourquoi ce bronze est aussi appelé le bronze de Sparta⁵¹.

Ces *tireurs d'épine*, aux traits si particuliers, en bronze ou en terre cuite, étaient donc produits en grand nombre dans les régions de Smyrne, ou encore de Priène. Ainsi les deux grotesques présentés à travers ce chapitre, pourraient être issus d'un même foyer de création.

47 Marie-Bénédicte Astier, *Loc. Cit*, www.louvre.fr/œuvre-notices

48 Marie-Bénédicte Astier, *Loc. Cit*, www.louvre.fr/œuvre-notices

49 Jacques Gonzalès, « Le mal de Pott avant les antituberculeux : de Pott à Ménard », *Histoire des sciences médicales*, XXXIX, n°3, 2005, p. 290

50 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 209-210

51 Gloria Fossi, « La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique : le tireur d'épine », dans : Danielle Buschinger, André Crépin (dir.), *La représentation de l'antiquité au Moyen Âge*. Viena, K.M. Halosar, 1982, p. 301

Mais les terres cuites, étaient aussi très développées dans la Gaule romaine. Présentant les mêmes attitudes que les *Spinari* du type du bronze capitolin, ces figures sont quant à elles grossières mais n'entrent pas dans le type du grotesque.

Il est aussi possible d'envisager que les *Spinari* du type capitolin, pourraient être une représentation et interprétation plus classicisante des *tireurs d'épine* grotesques. De cette manière les statues grandeur nature, reprenant les styles de l'âge d'or de la sculpture grecque, s'ancraient parfaitement dans les sujets de genre, prisés de l'époque hellénistique à l'époque romaine⁵².

Les statuettes de *tireurs d'épine* en terre cuite ou terre blanche, témoignent de l'engouement pour cette représentation dans les provinces de l'Empire romain. L'exemplaire de Rennes, en Ille-et-Vilaine, a été retrouvé lors de fouilles archéologiques réalisées dans la ville Place Hoche. En mauvais état de conservation, il ne reste qu'un corps juvénile en position assise, où le torse droit et le ventre rond mettent en valeur la jambe droite pliée qui aurait dû supporter la jambe gauche afin que le personnage surélève son pied. D'après Sandrine Talvas ces différentes caractéristiques confirmeraient sa position de *tireur d'épine*⁵³.

Issue de la même catégorie de sculpture, mais en parfait état de conservation, la statuette de *Spinario* en terre blanche retrouvée à Saint-Memmie dans la Marne⁵⁴ nous renseigne sur la production et la portée symbolique de cette représentation dans la Gaule romaine. La sépulture numéro St 267, renfermait le corps d'un enfant dont l'âge est actuellement estimé entre 11 et 12 ans. Le défunt était accompagné de cinq contenants en verre (une bouteille carrée, une cruche et trois vases), plusieurs objets en métal (des rivets, une clé, des clous décoratifs et un miroir), ainsi que quatre figurines en terre blanche (Vénus, Apollon, un *tireur d'épine* et Epona)⁵⁵.

52 Marie-Bénédicte Astier, *Loc. Cit*, www.louvre.fr/œuvre-notices

53 Sandrine Talvas. *Recherches sur les figurines en terre cuite gallo-romaine en contexte archéologique*. Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail Histoire, Toulouse II, 2007, p.74. Disponible sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00550840/document>. Consulté le 04 décembre 2018

54 Cette statuette en terre blanche a été découverte dans le cadre de fouilles préventives organisées par l'INARP en 2006 dans une nécropole au lieu-dit La Trussonnerie à proximité de Saint-Memmie dans la Marne.

55 Vincent Damour, Nathalie Pouget, « Quatre figurines en terre blanche découvertes en contexte funéraire à Saint-Memmie (Marne) », *Revue Archéologique de l'Est*, 2014, n°63, p. 481. Disponible sur <https://journals.openedition.org/rae/8250?file=1>. Consulté le 04 décembre 2018

Situé à proximité du crâne, le *tireur d'épine* a une apparence composite. Le support moulé de la sculpture trahit la facture grossière où la matière a été pressée depuis l'intérieur du moule. Certaines parties, comme la tête ou le bras gauche, présentent une exécution plus délicate, sur lesquelles des éléments plus grossiers ont été ajoutés, comme la jambe droite. Conformément aux caractéristiques des *tireurs d'épine*, la jambe gauche est surélevée sur le genou droit et retenue par la main gauche. La main droite quant à elle, est collée contre la plante du pied gauche, et feint l'action de tirer ladite épine⁵⁶.

Vincent Damour et Nathalie Pouget avancent l'hypothèse que ce *tireur d'épine* serait une copie du bronze capitolin. Curieusement, la statuette présente les mêmes anomalies stylistiques entre le corps et la tête que le *Spinario* du Capitole⁵⁷. Mais une différence flagrante sépare ces deux productions. Contrairement à l'exemplaire « original » qui est penché sur son pied blessé, la figurine de terre blanche est redressée, et n'est plus concentrée sur son soin. Après une étude approfondie, il s'avérerait que les différences stylistiques soient en réalité dues au collage des diverses pièces moulées. Il n'est pas impossible que certaines parties très sommaires, comme la jambe droite, aient été modelées et non moulées⁵⁸.

L'agencement singulier des différents éléments dans la tombe où a été découvert le *tireur d'épine*, nous renseigne sur la fonctionnalité et la portée symbolique du motif antique, dans un contexte funéraire.

Grâce aux relevés exécutés sur le terrain, nous savons que l'Apollon et le *Spinario* étaient placés près de la tête. Nathalie Pouget et Vincent Damour expliquent cette mise en scène de manière relativement simple⁵⁹. A leurs sens, Apollon, dieu aux multiples fonctions, est une divinité capable d'apporter des maladies mais aussi des soins⁶⁰. Sa proximité avec le *tireur d'épine* et la tête ne semble aucunement être un hasard.

56 *Ibid*, p. 486

57 *Ibid*, p. 486

58 *Ibid*, p. 487

59 *Ibid*, p. 487

60 Homère, *L'Iliade*, I, 9-10 : « C'est lui qui, courroucé contre le roi, fit parmi toute l'armée grandir un mal cruel (la peste) dont les hommes allaient mourant ».

Ovide, *Métamorphoses*, I, 520-522 : « La médecine est une de mes inventions ; dans tout l'univers on m'appelle secourable et la puissance des plantes m'est soumise ».

Comme montré auparavant⁶¹, l'interprétation du *Spinario* reste relativement obscure. Les deux chercheurs mettent en place une analogie entre la pénitence, symbolique bien établie à l'époque médiévale, et le geste de la statuette antique. Le défunt mort prématurément, peut-être incarné par la figure du *Spinario*. En assimilant les symboles liés à Apollon, soit la maladie et la guérison, ainsi que la notion de pénitence rattachée au *tireur d'épine*, il est tout à fait envisageable que le jeune adolescent soit mort d'une pathologie chronique non infectieuse liée à sa tête. Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, est aussi apparentée à la maternité et au foyer, sous la désignation de *Vénus Génitrix*. Placée à côté du cœur, elle accompagne l'enfant dans sa mort précoce. Epona située à côté des jambes, quant à elle, est une divinité gauloise psychopompe. De ce fait, les quatre statuettes seraient mises en scène selon trois thématiques. La tête, représentant la maladie serait la cause du décès, le cœur correspondrait à l'amour et à la protection du foyer et les jambes se réfèraient au passage dans l'au-delà⁶².

Il est légitime de se demander pour ce cas, si le *Spinario* incarne un symbole pathologique ou s'il intervient dans une symbolique qui lui est propre. Il peut aussi tout simplement personnifier le défunt. Mais les données archéologiques concernant les *tireurs d'épine* demeurent trop lacunaires pour que nous puissions comprendre avec certitude le rôle de cette figure.

2.3. *Pan retirant une épine du pied d'un satyre, un tireur d'épine à deux figures.*

2.3.1. L'apparition du motif à deux figures

Comme nous l'avons vu, le motif du *tireur d'épine* a très vite bénéficié d'une grande popularité dans l'Antiquité. Outre les répliques à une seule figure, grotesque ou non, une deuxième catégorie de *tireurs d'épine* était déjà bien implantée. Marie-Claude Bakkal-Lagarde fait remonter l'origine du thème à deux figures à l'Égypte Antique. Un détail de la fresque de la Tombe Menna, en Basse-Égypte, datant de la XVIII^{ème} dynastie sous le règne de Thoutmosis IV (1401-1390 av. J. -C), met en scène des personnages dans des scènes de vie quotidienne⁶³. L'un des panneaux semble représenter l'extraction d'une épine du pied d'un

61 *Supra.*, Partie I, 1.2.2, p. 18

62 Vincent Damour, Nathalie Pouget, *Op. Cit.*, p. 487

63 Tombe de Menna n° TT 69

homme par un autre personnage⁶⁴ (fig. 33). Au plus ancien que l'on connaisse, l'extraction de l'épine se fait donc par deux personnages.

Cette forme composée de deux protagonistes est reprise dans la mythologie grecque puis romaine. Il existe au moins dix-huit sculptures en ronde-bosse et seize sarcophages rattachant ce thème aux cycles dionysiaques. Cette combinaison s'est développée sous les traits de *Pan retirant une épine du pied d'un satyre*. Mis à part les sculptures et reliefs, le motif s'est largement développé sur les bijoux et plus particulièrement les camées.

Au III^{ème} siècle avant J.- C., Théocrite dans l'*Idylle IV*, consacre son texte aux bergers. Ainsi, nous pouvons lire dans le dialogue entre les deux pâtres Battus et Corydon la conversation suivante :

« Battus : Aie !... Regarde, Corydon ; une épine m'a piqué le pied. Que les chardons sont hauts ici ! Maudite génisse, c'est en te poursuivant que j'ai été blessé ! Vois-tu l'épine ?

Corydon : Oui ; je la tiens. La voilà.

Battus : Que c'est petit ! Si peu de chose peut abattre un homme !⁶⁵ »

Alors qu'ils gardaient leur troupeau, Battus, blessé par une épine de chardon au pied, demande à son ami Corydon de l'aider à la retirer. Ces quelques lignes sont la transcription exacte de la représentation du *tireur d'épine* à deux figures. Si l'on reprend l'exemplaire de Priène, grotesque de type Capitolin, le personnage porte une fourrure et un couvre-chef correspondant à la tenue des bergers. L'unique figure du *Spinario* de Cherchell, identifiée par Claudio Parisi Presicce comme pouvant être Ascagne⁶⁶, pourrait être un fragment d'un groupe sculpté, pittoresque, représentant un simple berger. L'hypothèse est permise par la présence des deux pattes de chien, certainement assis à côté de lui (fig. 34). Malgré ces éléments il n'est pas admis que les représentations des *tireurs d'épine* à une ou deux figures soient une illustration des écrits de Théocrite. Plus ou moins simultanément, le schéma iconographique de Pan et du

64 Marie-Claude Bakka-Lagarde, « Les tireuses d'épine : représentation et symbolique médiévale », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Val de Sèvre*, 2017, n° 163, p. 2

65 Théocrite, *Idylles I-XI*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand ; revu par Françoise Frazier, Paris, les Belles lettres, 2009, p. 155

66 Claudio Parisi Presicce, *Op. Cit.*, p. 20

satyre s'est développé et s'est imposé comme étant le thème de prédilection des rondes-bosses et des sarcophages.

2.3.2. Pan et le satyre

Les groupes sculptés des *tireurs d'épine* à deux figures, de Pan et d'un satyre, ont été classés dans deux catégories d'abord par Wrede (1991)⁶⁷, suivi de Marquardt (1995)⁶⁸ et plus récemment par Meinecke (2016)⁶⁹. Le premier type correspond au modèle du « Louvre » (*fig. 35*). Le second type est celui dit du « Vatican » (*fig. 36*). De plus, Nathalie Marquardt a été la première à réaliser un inventaire, qui se veut être le plus complet encore aujourd'hui⁷⁰.

La plus grande partie des représentations à deux figures correspondent aux personnages de Pan et d'un satyre qui appartiennent au cortège dionysiaque. Dans la majeure partie des cas, c'est le satyre qui est blessé et soigné par Pan. Onze sculptures exposent le satyre blessé assis ou avachi sur un rocher, accompagné de Pan au sol qui cherche à le soigner⁷¹. Le satyre pose généralement son pied gauche meurtri par l'épine sur sa jambe droite, et se penche en arrière, appuyé sur ses mains en signe de douleur. Dans ce schéma iconographique, Pan assis par terre, prend le pied blessé de ses deux mains en s'aidant de ses coudes appuyés sur ses genoux pour supporter le poids de la jambe du satyre.

Les exemplaires du Louvre (*fig. 35*), de St. Petersburg (*fig. 37*), et du Grand Palais à Paris (*fig. 38*) présentent des similitudes marquantes qui laissent sous-entendre l'utilisation d'un modèle commun. La seule différence notable provient de l'attitude du satyre qui se tient plus ou moins droit, dans la sculpture conservée à St. Petersburg. Ces trois sculptures présentent donc des compositions très proches, où le groupe est fermé sur lui-même, et où les figures ne s'étendent pas dans l'espace. Les groupes restent compacts.

Le schéma mis en place accentue la dimension dramatique de la scène. Le jeune Pan, au premier plan est concentré sur son action. D'un geste délicat, le cou tendu et la tête très

67 Henning Wrede, « Matronen im Kult des Dionysos. Zur hellenistischen "Genreplastik" », *RM*, n°98, 1991, p. 163-188

68 Nathalie Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn, Habelt, 1995, p. 395

69 Katharina Meinecke, « Antike Dornausziehergruppen », *Babesch*, n° 91, 2016, p. 129-160

70 Nathalie Marquardt, *Op. Cit.*, p. 395

71 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 131

proche du pied, il tente de retirer l'épine qui blesse le satyre. Le satyre, quant à lui, s'avachit sur la pierre où il est assis, la tête jetée en arrière (seulement pour les exemplaires de Paris), détournant le regard, de manière à exprimer sa douleur. La hiérarchisation des figures aide aussi à comprendre le fonctionnement du groupe sculpté. Le satyre plus grand, exhibe ouvertement son corps particulièrement développé contrairement au jeune Pan qui malgré sa musculature marquée semble compact. À ce jour, onze exemplaires du « type du Louvre » ont été répertoriés. Même si ces onze reproductions semblent suivre un modèle commun, elles sont pour la plupart différentes dans leurs détails. Le modèle initial, c'est-à-dire l'original, est aujourd'hui perdu. Mais il devait s'agir d'un « original » grec en bronze, qui par le biais des copies sur différents médiums (peintures, mosaïques, bas-reliefs) s'est diffusé en tant que modèle d'atelier⁷².

Comme énoncé précédemment un second type de sculpture du même motif existe (*fig. 36*). Les différences sont notables entre les deux archétypes. La position des figures est la différence la plus remarquable. Désormais, Pan et le satyre sont mis en vis-à-vis. Le satyre tourne son buste vers l'extérieur, tandis que Pan est de profil. De plus, Pan a des proportions beaucoup plus petites que le satyre qui paraît presque monumental. Outre la légère torsion du bassin du satyre, sa position générale change radicalement du premier modèle. La jambe et surtout le pied blessé sont levés et tournés vers Pan⁷³. Par cette position, le groupe sculpté se développe dans l'espace et cible l'action principale par l'horizontale marquée par la jambe. De ce fait, les groupes sculptés de type dit « d'Ostie » ou « du Vatican » s'ouvrent au regard, contrairement au « type du Louvre » qui reste compact.

En comparant les exemplaires d'Ostie (*fig. 39*) et du Vatican, nous remarquons des différences à l'intérieur du même archétype. D'abord la disposition des personnages est inversée. Puis, le groupe sculpté du Vatican, qui était à l'origine un élément de fontaine, montre le satyre appuyé sur son avant-bras écrasant ainsi une gourde, d'où sortait l'eau. Sa jambe bien portante est fermement posée au sol, tant dis que sa seconde jambe blessée est maintenue en l'air de manière à ce que Pan puisse cibler l'épine dans la plante du pied. En signe de douleur, le satyre grimace et se penche, la tête en arrière. La torsion du corps du

72 *Ibid.*, p. 133

73 *Ibid.*, p. 135

satyre est beaucoup plus légère dans cet exemplaire, car contrairement au satyre du groupe sculpté d'Ostie, le personnage reste de profil⁷⁴.

2.3.3. Développement du type iconographique sur les camées et les sarcophages

En parallèle de ces groupes sculptés, mais plus tardifs (aire tardo-républicaine) le schéma iconographique représentant *Pan retirant l'épine du pied d'un satyre* se développe sur des pâtes de verre, et gemmes en camée. Contrairement aux groupes sculptés que l'on peut classer, les camées ont très rarement des points communs dans leur composition. La seule similarité, vient de l'adaptation du motif aux formes ogivales des bijoux. C'est pourquoi les personnages font parfois la même taille (*fig. 40*), ou bien que de la végétation est présente (*fig. 41*).

Il est vrai, que les représentations des camées rappellent le type sculpté « du Vatican » qui propose une composition plus déployée dans l'espace⁷⁵. Mais l'espace étant restreint, par la petite surface à tailler, le satyre est souvent représenté accroupi, appuyé sur le genou plié de sa jambe saine, ou se tient debout. Lorsqu'il est accroupi, le satyre tend sa jambe vers Pan (*fig. 40*), tandis que lorsqu'il est debout, le satyre tend la jambe vers l'arrière (*fig. 41*). Cette position où le personnage blessé met sa jambe vers l'arrière pour donner accès à la plante du pied, a été beaucoup réutilisée à l'époque médiévale, mais transposée au schéma de type capitolin (c'est-à-dire seul)⁷⁶.

Le groupe de figures, *Pan retirant l'épine du pied d'un satyre*, a été recensé seize fois sur des sarcophages⁷⁷. Sur ces seize exemplaires, les cuves portent exclusivement des décors dionysiaques. D'après Katharina Meinecke le motif du *tireur d'épine*, n'est qu'une « scène de remplissage », qui n'a aucun lien direct avec le cycle dionysiaque⁷⁸, si ce n'est la présence de Pan et d'un satyre, qui font eux-mêmes parties du thiasos de Dionysos.

74 Seul le torse du satyre est tourné vers l'extérieur.

75 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 137

76 Nous pensons par exemple au *tireur d'épine* du manuscrit de Poliron (Isodore de Séville *Liber Synoninorum*, Bibliothèque communale de Mantoue, Ms 207 B-III-3 n 68 f.1v) ou encore au *Spinario* du clocher de Valff

77 Nathalie Marquardt, *Op. Cit.*, p. 395

78 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 141

Les groupes de *tireurs d'épine* sur les cuves des sarcophages sont très proches dans leurs formes aux deux typologies étudiées précédemment⁷⁹. Leurs positions et attitudes laissent penser que les sculpteurs ont utilisé un modèle commun, qu'ils ont détourné afin de l'adapter dans le cadre du cycle dionysiaque. Le « type du Louvre » a été retrouvé à trois reprises par Katharina Meinecke, contre treize exemplaires qui reprennent le « type du Vatican »⁸⁰. Ce choix s'explique par la difficulté d'organiser plusieurs niveaux de profondeur dans les bas-reliefs des sarcophages. Le « type du Vatican » étant plus « plat » comme les figures sont de profil, leurs mises en place étaient plus simples⁸¹.

La présence relativement fréquente de ce motif sur les sarcophages, prouve son succès dans l'Antiquité⁸². Le sarcophage d'Ostie, dit *Sarcophage aux masques de lions* (fig. 42), expose sur sa cuve le thiasse dionysiaque. Les deux masques mettent en valeur des épisodes alternatifs, où l'on peut voir sous le masque droit, *Pan retirant une épine du pied d'un satyre* et en vis-à-vis, sous le masque du lion gauche, *Pan s'accouplant avec une chèvre*⁸³.

Le groupe du *tireur d'épine* est semblable à la ronde-bosse d'Ostie (fig. 43). Le satyre penché en arrière, son pied blessé vers l'avant, en se maintenant par sa main posée au sol, tend sa jambe vers Pan. Seul le second bras varie. Au lieu d'être posé sur sa jambe, il maintient son bras en l'air. De plus, il est possible de discerner une figure qui maintient le satyre en arrière et qui observe la scène. Contrairement aux rondes-bosses, l'insertion d'une troisième figure est plus simple, et la surface à sculpter plus vaste, s'y prête parfaitement.

2.3.4. D'une représentation mythologique à une représentation bucolique

D'autres versions, plus bucoliques, font leur apparition à partir de l'aire tardo-républicaine, puis dans l'Antiquité tardive. Un bas-relief, plus ou moins reconstitué à partir de deux fragments, conservé à Naples, met en scène, une vieille femme face à un homme, qui semble lui retirer une épine du pied (fig. 44)⁸⁴. Le personnage féminin agenouillé face à

79 *Supra.*, Partie I, 2.3.2, p. 31

80 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 143-144

81 *Ibid.*, p. 144

82 *Ibid.* p. 144

83 Ce motif se retrouve sur sept sarcophages, et est six fois associé à la représentation du *tireur d'épine*. Une unique ronde-bosse illustrant *Pan s'accouplant avec une chèvre*, a été retrouvé à ce jour. Cette sculpture de marbre, conservée au musée national d'Archéologie de Naples, provient de la *Villa dei papiri* à Herculaneum, et daterait de la première moitié du I^{er} siècle ap. J.- C.

84 *Ibid.* p. 140

l'homme blessé, porte un tissu qui enferme ses cheveux, et porte un *chiton* sur ses vêtements aux manches longues. Devant elle, l'homme plus jeune est assis sur un rocher, et sa position est semblable à celle du satyre blessé dans les rondes-bosses du « type du Vatican ». Le jeune homme nu, porte seulement un manteau, tombé sur ses bras. Il est possible de discerner un *pedum* posé en appuie sur le rocher, observé par un chien. Sur le second fragment, derrière la vieille femme, un troupeau de chèvres attend. Le jeune garçon a été jusqu'à présent identifié comme étant un berger par Henning Werde⁸⁵. Mais il se pourrait, que nous soyons en présence d'une scène dionysiaque, où la vieille femme serait en train d'accomplir une demande de la divinité⁸⁶.

Un exemple, beaucoup plus tardif, prouve la popularité du motif du *tireur d'épine* à deux figures. Redécouvert en 1996, lors de fouilles archéologiques dans une église de Jabalia, à proximité de la ville de Gaza, un pavement en *opus vermiculatum*, transpose le thème mythologique du *tireur d'épine* à deux figures en deux paysans⁸⁷ (fig. 45). La mosaïque, partagée en cinq registres, présente dans ses parties supérieures et inférieures des animaux associés aux scènes de chasse. Les figures utiles pour ce travail, ont été endommagées lors de la première période iconoclaste (726-843), et ont été maladroitement reconstituées sur certaines zones⁸⁸. Les deux hommes, en tunique courte, sont face à face, assis sur le sol. Le garçon blessé au pied par l'épine prend appui sur son bras posé derrière lui, et tend le second vers l'avant. Il tend son pied et tourne la tête vers l'extérieur en signe de douleur. Cette position semble prouver que les motifs des sarcophages ou des gemmes, ont été utilisés comme modèles. Le second personnage, saisit le pied de ses deux mains pour le soigner. Cette mosaïque réalisée dans la première partie du VI^{ème} siècle, a été créée presque simultanément avec le poème de Luxorius, dans l'*Anthologia Latina*, (épigramme 371), qui évoque une scène représentée dans un plat où une paysanne extrait une épine plantée dans le pied d'un satyre, qui se plie de douleur lors des soins, moqué par Cupidon.

« De rustica in disco facta, quae spinam tollit de planta Satyri Cauta nimis spinam
satyri pede rustica tollit luminibus certis vulneris alat notans Illum pandori dolatur

85 Henning Wrede, *Op. Cit.*, p. 181

86 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 138

87 Jean-Baptiste Humbert, Yasser Abu Hassuneh, Ayman Hassuneh, Mamhud Abu Muhammad, Hadib Salim, « Mukheitem à Jabaliyah, un site byzantin », Jean-Baptiste Humbert (dir.), *Gaza Méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*, Paris, Errance, p. 121-126.

88 Katharina Meinecke, *Op. Cit.*, p. 146

uoce Cupido Inridens, pariter, triste uirum gemere. Nil falsum credas artem lusisse figuris. Viua minus speciem reddere membre solent.⁸⁹ ».

Ce pavement, ainsi que la reproduction dans le médaillon de la Dumbarton Oaks (*fig. 46*), datant elle aussi du VI^{ème} siècle, prouvent que le motif du *tireur d'épine* à deux figures est resté très populaire, même s'il oscille entre scènes dionysiaques et épisodes bucoliques.

89 « Une paysanne enlève avec beaucoup de soin une épine du pied d'un satyre, en observant attentivement la profonde blessure. Cupidon le console en jouant de sa pandore, se moquant évidemment de ce que, lui, un homme pleure tristement. L'art n'a rien représenté de faux dans ces personnages, il faut le croire. Les membres vivants sont souvent moins beaux que ceux-là. », texte original et traduction extraits de Florence Garambois-Vasquez, « Les descriptions d'ouvrages chez Luxorius », Daniel Vallat (dir.), *Post Veteres, les épigrammes de l'anthologie entre tradition et innovation*, Lyon-Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2018, p. 1-19. Disponible en ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01708502/document> Consulté 04 mai 2019. (Livre à paraître).

Partie II. Etat de la question

1. Les premières études du *Spinario*

En 1938, James Carson Webster écrit *The labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century*. Dans cet ouvrage, l'auteur s'intéresse aux thèmes des travaux des mois de l'Antiquité au XII^{ème} siècle. Son étude très complète, a été la première à étudier le motif du *Spinario* comme étant associé au mois de mars. Ce travail précurseur a consacré un chapitre complet sur le *Spinario*, mettant ainsi en lumière certains exemplaires de *tireurs d'épine* en mars en Italie. Mais il n'évoque aucune autre interprétation⁹⁰.

Jean Adhémar (1939), dans son ouvrage *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*⁹¹, réalise un inventaire des thèmes et motifs antiques réinvestis dans les créations de l'époque romane et conclut son travail - inspiré de sa thèse – en prouvant l'apogée de ces influences classiques au XII^{ème} siècle. Ses recherches sur le *Spinario*, restent relativement simplistes. Par son travail, Jean Adhémar tente de prouver que la figure du *tireur d'épine* a été transmise par la circulation d'antiques, ou de fragments d'antiques. Malgré la disparition d'une grande majorité de terres cuites et bronzes, ils étaient connus au Moyen Âge. Ces vestiges auraient permis la transmission de certains modèles hellénistiques, aux sculpteurs romans. Sans construire réellement de liste, l'auteur cite vaguement les *Spinari* les plus célèbres présents sur le territoire européen. Au-delà de sa courte liste, Jean Adhémar commence à réaliser un semblant d'interprétation. Mais il fait de cette interprétation une généralité. En reprenant le travail du Docteur Heckscher⁹², où l'auteur signale un passage de *l'Itinéraire de Magister Gregorius*, Jean Adhémar conclut que le *Spinario* est un motif priapique et non une image mystique où l'homme se libère de ses péchés.

Richard Hamann-MacLean⁹³ (1949-1950) a lui aussi découvert quelques exemplaires de *Spinari* et détaille particulièrement celui du tombeau de l'archevêque Frédéric de Wettin à

90 James Carson Webster, *The labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century*, Princeton, Princeton University Press, 1938, p. 57-65

91 Jean Adhémar, *Op. Cit.*, p. 189-192

92 *Journal of Roman Studies*, Londres, IX, 1919, p. 49, « *Cui si demisso capite velut quid agat exploratoris suspexeris, mire magnitudinis virilia videbis* »

93 Richard Hamann-MacLean « Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 15, 1949-1950, p. 205-207

Magdeburg (*fig. 1*), datant du milieu du XII^{ème} siècle, et une autre imitation sur le portail nord de la cathédrale de Chartres (*fig. 2*), réalisé au début du XIII^{ème} siècle. Mais l'auteur se contente de décrire et d'analyser formellement les sculptures sans chercher à les interpréter.

William S. Heckscher (1958) a rassemblé une bibliographie fournie sur les représentations médiévales du *Spinario* avant 1958, dans sa notice *Dornauszieher. Reallesikon zur deutschen Kunstgeschichte*⁹⁴. Il associe le *Spinario* en mars à un symbole de maladie⁹⁵. Cette idée est reprise de manière plus théorique par Heinz Landdendorf⁹⁶. Il explique le geste *du tireur d'épine* en avançant l'argument qu'au mois de mars les Hommes marchent pieds nus et se rentrent, par conséquent, des épines dans les pieds⁹⁷. D'autres significations sont beaucoup plus fantaisistes et incertaines, comme l'interprétation de G. Rasetti, qui voit dans le *tireur d'épine* du mois de mars une personnification de la guérison des rhumatismes.

Léon Pressouyre (1965), dans « "Marcius Cornator". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars⁹⁸ », réalise une étude très complète du motif en Italie. Reprenant en partie les travaux de James Carson Webster, *The labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century*⁹⁹, Pressouyre prouve qu'à partir du XIII^{ème} siècle, le mois de mars, généralement sous les traits du *Cornator*, est associé à diverses figures – *Spinario*, Guerrier, paysan taillant une vigne - de manière à gloser son sens¹⁰⁰. L'auteur insiste sur le fait que l'époque médiévale ne voit pas le *Spinario* comme un sujet de genre. Seulement trois *tireurs d'épine* en mars sont cités par Léon Pressouyre. Mais l'auteur réalise des analyses complètes de ces œuvres, contrairement à ses prédécesseurs. Ces exemples aident à comprendre le rôle du *Spinario* dans la représentation de mars, et son association au *Cornator*.

94 William S. Heckscher, *Dornauszieher. Reallesikon zur deutschen Kunstgeschichte*, BD. IV, 1958, col. 289-299.

95 *Ibid.*, col. 293. « Der März ist, vom medizinischen Standpunkt des MA »

96 Heinz Landdendorf, *Antikenstudium, und Antikenskizze, Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 46, Heft 2)*, Berlin, 1958, p. 21

97 *Ibid.*, p. 21. « In der Folge der Monate wird häufig der März als der Monat, in dem man anfängt, barfuss zu gehen, durch den Dornauszieher verbildlicht ».

98 Pressouyre Léon, « " Marcius Cornator " . Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 77, n°2, 1965, p. 395-396

99 James Carson Webster, *Op. Cit.*, p. 57-65

100 Léon Pressouyre voit en ces associations une volonté de rendre la notion du vent – figurée par les cors de *Marcus Cornator* – plus présente. Le *Cornator* subit parfois lui-même les effets du vent, montrés par ses cheveux ébouriffés. Mais certaines représentations cherchent à éviter le mélange en une image, de l'origine et des conséquences du vent. Pressouyre Léon, *op. cit.*, p. 395-396

Indépendamment des recherches liées aux *Spinari* médiévaux en Occident, Doula Mouriki (1970-1972) a été le premier à travailler sur ce thème dans l'art byzantin¹⁰¹. Son étude, riche d'exemples les plus divers (peintures murales, objets liturgiques, sculptures mobilières, miniatures), permet de comprendre l'évolution du motif, de l'Antiquité au XV^{ème} siècle, dans l'Empire d'Orient. Par ce travail, Doula Mouriki prouve que les artistes se sont réappropriés les deux modèles antiques, c'est-à-dire le *Spinario* de type Capitolin, seul, et le type à deux figures repris de la représentation de *Pan retirant une épine du pied d'un satyre*.

Folke Nordström, en 1985¹⁰², a recensé trente-cinq *tireurs d'épine* dans toute l'Europe médiévale, sans réaliser un réel inventaire. Mais sa démarche reste toutefois limitée. En effet, les écrits de Folke Nordström ne prennent en compte que quelques exemples sculptés. Par ses recherches, Nordström a réalisé des études de cas bien précises sur les représentations des *tireurs d'épine* présents sur les fonts baptismaux des Îles du Gotland, où il voit en eux la représentation du mois de mars et plus particulièrement du Carême.

Jean Wirth (1999) s'est beaucoup questionné sur l'association de Priape et du *Spinario* effectuée par Grégoire le Magister. Dans son ouvrage *L'image à l'époque romane*¹⁰³, Jean Wirth introduit son étude du *Spinario* dans son chapitre « Théologie de l'idole ». Par l'étude de textes anciens, tels que ceux de Luc de Tuy¹⁰⁴ ou encore ceux de Guillaume Durand¹⁰⁵, l'auteur tente d'expliquer la présence des images dans les édifices religieux et d'en comprendre leur utilisation. Ainsi, les images dites « profanes » ne seraient en réalité que des projections du mal, destinées à détourner les fidèles du péché, sans qu'elles aient de valeurs dissuasives. Cette hypothèse est donc à utiliser pour comprendre la représentation du *tireur d'épine* au Moyen Âge. Par cette méthode, Jean Wirth évoque une polémique qui serait à l'origine de l'identification du *Spinario* en tant que Priape. Elle serait issue d'une querelle entre les juifs et les chrétiens. D'après cette controverse, une idole phallique aurait eu sa place dans le Temple. Par cette accusation, les juifs n'avaient rien à redire sur les images du Christ nu sur la Croix¹⁰⁶. Ce serait pour cette raison que Grégoire le Magister, en parlait sous le nom de

101 Doula Mouriki, « The theme of the "Spinario" in Byzantine Art », *Deltion tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, 1970-1972, p. 53-66

102 Folke Nordström, *Medieval baptismal fonts. An iconographical study*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1985, p. 193

103 Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p. 265-272

104 Luc de Tuy, *Adversus Albigenum errores tractatus*, c.20, col. 235

105 Guillaume Durand, *Rationale divinarum officiorum*, l.1, c.3, § 4

106 D'après Guibert de Nogent, *Tractus de Incarnatione contra Judeos*, col. 525. D'après Jean Wirth, *Op. Cit.*

*ridiculus simulachro Priapi*¹⁰⁷. Sa position et la vue qu'il donnait de son sexe au spectateur, situé en contrebas de la colonne qui lui servait de socle, serait à l'origine de cette interprétation.

Suite à ces explications, Jean Wirth, à l'image des autres chercheurs, réalise un court inventaire, complétant ainsi la liste des *tireurs d'épine* italiens, qu'il identifie comme des personnifications du mois de mars. Il étudie aussi longuement le motif présent dans le *manuscrit de Polirone* (fig. 3), conservé à Mantoue. Le personnage, modifie la pose du *Spinario* pour tirer l'épine de son pied, et tient un oiseau dans sa main. Wirth explique que l'oiseau au long cou aurait une signification phallique. Pour l'auteur, le succès de cette figure viendrait de la volonté de placer dans une église une idole, celle du simulacre de Priape ou bien à son association à des prédications.

Les recherches sur le *Spinario* n'ont cessé d'évoluer. Plus récemment, Gigetta Dalli Regoli¹⁰⁸ (2013) a réalisé un travail remarquable sur le motif du *tireur d'épine* en partant de l'art antique à l'art actuel. Mais son étude se concentre particulièrement sur la période médiévale. De ce fait, l'auteure répertorie une vingtaine de *Spinari*, qu'elle classe par thématiques (*Spinario* en tant que figure priapique, *Spinario* comme symbole du péché, et *Spinario* en mars).

Laurence Terrier Aliferis¹⁰⁹ a gonflé elle aussi la liste des *tireurs d'épines* en ajoutant la représentation se situant sur le chapiteau intérieur du bras sud du transept de la cathédrale de Wells, daté de 1210 et entièrement réalisé dans un style antiquisant¹¹⁰. Une autre figure attire son attention sur le folio de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, dans l'évangélaire de Saint-Martin de Cologne¹¹¹ (fig. 4).

En 2014, une exposition très importante a eu lieu aux musées du Capitole. Organisée par Claudio Parisi Presicce, du 5 février au 25 mai 2014, cette exposition a mis en lumière ce

p. 267 « Vous pouvez bien rire, leur dit Guibert de Nogent, que nous adorions Jésus, défait et exsangue comme un homme sur le gibet, mais on sait bien que vos parents furent plus certainement ridicules en adorant Belphégor, à savoir Priape, une idole en érection »

107 Magister Gregorius, *Narracio de Mirabilibus urbis Romae*, p. 18

108 Gigetta DALLI REGOLI, « La lunga e intensa vita dello Spinario, fra ellenismo ed età moderna: proposta per una traccia », dans : *Luk*, n° 19, 2013, p. 69-80.

109 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 138

110 Ce *Spinario* est étudié pour la première fois par Paul Williamson dans *Gothic Sculpture 1140-1300*, Yale, Yale University Press – Pelican history of art, 1995, p. 105-106

111 *L'Ornamenta Ecclesiae*, 1985, cat. N °E84, présente à la page 306 une reproduction de cette scène.

motif copié à travers les âges. Tournant autour du bronze original du Capitole, quarante-cinq copies, et variantes du motif ont été exposées pour prouver le succès de cette œuvre de l'antiquité à l'époque contemporaine. Mais seulement cinq exemples sont issus du patrimoine médiéval. L'ensemble de la collection présente, en majorité, des œuvres et copies antiques et modernes.

2. Continuité entre le Moyen Âge et l'Antiquité

Dès les années 1930, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1933), Jean Adhémar (1939) et Jean Seznec (1940), ont réussi à prouver le lien continu entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Cette conscience vivace du passé, s'est exprimée des manières les plus diverses tout au long du Moyen Âge. Avant eux, Charles Homer Haskins (1927) relève le regard particulier que les hommes du XII^{ème} siècle portaient sur l'Antiquité. Il parle ainsi de « Renaissance du XII^{ème} siècle » s'exprimant par l'accumulation de références antiques dans des textes du nord de la France¹¹².

L'ouvrage, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, d'Erwin Panofsky¹¹³, prouve justement la continuité entre l'Antiquité et le Moyen Âge contrairement aux dires des hommes du XV^{ème} siècle. Selon lui, ce retour au passé est basé sur l'idée d'une division entre les sujets classiques et la forme. Il nomme cette dichotomie « le principe de disjonction » qui selon lui s'applique dès le milieu de la période médiévale jusqu'à la fin du Moyen Âge. Ainsi, il cherche à prouver que les imagiers et artisans tâchaient de se réapproprier les formes classiques pour les inclure dans la continuité de la pensée chrétienne¹¹⁴. Cet argument est prouvé par le fait qu'une figure provenant d'un thème antique, est représentée portant, par exemple, une tenue contemporaine, contrairement aux personnages bibliques qui eux portent des vêtements antiques. Ces propos sont nuancés par Jean Wirth qui prouve que ce « principe de disjonction » est juste lié à la différence d'appartenance entre le monde profane, symbolisé par un vêtement contemporain, et le monde sacré, incarné par des personnages portant des tenues antiquisantes¹¹⁵.

112 Charles Homer Haskins, *The Renaissance of twelfth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927

113 Sous le titre original de *Renaissance and renaissances in Western art*, Russak and Compagny, Copenhagen, Ltd, 1960

114 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit*, p. 21

115 Jean Wirth, *Op. Cit*, p. 286-289

L'ampleur de l'étude de Jean Adhémar dans *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français* et la perspicacité du traitement des informations, font de son étude une référence incontournable, malgré son ancienneté. Par ses recherches, il parvient à montrer le déclin du lien entre l'Antiquité et la période médiévale, malgré la durabilité de certains motifs dans des foyers localisés.

Richard Hamann-MacLean enrichit les études de Jean Adhémar en insistant sur la fonction pédagogique des images héritées de l'antiquité¹¹⁶. En créant une classification des formes de création d'œuvres antiquisantes – la copie, l'assimilation iconographique, l'imitation et la récupération – Hamann-MacLean, met à son tour en avant la continuité entre l'époque médiévale et l'antiquité, à l'image de son prédécesseur. Puis, Hermann Schnitzler¹¹⁷ (1949), réalise un ouvrage sous la forme d'une synthèse sur le renouveau antique dans l'art médiéval, parcourant l'époque carolingienne jusqu'à Nicola Pisano.

Une quantité indénombrable de travaux sur des questions particulières liées à ce thème fait suite aux études pionnières énoncées précédemment. Les travaux de l'Institut Warburg ont donné les bases des nouvelles études, ainsi que certaines pistes de réflexion. Mais l'importance de la bibliographie liée à la survivance de l'antiquité dans l'art médiéval prouve l'ampleur de l'intérêt de ses sujets et les apports qu'il reste à fournir sur ce thème¹¹⁸. De ce fait les études se supplantent en traitant soit une période définie, une attitude particulière - le remploi ou la spoliation - une technique spécifique, ou encore, comme pour notre sujet d'étude, l'imitation d'un modèle précis.

Il est possible d'observer depuis les années 2000 un nouvel intérêt très prononcé sur les liens qu'entretiennent les formes antiques et l'art médiéval. Cet enthousiasme très marqué s'est matérialisé par un ensemble de colloques sur ce thème¹¹⁹, et de publications, traversant les

116 Richard Hamann-MacLean, *Op. Cit.*, p. 157-250

117 Hermann Schnitzler, *Mittelalter und Antike. Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters*, Munich, Kurt Desch, 1949

118 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 22

119 Par exemple le colloque du Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille 3 en 2005, fut dédié à la représentation et la réception de l'Antiquité. (*Bien dire et bien apprendre*, 2005). Puis La même année le colloque international d'art roman d'Issoire s'attarde sur les formes antiques dans l'art roman (*L'Antiquité dans l'art roman*, 2005). Ce colloque fut complété en 2007 par les Journées romanes de Saint-Michel de Cuxa (*Actualité de l'art antique dans l'art roman*, 2008). L'Université de Lausanne, quant à elle organise en 2011 un colloque (*Actualiser le passé : les figures antiques au Moyen Âge*, colloque international du 13 au 14 mai 2011, Université de Lausanne) associé à un séminaire de spécialisation de niveau master où le programme se base sur les motifs issus

domaines¹²⁰. Puis, certains auteurs, comme Jean Wirth, réfutent les études qui systématisent l'apport des sources byzantines dans les styles antiquisants, au détriment des créations romaines, elles aussi largement importées et copiées à travers l'art médiéval.

Cette volonté constante d'actualiser ce thème correspond à un besoin de combler la méconnaissance du grand public sur la survivance de l'héritage antique dans l'art médiéval. Mais les méthodes de recherche actuelles présentent des limites dans la compréhension de la récupération des legs antiques réinvestis au Moyen Âge. De plus, comme expliqué précédemment, les travaux publiés restent épars et traitent de sujets bien précis mais variés, s'inscrivant dans le thème de la survivance des modèles antiques à l'époque médiévale, tant dans l'histoire de l'art, que l'histoire de la politique ou de la littérature. Cependant, si diverses soient-elles, ces études tendent toutes vers un point commun qui inscrit le Moyen Âge dans le prolongement de l'Antiquité¹²¹.

Il est intéressant de voir comment les ruptures politiques, religieuses et sociales depuis le III^{ème} siècle, n'ont aucunement plongé certaines traditions antiques dans l'oubli jusqu'au XV^{ème} siècle, mais se sont au contraire intégrées à part entière à la pensée médiévale.

Au-delà de cet axe de recherche, l'étude du style antiquisant des années 1200 a été largement mis en avant avec l'exposition *The Year 1200*, organisée par le Metropolitan Museum of Art de New York, en 1970, supervisée par Thomas P. F. Hoving. Cet événement considérable est le résultat d'un partenariat entre des spécialistes internationaux et compte un grand nombre d'œuvres présentées¹²². Konrad Hoffmann, enseignant à l'université de Tübingen a rédigé les notices d'œuvres de l'exposition. Bien qu'on y note quelques erreurs, ce travail pertinent a permis de pointer les caractéristiques principales de chacune des œuvres¹²³. La production de 1200 a été difficile à définir car certaines notions ont été trop vaguement expliquées dans l'introduction du catalogue de l'exposition.

de l'antiquité, réimplantés dans l'iconographie médiévale (*Actualiser le passé : l'Antiquité entre Moyen Âge et modernité*).

120 Par exemple, en littérature, Aimé Petit, a traduit puis édité le *Roman de Thèbes* (2008) et le *Roman d'Eneas* (2005), témoignant ainsi de ce regain d'intérêt.

121 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 22

122 L'exposition *The Year 1200*, sous la direction de Florens Deuchler, commissaire de l'exposition, a offert aux regards des visiteurs trois cent trente-huit œuvres mêlant toutes techniques et tous supports., dont les datations oscillent entre 1180 et 1230.

123 Willibald Sauerländer, « Exhibition review. The Year 1200 », *The Art Bulletin*, vol. 53, n° 4, 1971, p. 506-516

Cette exposition marque le début des études s'intéressant aux tournants que prend l'art au XIII^{ème} siècle¹²⁴.

Suite à l'exposition de New York, le courant antiquisant, qui balayait le nord de l'Europe entre 1180 et 1230, prend le nom de style 1200. Cette terminologie, restant vague, convient parfaitement pour parler des multiples facettes de ce style. Mais, malgré les aspects antiquisants marqués, l'exposition *The Year 1200*, n'établit aucun lien cohérent entre l'Antiquité et le Moyen Âge¹²⁵.

124 Le premier à s'intéresser à ce style particulier qui marque une transition entre le roman et le gothique est Otto Homburger, en 1958.

125 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 24

Partie III. Le *Spinario* en occident : Pêché, luxure, et rédemption

1. La perception du corps au Moyen Âge

1.1. De la valorisation à la dévalorisation : le corps dans l'art médiéval

1.1.1. Un corps fait de chairs.

De nombreux ouvrages généraux, relativement récents, aspirent encore à prouver que la représentation du nu fut rare au Moyen Âge et qu'il ne refit son apparition dans les images qu'à partir de la Renaissance¹²⁶. Or, le nu est très présent dans l'art médiéval. Seules les idées qu'il traduit et son statut ont changé entre ces deux périodes. Ce changement s'est aussi observé entre l'Antiquité et le Moyen Âge où la société est passée du culte du corps à son déni le plus total¹²⁷.

Afin de comprendre, dans la mesure du possible, les sens particuliers que portaient la représentation du corps et le discours qu'il générerait, il est important d'éviter la projection de nos propres attitudes et habitudes sur le passé. Les conceptions, les discours ou représentations liés au corps et à sa nudité varient de manière considérable selon les sociétés et les aires culturelles. Le nu n'a pas été haï au Moyen Âge, bien au contraire. Mais il est vrai que l'Eglise a tout de même condamné la nudité dans certains cas. À cette période, le corps nu est au centre d'une polémique, où il est difficile de choisir entre sa valorisation et sa dévalorisation¹²⁸. Les images d'Adam et Eve reflètent parfaitement l'opposition qui existe dans la pensée médiévale vis-à-vis du corps nu. Leur nudité rappelle le châtement divin en réponse au péché originel, mais elle illustre aussi parfaitement l'innocence et la beauté de la création de Dieu, qui façonna l'Homme à son image¹²⁹.

126 L'ouvrage de Jack Goody en est exemple. Jack Goody, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 308

127 Nous le savons, le culte et l'entretien du corps étaient très importants durant l'Antiquité. Mais au Moyen Âge l'ensemble des pratiques liées à cette exaltation du corps sont très vite laissées à l'abandon. Ainsi, l'utilisation des thermes, la pratique du sport ou encore les divertissements comme le théâtre ont disparu à cette période suite à une politique de diabolisation.

128 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 164

129 *Ibid.*, p. 165

Dans l'art médiéval, les discours et les images du corps mettent en place une certaine ambiguïté montrant, d'une part une admiration sans limites pour cette création divine, et d'autre part une mésestime absolue pour l'être déchu¹³⁰. Grégoire le « Magister », auteur du *De mirabilibus urbis Romae*, admet avoir une profonde admiration pour une Vénus antique, et confesse être revenu le lendemain pour admirer sa nudité¹³¹, alors qu'il dénigre et moque le corps nu du *Spinario* dans les mêmes écrits. Cette ambivalence illustre parfaitement les changements de comportements à l'égard des corps où la beauté physique peut être adulée ou à l'inverse calomniée. Néanmoins, le nu penche du côté de la folie et de la sauvagerie. Dans la même idée, il incarne l'érotisme et l'impudeur¹³².

La réforme grégorienne aspirant au puritanisme, génère une vision obscène du nu. Mais il est difficile de savoir si les figures exhibitionnistes qui prospèrent sur les façades des églises autour de 1100 sont pleinement liées à ces réformes. La révision du système ecclésiastique par le pape Grégoire VII (1073-1083), a cherché à débarrasser les institutions religieuses du nicolaïsme, c'est-à-dire du concubinage des prêtres, mais aussi des malversions existantes dans les fonctions ecclésiastiques. Les laïcs, quant à eux, ont l'obligation d'utiliser leur corps de manière salvatrice et doivent désormais s'inscrire dans la société en consentant à la monogamie, au mariage et à l'indissoluble. L'immoralité de l'humain est représentée sous la forme de personnages masculins ithyphalliques, macro-phalliques ou méga-phalliques, des femmes auxquelles des crapauds et serpents têtent les seins ou encore, des figures féminines aux jambes écartées exhibant leur sexe béant. Leur aspect grotesque peut être compris comme la dénonciation de la luxure, résultant des réformes grégoriennes, couplées à la mise en garde des instincts sexuels¹³³.

La répression liée à la sexualité n'est pas née au Moyen Âge. Sous le règne de Marc Aurèle, entre 180 et 200, le refoulement de la chair et de la sexualité avait déjà commencé.

130 Jean Wirth, *L'image du corps au Moyen Âge*, Florence, SISMEL, edizioni del Galluzzo, 2013, p. 42

131 G. M. Rushfort *Op. Cit.*, p. 14-58

132 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 165

133 Jean Wirth (1999), *Op. Cit.*, p. 169 et *Ibid.*, p. 48. Ce sont dans ces conditions que les réformateurs grégoriens ont poussé à la haine du sexe féminin en l'associant à un monstre. Seule la pratique du monachisme était salvatrice. Ces mises en garde n'étaient pas destinées qu'aux fidèles, bien au contraire. Le clergé a été directement visé par ces réformes qui souhaitaient distinguer les laïcs mariés et les clercs chastes et célibataires. Cette séparation a permis au pape d'imposer son autorité sur les hommes d'Eglise et d'assurer la supériorité du clergé sur les laïcs. De cette manière, les clercs en s'éloignant de la société laïque ont pu se rattacher et s'unir dans de meilleures conditions à l'Eglise.

L'ascétisme, le stoïcisme et la maîtrise de soi, devaient toujours prendre le dessus sur les pulsions passionnelles et la dépravation¹³⁴.

L'exposition de la peau révélant la chair nue, est un élément primordial pour cette étude. Il est important de garder à l'esprit que la terminologie désignant la peau évolue entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Le mot latin courant pour parler de la peau humaine, *cutis*, se voit peu à peu remplacé au profit du terme *pellis*, qui désignait à l'origine une peau de nature animale. *Pellis*, par son utilisation dans la *Vulgate* dans le *Livre de Job*¹³⁵, désigne désormais la peau et par extension la chair et les os. L'utilisation du terme *pellis* en remplacement de *cutis* dans les langues vernaculaires, insuffle une valeur animale au corps humain, rappelant ainsi la difficile assimilation entre le corps et l'âme. Les oppositions animant ces deux entités construisant l'être humain, posent des questions sur l'apparence et la réalité, mais aussi sur l'aspect intérieur et extérieur. Mais l'illustration de ces oppositions pose problème¹³⁶.

Le premier problème est le suivant. L'image offre au regard l'apparence, l'aspect extérieur. De ce fait, un amalgame se crée entre la vision de la partie visible, à savoir la peau, et l'image du corps. Néanmoins, les imagiers ont réussi à instaurer une codification particulière, permettant la représentation de l'opposition entre les entités charnelles et spirituelles¹³⁷.

De plus, à cette période, l'image se doit d'assurer une fonction décorative. C'est pourquoi la transposition littérale de la laideur et du dédain de la chair, et par extension du corps, qui prospère à partir des réformes grégoriennes, est parfois très difficile. Car il est délicat de traduire la laideur sans rendre l'image laide. De ce fait, les imagiers à l'époque romane s'efforcent vainement de mettre en place des images du corps reprenant avec exactitude les expressions comme *putredo*¹³⁸ la « putréfaction », la « décomposition ». Mais la force expressive des images dessert parfois les représentations et leur discours, puisque le mal peut paraître séduisant et le bien parfois repoussant. D'autres termes voient le jour au début du

134 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 54 et Paul Veyne, « La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain », dans *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 33^{ème} année, n°1, 1978, p. 35-63

135 Dans le Livre de Job, 19, 20-26, « 20. *Pelli meae consumptis carnibus adhesit os meum et derelicta sunt tantummodo labia circa dentes meos* ». Ainsi, Job n'a plus que la peau et la chair (*pellis*) sur les os.

136 Jean Wirth (2013), *Op. Cit.*, p. 49

137 Par exemple, à partir du XI^{ème} siècle, l'âme des défunts est représentée par un petit personnage, parfois un enfant, nu qui sort du corps inerte par la bouche. Ici, la nudité rappelle la dimension spirituelle et l'humilité de l'homme à défaut de présenter un corps fait de chair promise à la résurrection. A l'inverse, l'abondance de vêtements traduit la richesse, le pouvoir et l'outrecuidance. *Ibid.*, p. 39 ; p. 50

138 *Ibid.*, p.50 et Jean Wirth (1999), *Op. Cit.*, p. 260

Moyen Âge. Les mots *caro*, la « chair », *fornicatio*, la « fornication », ou encore *luxuria*, la « luxure », façonnent le langage idéologique « anticorporel » chrétien¹³⁹.

La difficulté vient aussi de la représentation du vêtement. Le vêtement peut occasionnellement figurer le corps. Mais cette compensation fut trop difficile à mettre réellement en place. Car pour symboliser le vêtement, il aurait fallu utiliser un élément visible de substitution et ainsi de suite. De ce fait, le vêtement s'illustre parfois lui-même ou symbolise le corps¹⁴⁰. Au-delà du corps, l'habit peut représenter la chair puisqu'au Moyen Âge la peau était considérée comme « le vêtement de la chair et la chair le vêtement de l'âme¹⁴¹ ». Du début du XII^{ème} siècle jusqu'à la fin du Moyen Âge, la chair se voit réhabilitée à des fins purement théologiques et symbolise l'Incarnation. De plus, elle est peu à peu réutilisée afin de prouver l'acceptation de l'Eglise sur la sexualité des laïcs, comme l'atteste la reconnaissance du mariage en tant que sacrement¹⁴².

1.1.2. L'ambivalence du pied dans l'art médiéval

Selon saint Thomas d'Aquin, si Dieu avait créé la femme à partir de la tête d'Adam, elle lui aurait été supérieure. Si elle avait été façonnée à partir des pieds, elle n'aurait eu qu'un statut de « servante méprisable¹⁴³ ». Cette pensée pointe parfaitement la première caractéristique de ce membre du corps car le pied est avant tout un symbole d'humilité. Positionnés à l'opposé de la tête, guide réfléchi du corps, les pieds restent au sol, supportant la fatigue et le contact permanent aux impuretés du sol¹⁴⁴. De plus, il ne faut pas oublier que les pieds restent des appendices locomoteurs fragiles et précieux permettant le fonctionnement du corps. Il est donc important de les protéger et d'en prendre soin, afin de les préserver de toute agression extérieure pouvant les handicaper.

Les pieds n'annoncent pas seulement l'humilité. Leur duo formé avec la tête, première extrémité du corps, leur octroie un parallèle avec la chair se confrontant directement à l'esprit. De ce fait, par cette assimilation les pieds se doivent d'être couverts, à l'image du corps qui se

139 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 47

140 Jean Wirth (2013), *Op. Cit.*, p. 55

141 *Ibid.*, p. 56

142 *Ibid.*, p. 60 De plus, il est reconnu que la sexualité, malgré les mises en garde, est utile pour la pérennité du genre humain.

143 Saint Thomas d'Acquin, *Summa theologiae*, I a pars, q. 92, a. 3

144 Jean Wirth (2013), *Op. Cit.*, p. 95

doit d'être décent. Si le ou les pieds sont nus, alors il faut y voir des connotations sexuelles ou charnelles¹⁴⁵. Outre le pied, la jambe et plus particulièrement la cuisse nue sont largement assimilées au désir charnel et la sexualité. C'est pourquoi lorsque certains personnages soulèvent ou baissent leurs habits pour exhiber la partie inférieure du corps, à l'image de ceux accompagnant le *tireur d'épine* de Grandson, sont à associer à la luxure et au désir sexuel exacerbé.

Comme dit précédemment, le pied est un organe fragile qui doit être préservé des attaques du sol. Pour cela, une protection est essentielle. La chaussure a donc cette fonction. Sa première mission consiste à protéger le pied en le gardant propre et en s'usant à sa place lors de la marche¹⁴⁶. Ainsi, un rapport intérieur / extérieur est mis en place, comme pour le corps et l'âme. Mais encore une fois, une nouvelle ambiguïté transparait. Baudouin de Ford au XII^{ème} siècle, estimait que les chaussures avaient un double sens. D'une part elles sont utiles et bienveillantes pour les pieds, mais d'autre part elles peuvent aussi nuire à la bonne conduite du pied qui est emprisonné¹⁴⁷. Saint Ambroise avait déjà assimilé la chaussure à la chair, en montrant que le confort d'une chaussure soulage le pied, de ce fait elle était associée à la chasteté. C'est pour cela qu'il comparait le corps à une chaussure en expliquant que le fidèle, laïc et clerc, devait utiliser son corps comme une chaussure qui l'empêchait d'être en contact direct avec les tentations l'entourant¹⁴⁸.

Cet ensemble disparate d'informations permet tout de même de comprendre l'enjeu du motif du pied. Le couple qu'ils forment avec la tête permet la mise en place d'une hiérarchisation - haut/bas et par extension intérieur/extérieur - qui l'associe au duo de la chair et de l'esprit ou encore de l'humilité et de la gloire. L'ambiguïté existante dans les textes bibliques, où le Christ demande d'être soit chaussé, soit pieds nus, a troublé les commentateurs et a engendré des schémas iconographiques variés qui se contredisent parfois. De ce fait, la nudité des pieds prend de temps en temps une valeur négative ou positive. De plus, la notion de pauvreté que les pieds peuvent projeter, peut être aussi comprise comme de

145 *Ibid.*, p. 101

146 *Ibid.*, p. 102

147 Baudouin de Ford, *De sacramento altaris* (PL 204, 737 s.). Consulté en ligne le 20 avril 2019 - Migne Patrologia Latina, http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1185-

1190__Balduinus_Cantauriensis_Archiepiscopus__Liber_De_Sacramento_Altaris__MLT.pdf.html

148 Saint Ambroise, *In psalmum CXVIII David expositio*, XVII, 15 (PL 15, 1445). Consulté en ligne le 20 avril 2019 - Migne Patrologia Latina, http://documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0339-0397__Ambrosius__In_Psalmum_David_CXVIII_Expositio__MLT.pdf.html

la décence. Pour cela il est important de se fier à l'apparence complète de la représentation. Si le personnage est richement vêtu, alors nous serions en présence d'un signe de décence. En revanche, la présence de haillons sur un personnage montrerait sa pauvreté. Enfin, les allusions à la sexualité, notamment dans la présentation d'un pied nu, peuvent autant exprimer le péché de chair que les noces spirituelles¹⁴⁹. C'est pourquoi, comme l'écrit si bien Jean Wirth « [...] le sacré frôle souvent l'obscène¹⁵⁰ »

1.2. Le corps, un organe paradoxal

1.2.1. Le corps, reflet de l'âme

Dans la pensée médiévale et plus particulièrement chrétienne, le corps peut amener soit à sa propre perte, soit au Salut. Car nous l'avons vu, la chair incarne à la fois la création divine, mais est aussi le support du péché. L'Homme a été façonné à l'image de Dieu et dans une ressemblance spirituelle absolue. Mais suite à sa Chute, l'Homme n'a pu conserver que l'image et a perdu sa ressemblance spirituelle¹⁵¹. Le corps est aussi marqué par des aspects physiques et psychologiques permanents, car correspondant à une enveloppe, il exhibe autant les traits extérieurs qu'intérieurs. Comme l'a dit Grégoire le Grand, « Le corps est l'abominable vêtement de l'âme »¹⁵². Parfois réprimé, le corps est aussi glorifié, car d'après saint Paul, « Le corps est le tabernacle du Saint-Esprit¹⁵³ ».

Le corps reflète l'état de l'âme, tout comme les envies. C'est pourquoi de très nombreuses figures dans l'art médiéval qui sont sexuées, symbolisent les pulsions sexuelles et le désir charnel largement dépréciés¹⁵⁴. L'expressivité exacerbée de certaines figures aide à comprendre le tourment de leur âme. Par exemple, la laideur octroie un effet répulsif voire ridicule. Nous le constaterons dans la représentation du *tireur d'épine* de Chartres, représenté sous les traits d'un bouffon. Ou encore, la chevelure hirsute qui donne une dimension diabolique, et rattache la figure décoiffée à un vice, comme nous le verrons dans le troisième caisson du tympan de Vézelay ou encore sur les représentations italiennes de mars. Ce

149 Jean Wirth (2013), *Op. Cit.*, p. 94-.95

150 *Ibid.*, p. 95

151 *Ibid.*, p. 36-37 et Christian Heck, « Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective*, n° 2, 2014, p.352-360

152 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 39

153 I *Corinthiens*, 6, 19

154 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 46

caractère reflète avant tout le désordre, la nervosité et la chute du corps et de l'âme. De plus, elle peut être liée à l'animalité et donc à l'appétit sexuel exacerbé¹⁵⁵.

La culture hellénistique, en célébrant la construction du corps vers un idéal de beauté, a pu accepter le déclin éventuel de celui-ci face au temps, sans qu'il n'ait de valeur négative. En revanche, à l'époque médiévale, le corps devait, soit présenter des chairs resplendissantes, en bonne santé, soit montrer des chairs détériorées ou abîmées. La combinaison des deux états, comme dans l'art romain ou hellénistique n'était pas envisageable. Pour l'Homme du Moyen Âge, le corps n'était pas diminué et ne devait pas l'être. Depuis sa chute, l'Homme se doit d'assumer son corps, symbole de son péché et de sa désobéissance, voué à la décomposition à sa mort¹⁵⁶.

1.2.2. Du corps nu antique à l'idole païenne

Avant le péché originel, l'Homme ne cachait pas sa nudité. On peut lire dans la Bible « Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, sans se faire mutuellement honte¹⁵⁷ ». Nous comprenons qu'ils étaient conscients de leur nudité, mais qu'ils ne ressentaient aucune honte de leur corps car ils ne ressentaient encore aucun désir l'un pour l'autre. Comme vu précédemment, le corps nu est diabolisé une fois le péché originel accompli. C'est pourquoi il est à rapprocher de l'idole¹⁵⁸.

L'idole est presque toujours nue. Dans l'Antiquité, l'idole est inséparable de la notion de culte d'un dieu, d'un héros, ou d'un chef d'Etat. Or, dans la pensée médiévale la notion « d'idole » a une connotation particulière. Elle est d'abord associée à la sculpture dite « païenne » représentant les « faux dieux » que le christianisme a largement combattus. Le schéma iconographique le plus répandu dans l'art médiéval correspond à un personnage torse nu, ou nu, qui tient dans ses mains un sceptre et un globe. Dans la plupart des cas, elle est représentée dressée sur une colonne et est en train de chuter. De plus, l'adoration des idoles suggère une adoration du diable, combattu par Dieu. De ce fait, l'éradication des idoles était une forme de lutte contre le diable lui-même. De nombreux auteurs paléochrétiens comme

155 Jean Wirth (2013), *Op. Cit.*, p. 53

156 Michael Camille, *The Gothic Idol, Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 92

157 Genèse, 2, 25

158 Michael Camille, *Op. Cit.*, p. 89-90

saint Zénon, saint Cyprien, Lactance ou encore Arnobe, voient les idoles comme une « fabrication des simulacres » dans lesquels les erreurs des religions païennes sont présentes¹⁵⁹. Saint Augustin, dénonce aussi les simulacres, lorsque le culte des images se réinstalle dans l'Eglise chrétienne, justifié par la doctrine de *l'Incarnation du Verbe dans la Chair* et la reconnaissance de la nature humaine faite à l'image de Dieu¹⁶⁰.

Au début du XII^{ème} siècle, des questions esthétiques et morales, liées aux sculptures antiques, se posent. Guibert de Nogent, dans son *Autobiographie*¹⁶¹, remarque la beauté de ces statues, mais les rattache tout de même à la représentation du vice. En partant de ce constat, les églises et cathédrales, ont été littéralement soumises à ces représentations allégoriques, sur les socles de statues ou bien dans les porches des cathédrales. Nous le voyons par exemple, avec les *tireurs d'épine* de la cathédrale d'Amiens ou celui de Chartres¹⁶².

Dans la Bible, habiller quelque chose peut être compris comme rendre la chose humble et par extension sainte. De plus, les vêtements correspondent et définissent les limites de l'espace corporel liminal. La Bible est emplie d'un champ lexical corporel prohibitif. Dans l'Ancien Testament, la nudité du corps est une forme d'impureté. C'est pourquoi les fils de Noé couvrent ce corps nu honteusement exposé aux regards de tous. En couvrant son « indécence », les fidèles et clercs comprennent la nécessité de couvrir les *fabulae* païennes par l'habit allégorique de la pensée chrétienne¹⁶³. C'est dans cette idée que les idoles étaient couvertes dans la Rome médiévale, avec des vêtements empruntés à l'Ancien Testament ou qu'elles étaient rattachées à des notions civiques et religieuses. C'est de cette manière que le *Spinario* Capitolin a été identifié sous les traits d'Absalom ou de *Cneius Martius*.

2. Le *Spinario* comme allégorie du pécheur

2.1. Le *Spinario*, figure priapique

159 Xénia Muratova, « Idole », dans Xavier Barral I Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 456

160 *Ibid.*, p. 456

161 Guibert de Nogent, *Autobiographie*, texte établi et traduit par Edmond-René Labande, Paris, Société d'édition les Belles lettres, 1981, p. 496

162 Xénia Muratova, *Op. Cit.*, p. 456

163 Michael Camille, *Op. Cit.*, p. 98

2.1.1. Un personnage exhibitionniste

La nudité du bronze antique, ainsi que la particularité de sa pose semblent avoir provoqué un quiproquo dans l'interprétation du personnage à l'époque médiévale. Étant à l'origine mis en place en haut d'une colonne, la vue en contre-plongée mettait le sexe du jeune garçon en valeur (*fig. 1*). La description qu'en fait Grégoire le « Magister », dans les termes suivants ont donné au *Spinario* une valeur négative.

« *Est etiam aliud aeneum simulacrum valde ridiculosum quod Priapum dicunt. Qui demisso capite velut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis*¹⁶⁴ »

L'association de Priape au *Spinario* par Grégoire le « Magister », pourrait venir de polémiques contre les juifs qui évoquaient la présence d'une idole phallique dans le Temple de Salomon. De cette manière, les chrétiens pouvaient défendre et justifier la représentation du Christ nu sur la Croix¹⁶⁵, largement critiquée par les juifs. C'est pourquoi, Grégoire le « Magister », en parle sous le nom de « *simulacrum ridiculosum Priapum*¹⁶⁶ ». Sa position et la vue qu'il donnait de son sexe au spectateur situé en contrebas de la colonne qui lui servait de socle serait à l'origine de cette interprétation. Or, cette idole supposée de Priape, fut l'objet de très nombreuses copies et ne fut jamais détruite¹⁶⁷.

Dans le *Lectionnaire de Salzbourg* (*fig.2*) le *Spinario* devient un signe d'infamie doublé en une seule image. Les deux *Spinari* surmontent deux colonnes à l'entrée d'un Temple où la Vierge se présente. Initialement placé en haut d'une colonne, le *Spinario* Capitolin est très certainement la source principale pour la représentation de ces deux *Spinari* (*fig. 3*). Ce manuscrit ottoman n'affiche pas simplement les connaissances de l'artiste par la reproduction du modèle antique, issu soit de voyages, soit de copies des carnets de modèles, mais utilise ce

164 G. M. Rushfort *Op.Cit* p. 14-58

165 Guibert de Nogent, *Op.Cit.*, col. 525, cité par Jean Wirth, *Op.Cit.*, p. 267 « Vous pouvez bien rire, leur dit Guibert de Nogent, que nous adorions Jésus, défait et exsangue comme un homme sur le gibet, mais on sait bien que vos parents furent plus certainement ridicules en adorant Belphégor, à savoir Priape, une idole en érection »

166 G. M. Rushfort *Op.Cit*, p. 14-58

167 Jean Wirth, *Op. Cit.*, p. 265-272. De plus nous supposons qu'elle fut conservée pour son statut de *palladia* de Rome.

motif pour illustrer et matérialiser le décor d'un récit. Par exemple, Camille Michael voit dans cette miniature une réinterprétation des colonnes Yakhin et Boaz que Salomon avait fait placer à l'entrée de son temple. De ce fait, le thème du *Spinario* peut être compris dans cet exemple comme la représentation théologiquement correcte d'une idole païenne ou juive au Moyen Âge¹⁶⁸.

La Vierge Marie, au centre de l'image, est placée entre les colonnes correspondant à l'espace sacré, lors de la *Présentation de la Vierge au temple*. À l'extérieur du temple, sainte Anne et Joachim annoncent leur fille par un geste de la main. Entourée par ces deux *tireurs d'épines*, cette image annonce la purification de Marie. Les deux idoles en extrayant l'épine de leur pied respectif droit et gauche, symbolisent la purification des fidèles se présentant au Temple. En reprenant l'idée de Camille Michael, où les *Spinari* seraient l'incarnation des idoles juives, il est aussi possible de lire dans cette miniature la vision de la dévalorisation de l'Ancienne Alliance, au profit de la Nouvelle Alliance.

« *Idolum nihil est mundo* »¹⁶⁹. Ces mots définissent l'idole comme une représentation qui n'existe pas. Ainsi, toutes les représentations monstrueuses, ou anthropomorphiques sont associées à des idoles. Le *Spinario* pourrait être un simulacre de Priape. Mais la période romane redéfinit l'image et ne permet plus une définition nette du *Spinario*.

Connu pour sa beauté, le *Spinario* perd peu à peu sa douce expression en faveur de traits durcis. Il est associé à des connotations sexuelles, qui ne sont pas systématiquement soulignées de manière visuelle. Dès le XI^{ème} siècle, le *tireur d'épine* entre dans le domaine des représentations des êtres monstrueux, et incarne le péché de chair et de la luxure. C'est pourquoi il est parfois associé à des sirènes, des saltimbanques ou des acrobates. Sa position, la tête inclinée et les membres ramassés, se rapproche des poses des *Atlantes*, notamment lorsqu'ils sont introduits dans des éléments architecturaux de soutien (corniches, corbeaux, chapiteau etc ...) (*fig. 4*). Sa forme plastique l'intègre parfaitement à cette fonction architecturale. Par sa position ramassée, le *tireur d'épine* peut être vu comme un personnage accablé par le poids de ses péchés, qui les expie par son geste¹⁷⁰. De plus, son attitude, parfois

168 Michael Camille, *Op. Cit.*, p. 86

169 « Épîtres de Saint Paul », Vol. 22, Méquignon, Paris, 1823, p. 344, « Quant à ce qui est donc de manger des viandes immolées aux idoles, cela n'est point mauvais en soi : nous savons que les idoles ne sont rien dans le monde, et qu'il n'y a nul autre Dieu que le seul Dieu que nous adorons ».

170 Gigetta Dalli Regoli, « La lunga e intensa vita dello Spinario, fra ellenismo ed età moderna : proposta per

très ambiguë où malgré son habit le sexe est exhibé, affirme de manière très explicite la dimension sexuelle des représentations. Par la représentation de ses parties génitales, parfois très exagérées par la taille, le *tireur d'épine* est vu comme étant le simulacre d'une idole de Priape.

Les églises du XI^{ème}, XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, pour les plus tardives, regorgent de figures dites « Figure féminine obscène de signification incertaine » correspondant aux représentations des *Sheela-na-gig*¹⁷¹. Comme l'explique Andersen, la *Sheela-na-gig* correspondrait à la représentation d'une sorcière dont le message, qui n'est pas forcément immoral, vise en réalité à dissuader tous penchants sexuels que le fidèle pourrait avoir. De ce fait, l'exhibition du sexe n'apporte plus une dimension érotique au message du schéma iconographique, mais expose un discours visant à apaiser les passions¹⁷². C'est pourquoi, ces représentations que l'on juge aujourd'hui obscènes, n'ont été réalisées par les imagiers du Moyen Âge que comme des images porteuses d'un discours moralisateur, qui par leurs formes pouvaient choquer ou offenser. Mais elles n'étaient en aucun cas considérées comme pornographiques ou sacrilèges.

Certaines figures, paraissant plus pudiques et pour certaines portant des habits, seraient tout de même étroitement liées aux figures des *Sheela-na-gig* placées à proximité sur les modillons, chapiteaux ou corbeaux. Cet ensemble de sculptures monumentales, avait pour mission d'organiser un sermon sur les façades des églises. Il est parfois difficile de comprendre ces représentations aux attitudes plus réservées, car leur contexte environnant a en partie disparu¹⁷³. Au cours de cette période, les ordres monastiques dominaient l'Eglise, et soumettaient les églises à des directives particulières en matière d'ornementation. Les clercs qui avaient prononcé leurs vœux de chasteté et de pauvreté, étaient principalement obsédés

una traccia », *Luk*, n° 19, 2013, p. 71-72

171 Jørgen Andersen, dans *The Witch on the Wall : medieval erotic sculptures of the British Isles*, est le premier à donner une traduction au terme *Sheela-na-gig*, issu de la fusion entre l'anglais et l'irlandais. Pour ce chercheur, cette désignation aurait été inventée par la population pour désigner les représentations féminines particulières, sans qu'elle n'ait de réelle traduction. Jørgen Andersen, *The Witch on the Wall : medieval erotic sculptures of the British Isles* Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1977

De plus, Patrick J. Corish, dans *The Catholic Community in the seventeenth and eighteenth centuries*, trouve de nouvelles références aux *Sheela-na-gig*, où le terme est utilisé pour désigner des vieilles filles ou bien des femmes de lâcheté morale. Patrick J. Corish, *The Catholic Community in the seventeenth and eighteenth centuries*, Dublin, Helicon, 1981

172 James Jerman, Anthony Weir, *Images of Lust : Sexual carvings on medieval churches*, New York, Routledge, (1986 1^{ère} édition), 1999, p. 13

173 *Ibid*, p. 19

par la luxure, soit le péché de chair, et l'avarice. Ainsi ces sujets ornent un grand nombre de façades d'abbayes et d'églises, où des représentations principales sont reliées par des sculptures secondaires sur les modillons (*fig. 5*), corbeaux, frises ou chapiteaux¹⁷⁴.

Andersen a souligné que ces motifs exhibitionnistes et leurs compagnons, pouvaient être hérités de l'art gréco-romain, lui-même descendant de diverses cultures méditerranéennes et du Proche-Orient antiques¹⁷⁵. Ces représentations issues de thèmes classiques ont été modifiées de manière à répondre aux dogmes chrétiens, subissant des modifications plus ou moins subtiles.

Les figures nues aux canons classiques, ont été très vite modifiées et déformées de manière à laisser place à des « grotesques macro-phalliques », voire « méga-phalliques » prenant place sur les églises romanes¹⁷⁶. Par la création de certains de ces grotesques, l'Eglise affirmait ses préoccupations vis-à-vis du péché de chair. Le motif du *tireur d'épine* en est un cas. Les *Spinari* antiques qui sont pour la plupart micro-phalliques¹⁷⁷ et naturalistes, sont transformés de manière grossière en personnages méga-phalliques et priapiques. Il est intéressant de souligner que les *Spinari* méga-phalliques romans qui ont des *phalli* de grande taille sont dirigés vers le bas et sont plus nombreux que les figures ithyphalliques. C'est dans ce contexte de réinterprétation des motifs anciens que le *Spinario* trouve aussi sa version féminine, la *Spinaria* (*fig. 6*). La *Spinaria* entre dans la catégorie des figures correspondant aux représentations des *Sheela-na-gig*.

Le dévouement des clercs à condamner ces péchés par le biais de schémas iconographiques, laisse à penser que ces différentes figures traduiraient un sentiment de culpabilité partagé par ces hommes d'Eglise. Anthony Weir et James Jerman émettent l'hypothèse suivante. Pour ces deux chercheurs, les moines se réprimandaient pour « pensées impures¹⁷⁸ » ou encore « actes impurs¹⁷⁹ ». Par ces mots, nous comprenons de manière non explicite que les cénobites cherchaient à se libérer de la répression sexuelle par l'onanisme¹⁸⁰.

174 *Ibid.*, p. 22

175 Jørgen Andersen, *Op. Cit.*, p. 120

176 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 19

177 Nous avons déjà montré à travers la première partie de ce travail que certains tireurs d'épine antiques étaient des grotesques macro-phalliques à l'image du *Spinario* de Priène. *Supra.*, Partie I, 2.2, p. 24 ; p. 26

178 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 22

179 *Ibid.*, p. 22

180 *Ibid.*, p. 22

Cette théorie expliquerait l'omniprésence de ces représentations exhibitionnistes des *Spinari* et des *Spinarie*, qui par leur action, suggèrent le péché de chair.

Ces différentes sculptures exhibent aux regards leurs organes génitaux mis en valeur, dans le cas des *Spinari* ou *Spinarie*, par l'encadrement des jambes et non plus par les mains, comme il est d'usage de le voir. Le fait que l'attention fut portée sur les parties intimes par leur position révélatrice, expressément associée à un agrandissement et une exagération des organes génitaux, dévoile certainement un dessein comminatoire ou didactique précis destiné tant aux fidèles qu'aux hommes d'Eglise. De plus, leur présence elle-même appuie cette hypothèse. Aucun imagier n'aurait pu réaliser de manière arbitraire ce type de composition à l'entrée d'un édifice religieux sauf si ce travail avait été fait sous les directives d'un commanditaire.

La vision en contre plongée du *Spinario*, qui affichait et déformait son sexe a très certainement inspiré la métamorphose du *Spinario* capitolin micro-phallique en figures macro-phalliques ou méga-phalliques. Les sculpteurs romans voyaient dans ces représentations d'athlètes ou d'éphèbes nus, l'illustration parfaite du symbole de la concupiscence, pouvant rappeler « l'épine dans la chair » de saint Paul¹⁸¹.

L'expression « figure priapique » n'est pas difficile à expliquer pour les représentations masculines. Le terme « priapique » prend son origine dans le nom la divinité Priape. Mais les représentations priapiques ont souvent été associées aux figures mythologiques comme Pan et satyre ou encore aux représentations classiques des *hermai* ou des termes. De nombreux petits bronzes votifs sous forme de statuettes phalliques, de phallus thériomorphes ou encore des tessons et vases sur lesquels étaient représentés des scènes érotiques et des épisodes dionysiaques ou priapiques ont subsisté de l'époque romaine. Ces éléments faisaient donc partie de l'environnement des imagiers¹⁸².

La *Spinaria* est encore plus révélatrice de ce penchant qu'avaient les imagiers à déformer les originaux afin d'appuyer le discours moral. Ces femmes, en position de *tireur d'épine*, existaient déjà dans l'Antiquité (*fig. 7*). Mais à l'époque romane, les *Spinarie* perdent leur délicatesse et leur pudeur, pour devenir des figures féminines disgracieuses où l'attention

181 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 92

182 *Ibid.*, p. 93

est portée sur l'exhibition de leur sexe démesuré, comme le montrent les exemples de Béceleuf (*fig. 8*), Foussais (*fig. 6*) ou encore Benet (*fig. 9*). Levant sa jambe pour inspecter la plante de son pied, la *Spinaria* révèle sa vulve et son anus. L'appareil génital féminin se voit octroyer une aura méphitique, chargé d'impuretés et est vu comme un piège mortel.

Certains *tireurs d'épine*, comme celui de Grandson (*fig. 10*), sont situés à côté d'un personnage tirant la langue. Au-delà d'être un geste grossier, les personnages tirant la langue, dans l'imaginaire médiéval, étaient associés à une dimension sexuelle. L'origine de cette interprétation a pu être héritée d'un extrait du Livre d'Esaië :

« 3. Mais vous, approchez ici, fils de l'enchanteresse, race de l'homme adultère et de la prostituée ! 4. De qui vous moquez-vous ? Contre qui ouvrez-vous la bouche et tirez-vous la langue ? N'êtes-vous pas des enfants de rébellion, une race de menteurs ; 5. vous qui vous échauffez près des térébinthes, sous tout arbre verdoyant, qui égorgez les enfants dans les ravins, sous les grottes des rochers ? 6. Ta part est dans les cailloux du torrent ; voilà, voilà ton lot ; c'est même à eux que tu as versé des libations, que tu as présenté des offrandes ! Puis-je laisser passer cela ? 7. Tu as placé ta couche sur une montagne haute et élevée ; et c'est là que tu es montée pour faire des sacrifices ; 8. tu as mis ton mémorial derrière la porte et le poteau ; car loin de moi tu as découvert ta couche et tu y es montée ; tu as élargi ton lit, et tu leur as stipulé ton salaire ; tu as aimé leurs embrassements, tu as souillé tes regards !¹⁸³ »

Selon les Ecritures, le fait de tirer la langue est un acte aux connotations malveillantes et adultères. De plus, il était reconnu que la langue avait une connotation phallique¹⁸⁴. En étant placés à proximité, les tireurs d'épines s'inscrivent donc dans un schéma iconographique dénonçant le mal.

L'église Saint-Jean-Baptiste de Grandson (XII^{ème} siècle), située dans le Canton de Vaud en Suisse conserve un chapiteau figuré où des représentations humaines gesticulent, grimacent ou touchent certaines parties de leur corps (bouche, ventre, sexe, etc.) (*fig. 10 et 11*) Parmi ces figures, un personnage contorsionné retire une épine de la plante de son pied.

183 Esaië, 57 : 3-7

184 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 104

Depuis 1178, l'église faisait partie d'un prieuré bénédictin de l'abbaye de La Chaise-Dieu en Auvergne. Suite à un remaniement de l'église, certainement en 1554 lorsque l'église Saint-Jean-Baptiste fut réformée, la quatrième face de la corbeille du chapiteau, sculptée, a été incrustée dans le mur, rendant désormais illisible le reste des motifs. Les influences auvergnates du XII^{ème} siècle seraient à l'origine du style des chapiteaux figurés de l'église de Grandson¹⁸⁵. En important leur style architectural et décoratif, les bénédictins ont certainement importé la figure du *tireur d'épine* très populaire au XII^{ème} siècle en France¹⁸⁶.

Très peu expressif, en comparaison aux deux personnages l'entourant, le *tireur d'épine* de Grandson n'en reste pas moins animé. Vêtu d'une tunique courte, le garçon paraît être assis. Ses contorsions et torsions, lui permettant de retirer l'épine de son pied, lui donnent une allure particulière. La souffrance et le mal ne sont pas montrés par la physionomie mais par la flexion du personnage vu de face.

Dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Graimbouville en Seine Maritime, le *tireur d'épine* situé sur un modillon du chevet (*fig. 12*) est entouré par des musiciens nus. Cette association n'est pas sans rappeler la précédente. A l'époque médiévale, l'Eglise rattachait la musique aux psaumes et aux prières afin de rendre gloire à Dieu et Jésus-Christ. De fait de nombreuses représentations illustrent la musique divine¹⁸⁷. Mais dans le cas de l'exemple de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul, les modillons entourant le *Spinario* semblent illustrer la musique profane. Nous connaissons désormais la symbolique rattachée au *tireur d'épine* de la période romane en France. De ce fait, lorsque des musiciens sont à proximité d'une figure impure, comme le *tireur d'épine*, d'autant plus lorsqu'ils sont nus et exhibent leur sexe, le rapport au péché de chair devient évident¹⁸⁸.

185 Brigitte Pradervand, « Quelques repères historiques », dans : Département des infrastructures, service immeubles, patrimoine et logistique, *L'église médiévale Saint-Jean-Baptiste. Grandson*, Département des infrastructures, service immeubles, patrimoine et logistique, canton de Vaud, p.4. Disponible en ligne http://www.patrimoine.vd.ch/fileadmin/groups/27/documents/Plaq_Eglise_Grandson.pdf. Consulté le 18.03.2019 et Susanne Steinmann-Brodtebeck, « Les chapiteaux sculptés de l'Eglise de Saint-Jean de Grandson » dans : *Congrès archéologique de France (1952)*, n° 119, 1953 p. 291-301

186 Il est fort probable que la figure du *tireur d'épine* ait été importée par les moines bénédictins qui ont beaucoup circulé sur différents chantiers et différentes abbayes.

187 Par exemple le roi David apparaît dans l'iconographie médiévale liée à la musique sacrée, jouant de la harpe comme dans l'exemplaire de la Puerta de las Platerías à Santiago. James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 46

188 *Ibid.*, p. 46

L'exemplaire d'Aregno (*fig. 13*), sur la côte nord-ouest de la Corse illustre parfaitement l'association entre l'image du *Spinario* et les thèmes du péché et de la tentation. L'église de la Trinité et Saint Jean, a un impact visuel par sa construction massive en pierres de taille polychromes (gris, blanc, jaune et rose). La façade occidentale (*fig. 14*), est ornée de quelques sculptures de granit en ronde-bosse et haut-relief, qui servent d'*exemplum* aux fidèles entrant dans l'église. Le *tireur d'épine* d'Aregno, positionné au sommet du mur pignon de la façade de l'église, a été réalisé sous l'occupation Pisane¹⁸⁹. L'aspect rustre du *Spinario* en ronde-bosse d'Aregno vient de la dureté de la roche utilisée, qui permet difficilement aux sculpteurs de s'attarder sur des détails.

La prédication reste simple. L'archivolte du portail central, unique, est flanquée de deux statues en ronde-bosse, représentant des pécheurs, appelés les *Ancêtres*¹⁹⁰. Le niveau supérieur présente des arcatures en plein-cintre, elles aussi en saillie, raccordées par des modillons sculptés aux décors géométriques, phytomorphes et zoomorphes en plat-relief ou en bas-relief. Le tympan, divise le discours sur deux registres. Le premier correspond à la lunette où des serpents sont entrelacés. Sur le registre supérieur, dans l'axe de l'entrelacs des têtes de serpents, un *Spinario* de taille considérable domine la scène. La frontalité des éléments, la symétrie de la façade ainsi que la coupe franche et fruste des sculptures confèrent à l'ensemble une dimension sévère et ferme. Ainsi le *Spinario* incarnerait ici le fidèle qui en retirant l'épine de son pied, expie les péchés de son âme.

Les trois chaires en stuc de Rosciolo (1157), Moscufo (1159) et Cugnoli (1166) dans la région des Abruzzes, réalisées par Roberto, Nicodemo et leur atelier, sont des meubles liturgiques présentant une remarquable facture. Leurs programmes iconographiques mettent en valeur l'importance des prédications évangéliques dans des édifices religieux ruraux. Mais ces prédications dans leur ensemble semblent être davantage destinées aux clercs qu'aux fidèles. À Cugnoli, ainsi qu'à Moscufo, des *Spinari* en ronde bosse nus, ont été sculptés aux angles des deux chaires. La dernière, celle de Rosciolo aujourd'hui détruite, devait probablement présenter en ses angles un *Spinario*¹⁹¹.

189 A partir de 1078, le pape Grégoire VII place la gestion de la Corse sous l'autorité de l'archevêque de Pise. Puis, le pape Urbain II, en 1091, spécifie les modalités de cette direction par une bulle. La gestion de l'île a donc été effectuée durant deux siècles par Pise. D'après Jean Flori, « Réforme, reconquista, croisade. L'idée de reconquête dans la correspondance pontificale d'Alexandre II à Urbain II », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°160, Octobre-décembre 1997, p. 326

190 Gietta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 75

191 Gloria Fossi, *Op. Cit.*, p. 304

Dans l'angle sud-ouest de la cuve de l'exemplaire de Cugnoli (*fig. 15*), assis sur la base de la colonnette d'angle, le *Spinario* nu est occupé à retirer l'épine logée dans son pied. Au-dessus de lui, un personnage lui aussi nu se hisse le long du fût de la même colonnette. En vis-à-vis, un serpent sculpté sur l'angle de la cuve engloutit un homme. D'après Laurence Aventin, ces images devraient être comprises comme l'illustration d'un combat contre les forces du mal qui feraient obstacle à la préparation au Salut¹⁹². Ainsi le motif du *Spinario* doit être compris comme la représentation de la libération de l'homme de ses péchés, symbolisée par cette figure mangée par un être démoniaque. Sur le dernier angle, à la base d'une colonnette torsadée un homme est assis sous un palmier¹⁹³. La lecture du programme devient donc plus claire. L'homme incarne la victoire sur ses mauvaises aspirations et la délivrance de ses tentations.

A Moscufo (*fig. 16*), le *Spinario* basé sur le même schéma iconographique, est surmonté d'un personnage nu qui monte en haut de la colonne. Situé sur le même angle que dans l'exemplaire précédent, il répond à une figure masculine située sur l'angle est-sud de la cuve. Cet homme semble tirer sur sa barbe et porte sa main gauche sur son visage. Au-dessus de lui, un être descend sur le fût de la colonne pour le rejoindre. Deux interprétations s'offrent à nous. La première a été émise par Gloria Fossi, où elle y voit la représentation de la vieillesse ou de la colère¹⁹⁴. Mais nous pouvons aussi donner au *tireur d'épine* une valeur positive où il représenterait l'expiation des péchés de l'homme surmonté par son élévation vers la parole divine. Le vieil homme, quant à lui, prend une valeur négative. Il semble refuser ou ne pas comprendre la bonne parole. De ce fait, la figure nue descendant et le précédant, correspondrait à la chute de l'homme.

L'église paroissiale Saint-Blaise de Valff, reconstruite entre 1740 et 1743, conserve encore aujourd'hui son clocher-porche roman¹⁹⁵. Le clocher ne possède qu'un seul et unique élément sculpté sur la face ouest, présent sur un bloc d'angle situé sous le bandeau, marquant la section entre le rez-de-chaussée et le premier étage. L'imagier y a représenté un homme barbu paraissant assis (*fig. 17*), au corps difforme, tenant dans une main sa jambe gauche et

192 Laurence Aventin, « Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166) », dans : *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année, n°184, Octobre-décembre 2003, p. 322-323

193 Le palmier est représenté par la colonnette torsadée et le chapiteau à palmes. *Ibid.*, p. 323

194 Gloria Fossi, *Op. Cit.*, p. 304-305

195 Jean Philippe Meyer, Jean Philippe Meyer, « Une sculpture du tireur d'épine au clocher de Valff (XII^e siècle) », *Annuaire de la société d'Histoire et d'Archéologie de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai* ; p. 89, p. 87

dans l'autre un élément pointu qui transperce son pied. Sa bouche ouverte, laisse sous-entendre que le personnage pousse un cri de douleur. Un petit animal, semblable à un dragon¹⁹⁶, grimpe sur son épaule et lui mord l'oreille¹⁹⁷. Il est aussi possible que cet animal lui chuchote quelque chose à l'oreille. Malgré l'exécution maladroite, cette représentation reprend le motif très développé du *Spinario*. La seconde face du bloc est ornée d'un quadrupède assis très difficilement identifiable¹⁹⁸ (fig. 17). Derrière lui, un autre dragon est placé lui aussi à la verticale.

Les représentations médiévales du *tireur d'épine* sont courantes et nombreuses. Souvent représentés vêtus, comme le *Spinario* de la cathédrale de Sens, datant de la fin du XII^{ème} siècle, il est parfois nu. En effet, certains spécimens sont dévêtus de manière à accentuer la présence de leur sexe. L'exemple de Valff montre nettement le sexe du personnage masculin. Contrairement à ce qu'explique Jean Philippe Meyer, ce détail n'est pas exceptionnel. Nous l'avons vu, les représentations phalliques et vulvaires ne sont pas inconnues aux décors des églises. De nombreux *Spinari*, ou *Spinarie*, exhibent librement leur sexe pour accentuer la dimension luxurieuse des représentations.

C'est cette idée qui s'impose pour l'interprétation du *tireur d'épine* de Valff. Sa nudité, mise en avant par la présence de son sexe, le présente comme un scélérot. L'auteur nous fait remarquer que ce trait de caractère se retrouve à l'église Rosheim. Un homme et une femme accroupis, nus, sont représentés parmi les acrotères de la façade occidentale, du côté méridional (fig. 18). D'immenses félins maintiennent les deux personnages dans leurs griffes. Par leur position, il est donc possible de penser que les deux personnages sont des pécheurs livrés aux démons. Ainsi, le *tireur d'épine* de Valff peut être interprété de cette manière. Entouré par des dragons, symboles du Malin, le sculpteur représente ce *Spinario* entre les démons. De plus, l'épine plantée dans son pied est vue au Moyen Âge comme une punition, appliquée à ceux qui se sont écartés du droit chemin¹⁹⁹.

196 La queue du dragon est semblable à celle d'un serpent et se termine en palmettes.

197 Jean Philippe Meyer, *Op. Cit.*, p. 87

198 Ce quadrupède est identifié comme un agneau par Robert Will, *Répertoire de la sculpture romane d'Alsace*, Strasbourg-Paris, 1955, p. 59. L'auteur pense que l'agneau est emporté par le dragon derrière lui. En revanche, Jean Philippe Meyer pense que le sculpteur a cherché à représenter un fauve. Jean Philippe Meyer, *Op. Cit.*, p. 87. En effet, nous pouvons remarquer dans ses pattes antérieures une petite proie trop abîmée par l'érosion pour être reconnue.

199 Jean Philippe Meyer, *Op. Cit.*, p. 87-90

Ces bas-reliefs sont aussi comparables aux reliefs des impostes du portail occidental de la collégiale de Lautenbach. Ce parallèle, réalisé par Jean Philippe Meyer, ne se base pas sur le sujet à proprement dit mais sur le but de ses représentations du second quart du XII^{ème} siècle. Le bas-relief de Lautenbach (*fig. 19*) présente un homme nu cherchant à charmer une femme portant un enfant. Les deux personnages sont ensuite figurés comme des amants s'embrassant. L'épisode suivant montre la femme, certainement infidèle, corrigée par son époux. Toujours sur la même imposte, l'âme de la femme sous les traits d'un personnage plus petit, est offerte à un serpent. À côté, Samson ou David, est représenté se battant contre un lion.

La seconde imposte offre au regard du fidèle l'illustration du *vice contre nature*²⁰⁰. Nous identifions un personnage très grand, certainement un géant qui pourrait incarner le diable, livrant d'une main un singe – associé à la luxure²⁰¹ – à un sanglier, et de l'autre main, un homme plus petit ou un enfant – certainement l'âme d'un défunt – à un serpent.

Les bas-reliefs de Valff, ainsi que ceux de Lautenbach illustrent de manière un peu crue une prédication morale. Le bloc sculpté du clocher de l'église Saint-Blaise de Valff montre aux fidèles l'illustration du péché. Les représentations de la collégiale de Lautenbach quant à elles se veulent plus explicites. La narration, illustrée sur les impostes, montre le péché puis la punition. Ces images volontairement osées ont été obligatoirement approuvées par un commanditaire ecclésiastique. Ph. A. Grandidier, par ses recherches, a pu nommer le commanditaire de la sculpture de Valff²⁰². Il est donc admis que l'abbesse d'Andlau a approuvé le choix de cette image.

200 Cette identification reste la plus probable d'après le croisement des recherches suivantes, Jean Philippe Meyer, *Op. Cit.*, p. 87

201 Dans l'iconographie chrétienne, le singe représente l'homme dépravé, qui a succombé à divers vices, notamment la luxure et la malice. Dans une interprétation plus actuelle, le singe peut être considéré comme la manifestation de l'inconscient. L'inconscient étant incontrôlable, le singe illustre parfaitement l'animalité et les instincts premiers de l'homme, qui sont par définition non contrôlables et donc, en conséquence, dégradants pour son image. L'homme médiéval, en utilisant cet animal avait certainement remarqué les ressemblances physiques entre l'homme et le singe. Son don d'imitation, de bouffonneries et son agilité ont fait de lui l'image parfaite pour illustrer les attitudes et les pulsions les plus incontrôlables de l'homme. Amandine Gaudron, *Le singe médiéval, histoire d'un animal ambigu : savoirs, symboles et représentations*, Thèse de doctorat d'archiviste-paléographe : Histoire médiévale, Paris, École Nationale des chartes de Paris, 2014, Disponible sur <http://theses.enc.sorbonne.fr/2014/gaudron>, consulté le 28 décembre 2017. De plus, Meyer cite L.Stauch, l'article « Affe », dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, I, 1937, col.202-206. Il y reconnaît un singe par ses oreilles décollées.

202 Ph. A. Grandidier, *Œuvres histoires inédites*, Vol. I, Colmar, 1865, p. 222, n°4 et p. 292

Il est possible de remarquer des similitudes stylistiques entre Valff et Lautenbach (fig. 20). Il est vrai que les deux sculpteurs ont une certaine souplesse qui rend les formes plus arrondies, et marque le relief. Les figures commencent à évoluer dans un espace défini mais ne s'y inscrivent pas réellement. En effet, certains éléments de la représentation ne touchent pas le fond et flottent sur la surface de la pierre, à l'image des bras du *tireur d'épine* de Valff. Mais les reliefs restent fortement marqués. Ce sont ces points communs qui aident à affirmer que la sculpture daterait du XII^{ème} siècle. La sculpture romane alsacienne, date essentiellement du XII^{ème} siècle. Mais son essor reste moindre par rapport à l'engouement que la Bourgogne ou la Provence ont pu connaître en France.

D'un point de vue formel, il est impossible de connaître le modèle exact qui a servi à l'imagier de Valff. En effet, l'érosion mais aussi la corpulence atypique du personnage, l'éloignent du modèle original en bronze du Capitole, et le placent dans la lignée des sculptures romanes alsaciennes s'inspirant des motifs et figures antiques²⁰³. Il est donc nécessaire de se demander si le sculpteur a appréhendé ce thème par le biais d'échanges sur divers chantiers, ou bien s'il avait connaissance de sculptures grotesques du *Spinario*, très nombreuses au nord des Alpes, ainsi qu'en Gaule.

2.1.2. Le *tireur d'épine*, incarnation de Marcolph

À l'image de la France, l'Espagne compte d'innombrables représentations de *Spinari* sur les façades de ses églises. Mais contrairement à la France, le *tireur d'épine* de la péninsule ibérique incarnerait un personnage fictif.

Serafín Moralejo Álvarez par ses recherches sur la figure du bouffon a trouvé des *tireurs d'épine*, et a cherché à prouver la connotation sexuelle existant à travers cette figure. Dans son étude, il travaille sur le *tireur d'épine* méga-phallique situé sur l'archivolte du porche sud de la cathédrale d'Orense²⁰⁴. Moralejo Álvarez identifie cette figure comme étant

203 Jean Philippe Meyer, « La crypte de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n°16, 1984, p. 22. Meyer y explique qu'un chapiteau de Rouffach présente des génies portant une *imago clipeata*, à l'image des sarcophages antiques.

Jean- Philippe Meyer, *Op. Cit.*, p. 89 L'auteur nous parle de la présence d'une sirène-oiseau (sirène sous son aspect antique) et un centaure sur le chevet de l'église de Rosheim, montrant ainsi l'omniprésence de l'influence antique dans la sculpture romane alsacienne

204 Moralejo Álvarez, Serafín, « Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego », dans, Diaz y Diaz Manuel Cecilio (dir.), *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos, (Santiago-Pontevedra, 2-4*

Marcolph, paysan aux traits d'un bouffon-nain, qui se montra plus malin et spirituel que le roi Salomon. Ce personnage était très populaire du XII^{ème} au XVI^{ème} siècle. Serafín Moralejo Álvarez associe donc l'exemplaire du *tireur d'épine* présent sur le porche nord de la cathédrale de Chartres (*fig. 21*), avec l'histoire de Marcolph et la représentation d'Orense. Contrairement au Marcolph d'Orense à l'aspect méga-phallique, le personnage de Chartres est vêtu d'une tunique et de braies et porte un chaperon. L'identification et le rapprochement sont rendus possibles par l'étude du schéma iconographique. Les deux personnages, dans chacun des cas, se trouvent à proximité directe de Salomon et la reine de Saba²⁰⁵. À l'image de Marcolph, le *tireur d'épine* de Chartres exhibe ses traits grossiers et son visage grimaçant en touchant sa blessure (*fig. 22*). Son aspect physique ainsi que l'expression de son visage ne sont pas sans rappeler les représentations des bouffons. L'épine pouvant représenter l'expiation du péché, le *tireur d'épine* peut tout à fait prendre les traits d'un bouffon, car comme l'explique Erasme, « Ce qui distingue le fou du sage, c'est que le premier est guidé par les passions, le second par la raison²⁰⁶. ».

Moralejo Álvarez, dans son étude sur la figure de Marcolph, estime que les *tireurs d'épine*, qu'il associe à ce personnage, devraient être vus comme des « *necio como Espinario*²⁰⁷ ». Ce jugement de valeur est dû à son rapprochement de Marcolph qui est perçu comme un bouffon et un imbécile. Atteint de nanisme, il est très souvent représenté avec des organes génitaux prononcés, car depuis l'Antiquité, les nains sont considérés comme lascifs, possédant le même instinct sexuel que les animaux et les satyres²⁰⁸. Attribuer l'aspect physique d'un nain à un personnage est une manière de le discréditer et d'en faire une figure infernale et vicieuse.

Au Moyen Âge, la figure de Marcolph descendrait du dieu païen Marcolis, c'est-à-dire Mercure. Un dialogue entre le roi Salomon et Marcolph est à l'origine du schéma iconographique. Ce personnage est réellement diffusé par une traduction anglaise de 1492, d'un dialogue en latin datant du XII^{ème} siècle, qui popularise le thème. Il fut cité pour la

julio 1979), *Ponencias y comunicaciones*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1981, p. 331-355

205 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p. 92

206 Erasme, *Eloge de la folie*, texte établi et traduit en français par Pierre Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 38

207 Serafín Moralejo Álvarez, *Op. Cit.*, p. 332. Cette expression se traduit par « imbécile comme un *tireur d'épine* »

208 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p. 59

première fois dans le *Decretum Gelasianum* daté du V^{ème} siècle, puis fut réécrit aux alentours de l'an mille par un moine²⁰⁹.

Le portail du Sarmental de la cathédrale de Burgos (*fig. 23*) expose un personnage aux traits difformes rappelant le Marcolph d'Orense. Retirant une épine de son pied, cette image est considérée comme la personnification de la luxure. Sur ce portail, le *tireur d'épine-Marcolph* exhibait à l'origine ses organes génitaux - aujourd'hui détruits - en se tournant vers une femme choquée par cette vision²¹⁰. Placée sur la console du pied-droit gauche entourant le portail, la présence de cette figure exhibitionniste appuierait le discours moralisateur, les *Concordia* écrits en 1230, par l'évêque Mauricio de Burgos, qui condamnait le concubinage ecclésiastique²¹¹. De plus, l'hypothèse de Rocío Sánchez Ameijeiras, concernant l'implication de sculptures françaises sur la mise en place du programme de la porte du Sarmental est très intéressante²¹². En comparant les programmes de Bourges et de Burgos, Sánchez Ameijeiras a prouvé le transfert des programmes entre la France et l'Espagne. L'innovation ici vient de la présence d'une paire d'oreilles d'âne qui insisterait sur la démesure de sa libido et de sa folie²¹³.

Certaines églises, comme la collégiale Santa María de Sasamón, dont le schéma iconographique copie celui de Bourges, remplace cependant le *tireur d'épine-Marcolph*, par un bouffon aux oreilles d'âne. En revanche, ce remplacement n'est que ponctuel, car le motif du *tireur d'épine* reste en vigueur dans l'art gothique tardif, à l'image du *Spinario* présent dans les stalles du chœur de la cathédrale de Barcelone.

Marcolph est une figure intéressante. Imaginé sous l'aspect d'un paysan, évoluant dans un contexte matériel limité, Marcolph s'intéresse surtout à la satisfaction de ses appétits sexuels. Ce bouffon-nain, est un individu ambigu, qui brouille l'ensemble des frontières culturelles et sociales et abjure les tabous. Comme le prouve le *Dialogus Salomonis et Marcolfi*, ce personnage se retrouve dans des situations délicates dont il sort toujours indemne, prouvant ainsi son intelligence. Son extrême simplicité serait un déguisement lui

209 Edoardo Mori, « Prefazione », *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, traduzione dal latino medievale di Edoardo Mori, Bolzano, ilimiolibro, 2001, p. 5-6

210 Rocío Sánchez Ameijeiras « La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna », *Matèria Revista internacional d'Art*, n°1, 2001, p. 192

211 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p. 61

212 Rocío Sánchez Ameijeiras, *Op. Cit.*, p. 181

213 *Ibid.*, p. 196

garantissant l'immunité²¹⁴. Considéré comme fou, il représente les pulsions incontrôlées de l'homme. Son statut de bouffon lui permet d'utiliser la ruse et le jeu pour tromper son assemblée.

3. Le *Spinario* en mars, étude des cycles des mois

3.1. Le *tireur d'épine* comme allégorie du mois de mars en Italie

3.1.1. Une symbolique complexe

La typologie citée précédemment, qui donne à l'image du *tireur d'épine* une valeur plus ou moins négative, n'est pas le seul champ interprétatif de la période. Le pied blessé par une épine, et son extraction, sont liés au thème de la libération de la douleur, associé à un cadre pittoresque. Cette formule prend son sens dans les calendriers figurés, où le mois de mars est introduit par un *Spinario*. Comme Smith l'explique, les épines ne sont un danger que pour les personnes vivant à la campagne ou marchant pieds nus²¹⁵. Ainsi le *Spinario* en mars illustre la fin de l'hiver rigoureux en annonçant le temps de la belle saison et de la récolte²¹⁶. L'exhibition du sexe, incarnant le péché de la chair, associé à la taille de la vigne ou des arbres, suggérerait un contrôle plus soutenu de la libido.

Comme énoncé précédemment, Jean-René Gaborit met en avant l'idée d'un jeu de mots entre *Cneius Martius* de la légende romaine et le mois de mars. Ce mois, coïncidant avec le carême, le *tireur d'épine* peut devenir un symbole de pénitence²¹⁷. Les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, associent le mois de mars au réveil des instincts amoureux et libidineux « *Martius appellatur [...] quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem*²¹⁸ ».

De plus, la représentation des travaux des mois dans les calendriers illustrés, surtout présente sur les pavements, archivoltas des portails ou encore dans les manuscrits enluminés, a été rattachée à la fatigue humaine par le travail et est donc analogue à la rédemption du péché

214 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p.62 et Edoardo Mori, « Dialogo », *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, traduction dal latino medievale di Edoardo Mori, Bolzano, ilimiolibro, 2001, p. 15-87

215 R.R.R. Smith, *Op. Cit.*, p. 136-137

216 Gigetia Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 72

217 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 200

218 Isidore de Séville, *Livre V, Etymologiarum sive originum I, Libros I-X continens*, éd. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 23

originel²¹⁹. De cette manière, l'Église offrirait au regard des fidèles ces scènes Géorgiques²²⁰. De ce fait, les travaux des mois représentés par les activités saisonnières des hommes, ont été préférés aux sources antiques.

Mais il arrive parfois que les mois soient illustrés sous forme de symboles plus difficiles à appréhender. Par exemple les mois de janvier et de mars ont gardé les traits des allégories païennes. Janvier a conservé les deux visages de *Janus*, et Mars peut être incarné par *Marcus Cornator* (fig. 24) porteur des vents violents²²¹. Les travaux de Léon Pressouyre et ses prédécesseurs²²², ciblent une particularité sur la figure du mois de mars, notamment en Italie. Les calendriers italiens présentent ce mois sous les traits d'un *tireur d'épine* seul, ou accompagnant une autre figure. Trop souvent étudié en apparence, le *Spinario* reste un thème iconographique méconnu²²³. Il est vrai, que l'on se questionne encore sur la signification de la représentation antique, mais aussi sur l'interprétation qu'en faisaient les Hommes du Moyen Âge.

À partir de la fin du XII^{ème} siècle, le mois de mars, généralement sous les traits du *Cornator*, est associé à diverses figures – *Spinario*, Guerrier, paysan taillant une vigne - de manière à gloser son sens²²⁴. Mais ce lien se comprend mal pour représenter mars. En effet, l'époque médiévale ne voit pas le *Spinario* comme un sujet de genre. Plus rarement, le *tireur d'épine* peut lui aussi incarner mars. Mais cette illustration des calendriers médiévaux se limite à l'Italie.

219 James Carson Webster, *Op. Cit.*, p. 93

220 Léon Pressouyre, *Op. Cit.*, p. 395-396

221 *Ibid.*, p. 395-396

222 William S.Heckscher a rassemblé une bibliographie fournie sur les représentations médiévales du *Spinario* avant 1958, dans sa notice *Dornauszieher. Reallesikon zur deutschen Kunstgeschichte*. William S.Heckscher, *Op. Cit.*, col. 289-299.

223 *Ibid*, col. 293 associe le *Spinario* en tant que mars à un symbole de maladie.

Cette idée est reprise de manière plus théorique par Heinz Landdendorf, *Op. Cit.*, p. 21. Il explique le geste du tireur d'épine en expliquant qu'au mois de mars, les gens commencent à marcher pieds nus. D'autres significations sont beaucoup plus fantaisistes et incertaines, comme l'interprétation de G. Rasetti, qui voit dans le *tireur d'épine* du mois de mars une personnification de la guérison des rhumatismes

224 Léon Pressouyre voit en ces associations une volonté de rendre la notion du vent – figurée par les cors de *Marcus Cornator* – plus présente. Le *Cornator* subit parfois lui-même les effets du vent, montrés par ses cheveux ébouriffés. Mais certaines représentations cherchent à éviter de mélanger en une seule image, l'origine et les conséquences du vent.

La *Fontana Maggior* (fig. 25), de Pérouse, réalisée par Nicola et Giovanni Pisano, est considérée comme une des plus importantes œuvres du Moyen Âge, car elle met en scène des symboles qui nous renseignent sur les croyances des hommes de 1278.

Chaque mois est représenté par deux plaques. L'une est consacrée à une figure personnifiant le mois, associée à son signe du zodiaque, et l'autre porte une figure secondaire, soit féminine – désignée par « *UXOR* » – soit masculine – accompagnée du mot « *SOCIUS* ».

Au mois de mars sont présents un paysan taillant un arbre fruitier sur une plaque, puis un *Spinario* accompagné d'un bélier, sur l'autre. La première plaque à droite, est marquée de l'inscription « *SOCI[us] M[arcii]* », permettant d'identifier le paysan taillant un arbre. Ce paysan taillant un cep, est positionné de manière à tourner le dos au *Spinario* et au bélier de la seconde plaque sur laquelle il est possible de lire « *MARCI[us]* ».

Les premières restaurations de 1948-1949, décrites dans l'ouvrage de Giusta Nicco Fasola, *La Fontana di Perugia, con la relazione sui lavori di restauro del 1948-49*²²⁵, a permis de restituer la chevelure du *tireur d'épine*, qui paraît ébouriffée. Désormais, il est possible de distinguer ses cinq mèches relevées par le vent. Ce détail marque une rupture entre cette figure échevelée et les autres représentations coiffées avec soin. Cette plaque, attribuée à Nicola Pisano, certainement aidé par son fils Giovanni²²⁶, réunit des symboles déjà bien établis dans la pensée médiévale. La bibliothèque nationale de Vienne (fig. 26), conserve un manuscrit italien, daté aux environs de 1150, qui illustre déjà un *Spinario* ébouriffé par le vent de mars, accompagné d'un bélier. Le *tireur d'épine* paraît décoiffé sous l'influence du souffle de mars. Par cet aspect, le *Spinario* revêt un caractère infernal. Sa chevelure, souvent hérissée, lorsqu'il est associé au mois de mars en fait un personnage pouvant être rattaché au malin.

Bersuire révèle la signification de l'action de tailler la vigne, occupation représentative du mois de mars : *Et ideo iste Mensis vinitor pingitur, eo quod superfluitates animae resecantur*²²⁷. L'on peut supposer que le tailleur d'arbres cherche à ôter de son âme ses passions qui le tourmentent en cette période où le temps de mars poussait les Hommes à assouvir leurs passions sous l'emprise des vents malins²²⁸. Mais le mois de mars est aussi la période de pénitence. Ainsi l'individu taillant son arbre a un geste similaire à celui du *tireur d'épine* qui cherchent, tous deux, à retrancher de leur âme leurs pulsions.

225 Giusta Nicco Fasola, *La Fontana di Perugia, con la relazione sui lavori di restauro del 1948-49*, del Dott. Francesco Santi, Rome, Libreria dello Stato, 1951, p. 67, pl. 53-54

226 *Ibid.*, p. 67, pl. 53-54

227 R. P. Pétri Berchorii, *Pictaviensis, Ordinis Sancii Benedirti, Opera Omnia, tomus primus*, Cologne, 1692, Reductorii moralis, libr. V, cap. LI, De Mense, p. 416.

228 Pierre Bersuire, a réalisé une nomenclature des mois et en décrit les effets sur les hommes en mars, en s'inspirant des écrits d'Isidore de Séville

Le portail central de la cathédrale de Parme présente sur son archivolt un calendrier figuré s'ouvrant sur mars en *Spinario* (fig. 27). Sa position impose à l'observateur la vue d'un sexe démesuré mis en valeur par la vision en contre-plongée. L'image invite donc les fidèles à résister à la tentation du péché de la chair²²⁹. Chiara Frugoni, contrairement à Lara Pasquini²³⁰ qui avance l'hypothèse que le *Spinario* en tant que mars illustre le désordre climatique du mois, explique que cette figure pourrait être identifiée comme le mois des amours et de l'intempérance²³¹.

Le chapiteau dit « dei cavalieri » dans l'église San Pietro di Gropina (fig. 28) est un cas particulier qui pose des problèmes d'interprétation. Sur la première face une file régulière de cavaliers armés s'interrompt brusquement à cause d'un personnage adossé à son cheval, en position du *tireur d'épine*. Mais il est difficile de comprendre réellement l'épisode représenté, qui reste à ce jour encore énigmatique. Gigetta Dalli Regoli, en reprenant les études de Francesco Gandolfo²³² a cherché à comprendre le fonctionnement de cette figure. Pour eux, cette représentation cristalliserait une tradition du Haut-Moyen Âge, reprise des coutumes romaines. Au mois de mars, les cavaliers devaient se rassembler sur le champ de Mars. À l'époque carolingienne, ce regroupement annuel avait été déplacé au mois de mai. Mais dans le domaine iconographique, la première coutume en mars a été conservée. De ce fait, il est plausible que le *Spinario* représente le mois de l'ancienne cérémonie²³³.

L'exemplaire de la chaire de la basilique Sant'Ambrogio (fig. 29) à Milan est difficile à comprendre. Réalisée initialement au XI^{ème} siècle, la chaire actuelle est issue d'une recomposition du 1^{er} quart du XIII^{ème} siècle suite à l'effondrement de la travée en 1196. Cette reconstruction a largement endommagé l'ensemble, engendrant une lecture difficile du programme iconographique. Une hypothèse récente réalisée par Gigetta Dalli Regoli, soumet l'idée que le programme iconographique correspondrait à une valorisation de la vie

229 *Ibid.*, p. 76

230 Lara Pasquini, « Marzo 'spinario' nel mosaico pavimentale di Otranto e nell'iconografia medievale », dans : Claudia Angelelli et Federica Rinaldi (dir), *Atti del XIII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Scripta Manent, Tivoli, 2008, p. 311-322.

231 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 72

232 Walter Angelelli, Francesco Gandolfo, Francesca Pomarici, *La scultura delle Pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma, Viella, 2003, p. 25-40

233 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 74-75

quotidienne et des travaux manuels des hommes du XI^{ème} siècle²³⁴.

Positionné sous les arches, ce *tireur d'épine* pourrait être considéré comme la représentation du printemps, à travers le mois de mars, où la nature renaît. Le bas-relief placé dans un tympan présente un homme sans barbe placé entre deux arbres qu'il tient. A gauche, une autre figure masculine tient une faux dans ses mains. Ce personnage incarnerait le mois de juin, contrairement au *Spinario* placé à l'opposé, et par son geste correspondrait au printemps. Le personnage central quant à lui incarnerait le mois d'avril²³⁵. Mais Folk Nordström y voit aussi une possible représentation de la mort. Pour aller plus loin, l'homme tenant sa faux pourrait en effet représenter la mort²³⁶ et le *tireur d'épine* incarnerait le Salut du fidèle, suite à l'expiation de ses péchés.

Il semblerait que la première hypothèse soit la plus vraisemblable aux vues de l'utilisation du *Spinario* en Italie dans les siècles qui suivent. Quoi qu'il en soit, la présence de cette figure à l'intérieur de la lunette dédiée aux mois printaniers, prouve que l'utilisation du *tireur d'épine* en mars est précoce et semble déjà bien établie dans les calendriers italiens.

3.1.2. L'exemple du manuscrit de la bibliothèque Laurentienne

Le manuscrit de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, *Plut. XXV, 3, (fig. 30)* a été réalisé entre 1293 et 1300, et est certainement issu d'une production génoise ou pisane. Il fut étudié par Anna Maria Ciaranfi, dans *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano « Supplicationes variae »*, *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*²³⁷, qui réalise une notice en ne prenant en compte que les médaillons de juin et d'août. Les enluminures utiles à ce travail, celles du mois de mars, au folio 17, n'y sont pas étudiées.

Les médaillons associés au mois de mars contiennent un *Cornator*, reconnaissable à ses deux cors, accompagné de deux figures, dans le premier et un *Spinario*, dans un décor évoquant la nature, dans le second. Sous les médaillons, un personnage représenté alangui, oriente son regard vers le *tireur d'épine*. Sous les traits d'un *Trifons*, le *Cornator* est assis sur

234 *Ibid.*, p. 73

235 *Ibid.*, p. 73

236 Folke Nordström, *Op. Cit.*, p. 75

237 Anna Maria Ciaranfi, « *Supplicationes variae* », *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano*, *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1929, p. 325-348

une butte. Pieds-nus, portant une tunique, il souffle par les bouches de ses deux visages opposés dans deux cors, disposés de manière symétrique. À ses pieds, deux personnages paraissent éreintés²³⁸. Ces différents éléments iconographiques sont associés aux vents, et au mois de mars.

Comme l'explique Léon Pressouyre, ce manuscrit est nourri par des influences byzantines. Dans l'art byzantin, les personnifications du vent sont souvent représentées adossées à une montagne ou colline. De plus, les vents *Trifons* sont aussi chose courante, comme le prouve un manuscrit du XII^{ème} siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne²³⁹, où la Rose des Vents est illustrée par la personnification de deux des vents cardinaux, *Auster* et *Septentrio* où chacun a trois visages.

L'interprétation des deux figures prostrées sous le *Cornator* est plus difficile. Mais la comparaison que Léon Pressouyre fait avec un calendrier d'un Bréviaire de la Bibliothèque de Saint-Gall²⁴⁰ (*fig. 31*), du XIII^{ème} siècle, permet d'en comprendre le sens. Cette enluminure se compose d'une arcature où des médaillons sont placés en dessous. Sous l'intrados de l'arc, un visage aux traits simples, personnifie le vent de mars, matérialisé par les traits du souffle. Au-dessous, dans le médaillon, un personnage debout, se protège le visage dans son manteau, et semble craindre le froid émanant du vent de mars. Cette figure n'est pas sans rappeler les individus du médaillon de droite dans le manuscrit de la bibliothèque Laurentienne. Ces deux scènes évoquent ainsi la violence du vent du mois de mars. Mais la scène de notre manuscrit paraît plus inquiétante que dans le calendrier de Saint-Gall.

En effet, le personnage paraissant alangui, semble en réalité avoir trébuché sous le regard du *tireur d'épine*. La présence du *Spinario* ajoute à la scène une dimension étrange. Le lien se comprend difficilement pour représenter le mois de mars. En effet, l'époque médiévale ne voit pas le *Spinario* comme un sujet de genre mais comme une image moralisée.

Il est donc possible de se demander si ce thème est à mettre en relation avec les textes de la tentation et du Carême qui touchent le mois de mars.

238 Pressouyre Léon, *op. cit.*, p.443. L'auteur identifie une femme se cachant dans ses linges, se tournant vers le *Cornator*, à droite, et à gauche, un homme, voilé détourne le regard du *Cornator* pour éviter les visages du *Trifons*. Il porte une main à sa joue en signe d'angoisse.

239 Ms. 12.600, fol. 29

240 Ms. 402, enluminure du mois de mars

La plaque du mois de mars, de la *Fontana Maggiore* (fig. 25), attribuée à Nicola Pisano, certainement aidé par son fils Giovanni²⁴¹, réunit des symboles déjà bien établis dans la pensée médiévale. La bibliothèque nationale de Vienne, conserve un manuscrit italien, daté aux environs de 1150, qui illustre déjà un *Spinario* ébouriffé par le vent de mars (fig. 26), accompagné d'un bélier. Ces deux exemples nous aident à comprendre pourquoi le *Spinario* du manuscrit de la bibliothèque Laurentienne paraît échevelé. Situé en face du *Cornator*, soufflant par deux de ses visages dans ses cors, le *tireur d'épine* paraît décoiffé par l'effet du souffle de mars, et courbe sa tête pour se protéger du vent aux effets néfastes²⁴². Par cet aspect, le *Spinario* revêt un caractère infernal. Sa chevelure, souvent hérissée, lorsqu'il est associé au mois de mars en fait un personnage pouvant être rattaché au malin. Il était d'usage de dire que le climat de mars poussait les Hommes à assouvir leurs passions sous l'emprise des vents malins.

Mais cette lecture basée simplement sur les croyances médiévales liées au temps de mars est trop réductrice. Les vents venant des instruments du *Cornator*, accablent les deux personnages situés à ses pieds. Il est possible de voir dans ce médaillon les provocations du malin²⁴³ cherchant à atteindre les âmes des individus. Le *Spinario* peut donc être entendu comme figure démoniaque.

3.2. Un symbole de pénitence

3.2.1. Le *Spinario* en mars, transposition du thème sur les fonts baptismaux

Comme expliqué précédemment, le symbole de mars dans l'art occidental se faisait souvent sous les traits du *Marcius Cornator*, à l'exemple des calendriers d'Angleterre, d'Allemagne, de France et d'Espagne²⁴⁴. Le *Spinario* comme symbole de mars n'avait été à ce jour observé que dans les calendriers italiens. Or, la représentation du *Spinario* en mars ne s'est pas limitée à l'Italie. L'Espagne a elle aussi été témoin de la popularité de ce thème dans la représentation des mois. La transmission de ce schéma iconographique a certainement été

241 Giusta Nicco Fasola, *Op. Cit.*, p. 67, pl. 53-54

242 Pressouyre Léon, *Op.Cit.*, p. 454. Une tradition du Haut Moyen Âge différencie des vents qualifiés de bons et d'autres qualifiés de malins.

243 Le *Cornator Trifons*, est similaire aux images de la fin du XIII^{ème} siècle que Dante reprit dans le chant XXXIV de *l'Enfer*, dans les vers 37-38

244 James Carson Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton, Northwestern University, 1938, p. 175-179

rendue possible par la circulation des manuscrits et la copie des images de mars en *tireur d'épine*, extraites des calendriers²⁴⁵. Mais certaines compositions posent encore problème, dans la compréhension de la transposition du motif.

Un chapiteau de Santa Maria del Azogue, à Betanzos (*fig. 32*) datant du XIV^{ème} siècle, expose un personnage retirant l'épine du pied d'un paysan reconnaissable à son chaperon. Cette composition transpose le modèle de *Pan retirant une épine du pied d'un satyre*. Repris dans la deuxième moitié du XII^{ème} siècle en Italie à Sessa Aurunca²⁴⁶ (*fig. 33*), pour représenter mars, nous n'avons à ce jour aucune autre composition identique en Occident. Le chapiteau de Santa Maria del Azogue, pourrait donc s'inspirer des créations italiennes et représenterait un *tireur d'épine* comme étant le mois de mars²⁴⁷.

Cependant, le thème a été plus largement transposé sur les cuves baptismales, tant en Espagne qu'en Suède. Néanmoins, la tradition a évolué pour transformer le *Spinario* - qui signifiait le mois civil de Mars - en une figure lubrique répondant aux premières confessions sur les plaisirs de chair de saint Augustin²⁴⁸.

La cuve baptismale de l'église de Robladillo de Ucieza propose un décor sculpté mettant en scène un *Spinario* méga-phallique (*fig. 34*), entouré de diverses figures issues de la mythologie gréco-romaine (centaure, sirène à double queue, etc). À côté de la sirène, le *tireur d'épine* nu, s'assoit pour extraire l'épine de son pied. Sa position, jambe surélevée, exhibe son pénis surdimensionné. Sa position n'est pas sans rappeler la pose du *Spinario* capitolin. Sa présence confirme le contexte temporel du Carême. Harriet M. Sonne de Torrens reconnaît

245 Le travail de Manuel Antonio Castiñeiras appuie cette idée en expliquant que certains motifs païens et représentations priapiques ont perduré par la circulation et la copie des manuscrits. Dans González Manuel Antonio Castiñeiras, « Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano : la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías de Isidoro* y del calendario de Filócalo », *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, p. 78

246 Il est légitime de se questionner sur la représentation de Sessa Aurunca et de se demander si la composition s'inspire directement des représentations antiques, ou bien si elle résulte d'une réinterprétation du thème byzantin. Car le *tireur d'épine* de Sessa Aurunca correspond à l'image médiévale du *tireur d'épine* à deux figures, la plus ancienne en occident à ce jour étudiée.

247 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p. 63 Jose Luis Hernando Garrido explique que le chapiteau porterait la mention de « Marcius cornator ». L'information n'a pas pu être vérifiée à ce jour par manque de moyens.

248 Harriet M. Sonne de Torrens, *The Female Body, Sexuality and Baptism in Medieval Iberia*, thèse postdoctorale du Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Université de Toronto, 2006, p. 27. Augustin, *Les Confessions*, chapitre IV, livre VI, texte établi et traduit en français par Aimé Solignac et André Bouissou, Paris, Etudes Augustiniennes, 1963

dans ce *Spinario* une allusion au mois de mars²⁴⁹. De ce fait, son geste ainsi que la présence marquée de son sexe l'associeraient aux interdictions charnelles du Carême.

Cette représentation n'est pas unique. Elle se retrouve également en Italie, sur les fonts baptismaux de la basilique San Frediano, à Lucques, ainsi que sur les cuves baptismales des églises paroissiales de Träkumla, Hogrån, Hejde et Väte, sur l'île du Gotland en Suède.

Datant de la seconde moitié du XII^{ème} siècle, les fonts baptismaux de la basilique San Frediano présentent dans leur partie supérieure le cycle des mois disposé en cercle, certainement réalisé par Biduino²⁵⁰. Malgré l'endommagement de certaines parties de son corps (une partie du visage et l'avant-bras s'avancant vers la plante du pied du personnage), nous pouvons reconnaître un *tireur d'épine* (fig. 35) à travers cette sculpture. Sous les traits d'un paysan portant un capuchon jusqu'aux épaules plutôt qu'un jeune garçon nu, le buste allongé et la tête posée sur l'épaule au lieu de se pencher sur son pied, ainsi que la main saisissant fermement la jambe fléchie, ce *Spinario* transcrit une transformation raisonnée du modèle capitolin. Le mouvement du corps et la torsion de la tête révèlent l'effort et la douleur du retrait de l'épine de son pied.

Ces travaux des mois sont intéressants car ils offrent une image concrète de la rudesse de la vie quotidienne et du travail des personnes issues de la plus basse des classes sociales. Dans cet exemple, nous ne sommes plus en présence d'une figure pouvant prévenir de l'intempérance, mais dans l'illustration de l'organisation de l'année sous la forme de scènes mensuelles, correspondant aux activités laborieuses des saisons²⁵¹.

Sur la cuve baptismale d'Hogrån, le *tireur d'épine* pleure de douleur à cause de l'épine enfoncée dans la plante de son pied (fig. 36), comme le suggère son geste, main droite levée vers son visage²⁵². Malgré le sentiment de compassion que le fidèle peut ressentir, il est tout de suite mis en garde par l'aspect méga-phallique de la représentation. Les fonts baptismaux de Hejde, quant à eux, conservent un *Spinario* en mars entièrement nu, placé face à une

249 Le mois de mars est apparenté aux interdictions libidinales du temps du Carême avant la Semaine Sainte. D'après Harriet M. Sonne de Torrens, *Op. Cit.*, p. 27

250 Cette attribution a été faite par Gigetta Dalli Regoli. Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 77

251 Manuel-Antonio Castiñeiras González, « Calendrier », dans Xavier Barral I Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 176

252 Harriet M. Sonne de Torrens, *Op. Cit.*, p. 28

femme portant une toilette luxueuse. Ce couple de personnages incarnerait parfaitement l'image de la Luxure²⁵³.

Nus, exhibant leurs sexes et assis sur un rocher de petite dimension, à l'image du *tireur d'épine* de Robladillo de Ucieza, les *Spinari* sculptés sur les fonts baptismaux du Gotland, attribués au même atelier, ont une double signification ; Ils font référence au mois de mars civil ainsi qu'aux interdictions de la période liturgique.

Allant dans ce sens, le relief placé sur les jambages du portail du baptistère de Pise, représentant un *Spinario*, est accompagné de l'appellation « *Marcius* » (fig.37). Contrairement aux figures précédentes, ce *tireur d'épine* n'est pas nu, mais porte une longue tunique. Ce *Spinario* peut donc incarner le catéchumène se purifiant.

Le baptême est un sacrement qui rachète les péchés des catéchumènes afin qu'ils puissent entrer purifiés dans l'Eglise. Ce sacrement par l'eau était à l'origine pratiqué lors des fêtes de Pâques ou de la Pentecôte et était précédé d'une période de jeûne d'un mois et demi. Durant ce carême, les catéchumènes devaient obligatoirement suivre un enseignement sur les principes essentiels de la foi chrétienne, ainsi que des discours dogmatiques et exégétiques sur l'histoire du Salut²⁵⁴. De ce fait, le mois de mars correspond au temps du Carême, période de privation et d'abstinence, symbolisé par le *Spinario*.

L'épine que le *Spinario* retire de son pied doit être comprise comme un vice physique et une entrave au développement du fidèle dans la foi chrétienne. Pour rappel, saint Paul fait référence aux afflictions physiques et spirituelles engendrées par la présence d'une épine enfoncée dans la chair²⁵⁵. Il condamne aussi le péché de chair dans une doctrine antisexuelle à l'approche de la fin du monde, où il déclare dans son épître aux Corinthiens « Je vous le dis, frères : le temps se fait court. Que désormais ceux qui ont femme vivent comme s'ils n'en

253 Folke Nordström, *Op. Cit.*, p. 75

254 Xavier Barral I Altet, « Baptême, baptistère », dans Xavier Barral I Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 141

255 II *Corinthiens*, 12, 7-8 « 7. Et afin que je ne m'enorgueillisse pas à cause de ces révélations extraordinaires, il m'a été donné une écharde dans la chair, un ange de Satan pour me frapper, afin que je ne m'enorgueillisse pas. 8. À ce sujet j'ai supplié trois fois le Seigneur afin qu'elle se retire de moi, 9. mais il m'a dit : "Ma grâce te suffit, car ma puissance s'accomplit dans la faiblesse". Je me glorifierai donc très volontiers plutôt dans mes faiblesses, afin que la puissance du Christ repose sur moi. 10. C'est pourquoi je prends plaisir dans les faiblesses, dans les outrages, dans les contraintes, dans les persécutions, dans les détresses, pour Christ. Car lorsque je suis faible, alors je suis fort ».

avaient plus²⁵⁶ ». Saint Paul ne fait qu'amorcer l'idéologie liée à la concupiscence, à la fornication et à la luxure. Les propos de saint Augustin (354-430), en tant que témoins et prosélytes de « la nouvelle éthique sexuelle²⁵⁷ », confirment les idées esquissées par saint Paul. Le lien entre l'épine et le vice a donc été très vite reconnu par saint Augustin dans ses *Confessions*, où il fait référence à un épisode personnel avant sa conversion. Alors qu'il réalisait une pause dans ses études classiques aux alentours de ses dix-sept ans, saint Augustin a été affligé par « l'épine de la sensualité²⁵⁸ » dans la ville de Carthage, où il explique « [...] partout autour de moi bouillonnait à grand fracas la chaudière des amours honteuses²⁵⁹ ». A l'égal du *Spinario* qui extrait l'épine de son pied en signe de pénitence, saint Augustin a dû affronter le vice dans sa quête spirituelle. Ainsi, les catéchumènes, fidèles et hommes d'Eglise durant les quarante jours du Carême, symbolisant un renouveau spirituel, doivent eux aussi faire face à leurs péchés et vices de manière à entrer purifiés dans l'Eglise.

3.2.2. Un symbole de conversion

Le *Spinario* présent dans le troisième caisson du tympan de Vézelay (*fig. 38*) est assis aux côtés de deux autres personnages, dont un positionné à l'opposé, représenté avec des cheveux hirsutes. Ce groupe a été largement étudié dans le cadre d'une thèse rédigée par Maï La Gallic²⁶⁰. La lecture de cette scène est complexe. D'après Maï La Gallic, nous ne serions plus en présence d'images rattachées aux ethnies à l'instar des autres caissons entourant le tympan, mais nous serions face au résultat d'une image qui en mêle deux. En d'autres termes, l'hypothèse de Maï La Gallic associe le *Spinario* à la représentation des deux personnages dos à dos, qu'elle identifie comme un frère et une sœur siamois²⁶¹.

Le *Spinario* serait en réalité une *Spinaria* puisqu'elle est incarnée par la jeune femme, assise à droite dans le caisson. Même si ce caisson ne rentre pas dans la thématique principale de la voussure correspondant aux différents peuples de la terre, sa présence se justifie.

Il est indéniable que le personnage de gauche correspond à un être issu du malin, comme le suggère sa chevelure désordonnée et dressée. Mais Francis Salet a prouvé que cette figure ne

256 I Corinthiens, 7, 29

257 Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Op. Cit.*, p. 58

258 Harriet M. Sonne de Torrens, *Op. Cit.*, p. 29

259 Augustin, *Op. Cit.*, chapitre IV

260 Maï La Gallic, *Le tympan de Vézelay. Les peuples de la terre dans la pensée et l'art roman. Traditions iconographiques et littéraires*. Thèse doctorale, Université Rennes 2, 2 vols, 2012

261 *Ibid.*, p. 400

peut être apparentée à un démon, car son visage n'est pas déformé par des grimaces, comme il était d'usage de le faire. De ce fait, Francis Salet et Jean Adhémar l'identifient comme étant un tentateur²⁶². Sa chevelure, ses vêtements ainsi que son attitude - dénudé et tenant son mollet en signe de souffrance - nous indiquent la sauvagerie du personnage et illustre le païen à convertir.

Faisant suite à cet être mauvais, se trouvent les personnages « siamois ». En revanche un doute plane sur ces figures. Rien ne prouve qu'ils soient réellement siamois. Il nous est impossible d'affirmer pareille chose, mais ces deux personnages présentent une proximité corporelle rare dans la production vézelienne. Les autres caissons mettent en place des scènes où chaque contour de chaque personnage est défini. C'est pour cette raison que Francis Salet²⁶³ puis Maï Le Gallic²⁶⁴ pensent que cette juxtaposition était volontaire et traduisait certainement une soudure au niveau du torse. De plus, l'affirmation comprenant le *Spinario* comme une *Spinaria* est difficile à justifier. Rien ne prouve que cette figure soit féminine, car son mouvement cache sa poitrine. Mais la finesse de ses traits ainsi que ses cheveux relativement longs et soignés, sont des éléments qui nous inciteraient à penser que nous sommes en présence d'une femme. Mais nous pourrions aussi penser que nous sommes en présence d'un jeune garçon.

Cette reproduction est l'une des rares images copiant presque parfaitement la position du *Spinario* Capitolin²⁶⁵. La physionomie des deux *Spinari* est proche puisqu'ils affichent tous les deux des visages délicats et juvéniles où aucune douleur n'est signifiée. La tête penchée sur son pied, l'exemplaire de Vézelay présente la même anomalie que le bronze du Capitole. En observant réellement la position de la figure, assise et penchée sur l'épine plantée dans son pied, qu'elle cherche à retirer, l'on remarque rapidement que sa chevelure ne répond pas aux lois de la pesanteur. En effet, ses cheveux auraient dû retomber sur ses joues et partir vers l'avant du visage. Par tous ces éléments il paraît juste de penser que le modèle du Capitole ait inspiré cette figure. L'abbaye étant directement rattachée à l'autorité de l'évêque de Rome, des échanges et pèlerinages doivent être à l'origine de cette copie. Si nous sommes réellement en

262 Francis Salet (dir.), *La Madeleine de Vézelay*, Melun, Librairie d'Argences, 1948, p. 125

263 *Ibid.*, p. 125

264 Maï La Gallic, *Op. Cit.*, p. 420

265 Nous ne sommes pas dans une copie identique dans le sens où, la représentation de Vézelay tire l'épine de son pied droit, contrairement au *Spinario* capitolin qui retire l'épine de son pied gauche. Hormis ce détail, l'ensemble reste très similaire.

présence d'une reproduction très peu réinterprétée du motif antique²⁶⁶ nous pouvons penser qu'il s'agit d'un jeune garçon et non d'une jeune femme.

Quoiqu'il en soit, le *tireur d'épine*, qu'il soit féminin ou masculin, ainsi que le second personnage derrière lui, peuvent être compris comme l'illustration des jumeaux siamois. Cette interprétation rejoint les scènes périphériques de la voussure. L'image de la gémellité est associée à l'identité. Si le *Spinario* est une femme la notion d'identité perd son sens.

Cette scène, très complexe peut aussi faire référence au Péché Originel, et à un temps antédiluvien, comme la représentation des géants présents dans un autre caisson. De ce fait, ce troisième caisson peut évoquer le souvenir d'un Etat perdu ainsi que sa déchéance. Dans ce cas, la *Spinaria* ainsi que l'homme seraient susceptibles de correspondre à la réinterprétation du Péché Originel, où le *tireur d'épine* aurait une valeur luxurieuse. Dans le même ordre d'idées, leur geste symboliserait l'expiation de leurs fautes, conscients de leurs péchés. Ainsi, le couple de personnages dénudés, symboliserait un être à convertir. Située au-dessus de la *Pentecôte*, cette image n'évoque pas la conversion par les apôtres mais expose ceux qui vivent dans le péché et vont être convertis.

L'absence de pudeur des trois personnages qui sont dénudés, ainsi que leurs vêtements en font des païens à convertir, qui vivent dans l'ignorance et le péché de chair. De ce fait ce caisson combinerait deux images se rattachant à une nation en attente de la Bonne Nouvelle, révélée par la scène centrale du tympan, la *Pentecôte* (fig. 39).

Il semble aussi opportun de parler d'un autre exemple important, allant dans ce sens. Positionné en haut de la colonne, le *Spinario* du Capitole a été longtemps défini comme une idole. C'est pourquoi, le monument funéraire de l'évêque de Magdebourg, reprend ce principe. Le petit personnage, fixé par la nuque, aux traits du *tireur d'épine* est positionné sur la pointe du bâton tenu par l'évêque Frédéric de Wettin, mort en 1152²⁶⁷. Cette figurine, adossée est identifiée comme un *Spinario* pécheur-miséricordieux²⁶⁸ (fig. 40). Thomas d'Aquin, explique que la pointe du bâton, où était placée la petite figure, était parfois utilisée

266 Comme dit précédemment, la différence vient du pied blessé mais aussi du vêtement porté par le personnage évoquant un *pallium*.

267 Gloria Fossi, *Op. Cit.*, p.305 et Erwin Panofsky, *La sculpture funéraire de l'Ancienne Egypte au Bernin*, (1956 1^{ère} édition), Paris, Flammarion, 1995, p. 65

268 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 76

pour frapper les individus qui contredisaient l'évêque, considéré comme le médiateur de la vérité du Christ²⁶⁹. Plus vraisemblablement ce *tireur d'épine* pourrait être considéré comme le symbole d'une croisade contre les païens et un symbole de conversion. Ce personnage pourrait faire référence à la victoire de l'évangélisation de masse du Saint-Empire romain germanique sur les Slaves, les Magyars et les Danois. Leur conversion au christianisme plaça ces différentes civilisations sous l'autorité du diocèse de Salzbourg à partir du troisième quart du IX^{ème} siècle²⁷⁰.

269 Gloria Fossi, *Op. Cit.*, p. 305

270 Manuel Talaván, « Relaciones germano eslavas en el contexto de cruzada: la cruzada venda », *Intus-Legere Historia*, 4/2, 2010, p. 36-39.

Partie IV. Le motif du *Spinario* dans l'art byzantin

1. L'émergence du *Spinario* dans l'art byzantin

1.1. Les premières représentations du *tireur d'épine*

1.1.1. De l'art antique à l'art byzantin

A l'image de l'Occident, l'art antique fournit de nombreuses versions de la figure du *tireur d'épine* dans l'Empire d'Orient. Même si le *Spinario* Capitolin est une œuvre primordiale pour la transmission dudit motif à l'époque médiévale, il existe différentes variantes du thème, sous les traits d'hommes ou de femmes à des âges plus ou moins avancés²⁷¹.

Par l'inventaire des représentations antiques, établi dans ce travail²⁷², il est particulièrement intéressant de constater que la représentation du *tireur d'épine* peut être composée de deux figures au lieu d'une. Cette version découlerait du sujet de *Pan, dieu protecteur des troupeaux et des bergers, retirant une épine du pied du satyre (fig. 1)*. Ce modèle, à l'instar du motif du *Spinario*, a été de nombreuses fois produit²⁷³.

Il est important de souligner qu'à ce jour, aucune source, qu'elle soit littéraire ou non, indiquant l'existence d'une quelconque statue du *Spinario* antique à Constantinople ou dans une autre grande ville d'Orient, n'a été découverte. Il est donc fort probable que le motif ait circulé par le biais de copies d'antiques existant en occident et orient, transposé sur des objets de petite taille.

Les exemples les plus anciens de *tireurs d'épine*, à ce jour connus dans l'art byzantin, se concentrent particulièrement dans les arts décoratifs. Le premier exemple de la période byzantine semble correspondre à un médaillon (fig. 2) d'or faisant partie d'un trésor de la

271 Doula Mouriki, « The theme of the "Spinario" in Byzantine Art », *Deltion tes Christianikes Archaïologikes Hetaireias*, 1970-1972, p. 54

272 Voir Volume III - Catalogue des figures. Inventaire complet non illustré p. 109

273 Ce motif se retrouve notamment sur les sarcophages romains, ou en bien sur des ronde-bosse de taille moyenne, à l'image des exemplaires du musée d'Ostie, du Louvre ou encore du musée *Pio Clementino* au Vatican. Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 54

collection Dumbarton Oaks²⁷⁴. Daté de la fin du VI^{ème} siècle, cet objet a une origine constantinopolitaine. L'avvers du médaillon, présente le buste de profil d'un empereur. L'envers met en scène Dionysos réalisant une libation, flanqué de deux satyres²⁷⁵. L'ensemble est bordé par des rinceaux de vigne émergeant de deux canthares, où différentes figures évoluent dans l'espace. L'une d'elles, en haut à droite, a été identifiée comme étant un *tireur d'épine*, reflétant de manière assez fidèle la version capitoline. En revanche, la représentation en bas à gauche, met en place un petit groupe de deux figures, identifiée à l'origine comme la naissance de Dionysos²⁷⁶. Après un examen plus approfondi, ce groupe révèle une figure nue assise dont la jambe droite est posée sur la gauche, tandis qu'un jeune homme, assis devant elle cherche à retirer quelque chose de son pied²⁷⁷. La composition de ce groupe n'est pas sans rappeler la gestuelle du thème de *Pan, dieu protecteur des troupeaux et des bergers, retirant une épine du pied du satyre*.

1.1.2. La réappropriation du motif du *Spinario* dans l'art byzantin

Les premiers exemples de représentations de *tireurs d'épine* dans l'art byzantin sont liés à la période classique de la Renaissance macédonienne du X^{ème} siècle. Le *coffret Veroli* (fig. 3) en ivoire, conservé au Victoria and Albert Museum, en est un des exemples les plus célèbres. Le panneau frontal gauche du coffret montre un amour tirant une épine du pied d'une jeune femme. Au-delà des différentes interprétations encore vagues sur l'identité de la figure féminine²⁷⁸, il semble plausible que le geste relatif à l'extraction de l'épine soit compris comme un geste érotique durant la période hellénistique²⁷⁹.

1.2. L'intégration du *Spinario* dans un schéma iconographique précis

1.2.1. D'un modèle à un autre : l'évolution de la représentation des *Rameaux*

274 *Ibid*, p. 56

275 John Beckwith, *Studies in Byzantine and Medieval Western Art*, Londres, Pindar Press, 1989, p. 163, fig. 8-9

276 Marvin Chauncey Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Vol. II, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1965, pl.XCIII ; p. 135

277 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 56

278 Erika Simon, *Nomos und das Elfenbeinkästchen aus Veroli*, Berlin, W. De Gruyter und Company, 1964, p. 324-330

279 John Beckwith, *Victoria and Albert Museum. The Veroli Casket*, Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1962, p. 14

La figure du *Spinario* fut identifiée dans un autre ivoire célèbre du X^{ème} siècle. Représentant *l'Entrée à Jérusalem*, la plaque d'ivoire de Berlin (*fig. 4*) a été commentée de manière répétitive par les historiens de l'art²⁸⁰. Kurt Weitzmann²⁸¹, a été le premier à le dater et à l'associer à la production artistique de la Cour impériale de Constantinople au X^{ème} siècle, sous la dynastie macédonienne²⁸².

Il semble opportun de rappeler que l'épisode des *Rameaux* est une scène qui a connu un attrait particulier lors de la période byzantine et post-byzantine, puisqu'elle représente l'une des grandes fêtes du calendrier chrétien²⁸³.

L'Entrée à Jérusalem, représentée sur la plaque d'ivoire conservée à Berlin, est importante car elle marque un changement non négligeable dans la représentation des *Rameaux*. Positionné sous l'âne portant le Christ, lors de son entrée dans la ville, un enfant, aux canons classiques, ramène sur sa cuisse droite son pied gauche, d'où il tente de tirer une épine. Ce personnage à l'antique, vêtu d'une tunique peut s'apparenter au *Spinario* capitolin²⁸⁴. Mais une différence notable, au-delà de son vêtement, l'éloigne de ce modèle. Le jeune garçon ne repose pas son corps sur un rocher mais soutient son poids par son bras droit appuyé au sol, afin de trouver son équilibre.

Outre la présence bien visible du *Spinario*, cette œuvre légitime son importance dans ce travail de recherche, car elle correspond à la première apparition connue à ce jour, dans l'iconographie des *Rameaux*.

Cette particularité, indiquerait que le modèle utilisé pour ce cas ne serait pas issu d'une copie du bronze capitolin, mais certainement d'une autre version du *tireur d'épine* inconnue à ce

280 Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, Editions E. De Boccard, 1960 (1916 1^{ère} édition), p. 270-271. Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960 1^{ère} édition), p. 58. Kurt Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 107)*, Cologne and Opladen 1963, p. 38. Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris 1967, p. 286

281 Kurt Weitzmann, *Ibid.* p. 38

282 L'ensemble des recherches des historiens s'étant intéressés à la question, confirme cette datation et tend à replacer l'apparition du *Spinario* dans l'art byzantin sous l'impulsion du mouvement humaniste de la Renaissance Macédonienne.

283 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 57

284 A l'inverse de l'art médiéval d'occident, l'art byzantin ne présente à ce jour aucune sculpture antique représentant un *tireur d'épine*. Ivana Jevtic, « Sur le symbolisme du *Spinario* dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem : deux représentations inédites dans les églises serbes », *Cahiers archéologiques*, n°47, 1999, p. 110

jour. Nous pouvons affirmer que l'artiste s'est basé sur un modèle ancien, car la figure assise est construite à partir d'un *contraposto* classicisant. C'est donc au X^{ème} siècle que notre figure trouve sa place dans *l'Entrée à Jérusalem*.

1.2.2. La figure de *l'enfant-tireur d'épine* dans les peintures murales

Dans l'art byzantin, la figure du *tireur d'épine* se manifeste de manière significative dans les fresques représentant *l'Entrée à Jérusalem*. C'est à partir de l'époque des Comnènes, que le *Spinario* s'affirme dans les représentations monumentales des *Rameaux*.

Sous la première couche de peinture de l'église des Saints-Anargyres à Kastoria (*fig. 5*), datant de la seconde moitié du XII^{ème} siècle, est représenté un petit garçon cherchant à tirer une épine de son pied, tenant la main d'un adulte dans le cortège des Juifs. Ce même motif est repris sur les murs de l'église Saint-Georges de Kurbinovo (*fig. 6*), datant de 1170-1180. Puis, Ivana Jevtic a été la première à remarquer ce modèle représentant un *enfant-tireur d'épine* tenu par la main sur *l'Entrée à Jérusalem* de l'église Saint-Nicolas à Studenica²⁸⁵ (*fig. 7*).

A travers ces trois représentations, nous constatons une certaine parenté iconographique due à la circulation du thème. Les rendus des mouvements de foule, les gestuelles, les physionomies ainsi que les *enfants-tireurs d'épine*, se distinguent stylistiquement parlant d'une église à l'autre. Mais de nombreuses similitudes rapprochent ces trois fresques, qui font partie d'un corpus plus important.

Il est possible d'imaginer que les différents artistes de Saint-Nicolas de Studenica (*fig. 7*) eurent en leur possession des carnets de modèles comparables à ceux réalisés en Grèce septentrionale ou en Macédoine à la fin du XII^{ème} siècle. Il paraît vraisemblable que les traitements picturaux sont proches de ceux de ces foyers²⁸⁶. Bien entendu l'hypothèse de la formation des artistes, par leur circulation à travers différents ateliers et chantiers avant de réaliser leurs œuvres en Serbie, reste valide.

Par l'étude comparative des trois représentations et des antiques, une observation intéressante doit être relevée. Il paraît évident que les différents *enfants-tireurs d'épine*

285 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 120

286 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 122

modifient entièrement l'image des *Spinari* antiques et celle des premières représentations byzantines²⁸⁷.

Une nouvelle hypothèse de circulation peut alors être émise. Il est possible, du moins pour ces représentations serbes, que le motif antique du *tireur d'épine* ait fusionné avec un autre thème appartenant aux *Rameaux*, plus pittoresque, correspondant à l'enfant hiérosolymitain tenu par la main par un adulte²⁸⁸.

A partir du XIII^{ème} siècle, les artistes de la période des Commènes et leurs pairs ont réussi à faire évoluer l'image de l'*enfant-tireur d'épine*. Doula Mouriki a été le premier à pointer deux variantes dans le motif étudié à travers la fresque de l'église Saint-Nicolas de Monemvasie et celle de l'église de la Vierge *Hodigitria* de Pec²⁸⁹ (fig. 8). Dans la première, le jeune garçon ne retire plus son épine seul, mais est soigné par un autre enfant qui l'aide à la retirer. Les deux garçons ne sont plus au cœur du cortège des Juifs mais sont excentrés de la scène, placés sous l'âne portant le Christ, à l'image de l'ivoire de Berlin. Comme pour ce bas-relief, les enfants fonctionnent comme une image autonome.

Les *Rameaux* de l'église de la Vierge *Hodigitria* de Pec (vers 1330-1335) (fig. 8), présentent l'évolution la plus aboutie du motif de l'*enfant-tireur d'épine*. Situé sous l'âne portant le Christ arrivant dans la ville, un jeune garçon est assis sur un coussin posé au sol, attendant que le second lui retire l'épine plantée dans son pied²⁹⁰. Il est important de remarquer que la représentation du *tireur d'épine* fonctionne comme une scène à part entière, et conserve sa dimension pittoresque héritée de l'antiquité.

L'Entrée à Jérusalem, peinte à Mistra à deux reprises, met en scène des *tireurs d'épine*. L'un d'eux appartient à l'ensemble des fresques du monastère de la *Peribleptos* (fig. 9) daté du XIV^{ème} siècle. Dans cet exemple, les *enfants-tireurs d'épine* sont positionnés sous l'âne, face à un ensemble architectural occupant le premier plan de la scène²⁹¹. La paire d'enfants reproduit ici la version du *tireur d'épine* composée de deux figures, où l'un des deux personnages retire l'épine du pied de son camarade.

287 Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p. 270

288 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 120

289 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 58

290 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 122

291 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 58

Toujours à Mistra, mais plus récente, la fresque de l'*Entrée à Jérusalem*, du monastère de la *Pantanassa* (fig. 10), datée aux environs de 1430, reprend dans une large mesure la représentation du monastère de la *Peribleptos*. Mais à la différence des *enfants-tireurs d'épine* de la *Peribleptos*, le *tireur d'épine* de la *Pantanassa* est seul. Cette variante indiquerait que la source d'inspiration du ou des peintres du monastère de la *Pantanassa* ne s'est pas limitée à l'observation de la composition du monastère de la *Peribleptos*²⁹², mais serait le résultat d'une synthèse de plusieurs modèles déjà admis.

Le *Spinario* de la *Pantanassa* revêt une tunique courte sans manches relativement proche de la représentation de l'*Entrée à Jérusalem* de l'ivoire de Berlin. En revanche, contrairement au *tireur d'épine* de l'ivoire de Berlin, le jeune garçon est assis au sol et extrait l'épine de son pied de ses deux mains. La position est donc différente et pourrait s'appuyer sur une autre version.

Malgré l'importance de l'évènement auquel ils participent, les deux enfants paraissent captivés par leur activité, et deviennent indépendants dans l'épisode de l'*Entrée à Jérusalem* qui les entoure. L'isolement des deux figures est beaucoup plus marqué sur ces deux représentations. Les *enfants-tireurs d'épine* sont dans ces deux cas, isolés dans la partie basse de la composition, en étant insérés dans une frise à l'écart des autres personnages de l'épisode biblique. L'importance est redonnée à l'entrée du Christ dans la ville. Les *Spinari*, indépendants par leur position et leur petite taille, deviennent presque anecdotiques et se réinscrivent dans une dimension pittoresque devenant presque ornementale²⁹³.

1.2.3. L'adaptation du motif sur des objets liturgiques

Outre les objets d'ivoire et les peintures murales, les figures de *tireurs d'épine* se retrouvent parfois sur des objets liturgiques. Le *Grand sakkos de Photius* (fig. 11) réalisé entre 1414-1417, est un élément important pour ce travail, car il correspond au premier vêtement liturgique connu à ce jour sur lequel un *Spinario* est représenté. En effet, l'*Entrée à Jérusalem*, présente dans un des registres de l'habit, met en scène un petit *tireur d'épine*, concentré sur

292 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 58

293 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 121

son activité²⁹⁴. Cette œuvre de la période paléologique, fut sans doute produite à Constantinople²⁹⁵.

Les icônes de l'Ecole Crétoise comptent un nombre considérable de représentations des *Rameaux*. Dans le cadre de cet épisode, certains chercheurs ont trouvé de nombreux *tireurs d'épine*, liés à la nouvelle iconographie de l'*Entrée à Jérusalem*, ancree à Byzance²⁹⁶. Parmi ces icônes où des *Spinari* sont représentés, celle attribuée à Nicholas Ritzos, illustrant une *Deesis*, des saints et des scènes du *Dodekaorton* à Sarajevo (fig. 12), met en scène un *tireur d'épine* assis sous l'âne de l'entrée triomphale du Christ dans Jérusalem²⁹⁷.

La Galerie du Temple à Londres conserve une icône très similaire à celle de la Collection Canellopoulos et comprend elle aussi un *Spinario*²⁹⁸. Cette figure mélangerait des exemples ultérieurs où le garçon en tunique courte assis sur le sol, son pied gauche allongé et son pied droit levé, extrait l'épine de son pied avec ses deux mains. Alors qu'il est engagé dans l'extraction de l'épine avec les deux mains, ce personnage fusionne les deux positions des archétypes d'origine. Alanguie sur le sol, les pieds en l'air, ce mouvement reprendrait celui de Pan et satyre. En revanche, le fait qu'il soit seul à extraire son épine, reprend l'archétype capitulin²⁹⁹.

L'école de Novgorod illustre à plusieurs reprises l'*Entrée à Jérusalem* à travers ses peintures³⁰⁰. Similaires aux icônes issues des productions byzantines, les peintures de l'Ecole de Novgorod ont contribué à l'expansion du motif antique par la copie des icônes et peintures byzantines où le *tireur d'épine* était présent dans la scène des *Rameaux* (fig. 13). L'art issu des productions orthodoxes permet la mise en place du motif du *tireur d'épine* qui semble être étroitement lié au thème de l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem.

294 Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p. 277

295 John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London, The Pelican History of Art, 1970, p. 156

296 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 59

297 Maria Vassilaki, « Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery », *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 48 (1990), p. 77-78

298 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 59

299 *Ibid.*, p. 59

300 Konrad Onasch, *Ikonen*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1961, p. 53-54

2. Réflexions sur la présence des *enfants-tireurs d'épine* dans la représentation de l'*Entrée à Jérusalem*

2.1. L'étude des sources

2.1.1. De l'enfant au *Spinario*

Il paraît opportun de se questionner sur l'intégration du *Spinario* dans l'épisode de l'*Entrée à Jérusalem*. L'intégration de cette figure fut relativement simple dans l'épisode biblique. En effet, dès l'origine de la représentation de ce thème, les enfants, tenant dans leurs mains des rameaux ou tendant des linges sous l'âne s'avançant, sont présents³⁰¹. Le récit de l'entrée triomphale du Christ dans la ville de Jérusalem, acclamé et glorifié par les enfants, se fait dans les quatre évangiles (Matthieu, 21, 1-15 ; Marc, 11, 1-10 ; Luc, 19, 29-40 ; Jean, 12, 12-15) ainsi que dans l'Évangile apocryphe de Nicodème³⁰².

La présence des enfants dans la scène de l'*Entrée à Jérusalem*, résulterait indirectement d'un passage de l'Évangile selon Saint Matthieu qui suit immédiatement le récit de l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem³⁰³.

« 12. Et Jésus entra dans le temple, et expulsa tous ceux qui vendaient et qui achetaient dans le temple; et il renversa les tables des changeurs, ainsi que les bancs de ceux qui vendaient des colombes. 13. Et il leur dit : " Il est écrit : Ma maison sera appelée maison de prière ; mais vous en faites une caverne de brigands". 14. Et des aveugles et des boiteux s'approchèrent de lui dans le temple, et il les guérit. 15. Quand les prêtres en chef et les scribes virent les choses prodigieuses qu'il avait faites et les enfants qui criaient dans le temple et qui disaient : "Hosanna au fils de David ! ", ils s'indignèrent.³⁰⁴»

301 Le sarcophage d'Adelphia ou celui de Junius Bassus, entre autres, mettent en place des enfants témoins de l'*Entrée à Jérusalem*. Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p. 255

302 *Acta Pilati* 1,3 et Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. 2-II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 397-400

303 Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p. 280-284

304 Matthieu, 21 ; 12-15

Même si de nombreuses sources incluent la présence des enfants dans la scène des *Rameaux* le verset 15 de Matthieu constituerait selon Gabriel Millet et Doula Mouriki l'argument principal légitimant la présence des enfants dans cette scène³⁰⁵.

La représentation des enfants serait issue des traditions antiques, où leur présence était requise lors des grandes processions et réceptions officielles aux portes des villes. De plus, les écrits d'Egérie racontant son pèlerinage, nous apprennent que les enfants participaient activement aux processions liturgiques célébrant le Dimanche des Rameaux dans la Jérusalem du IV^{ème} siècle³⁰⁶. Dans cette procession, l'évêque se dirigeait vers Jérusalem et était acclamé par une foule d'adultes et d'enfants³⁰⁷.

Dans certaines régions, comme en Cappadoce ou en Géorgie, la présence des enfants hiérosolymitains dans l'iconographie des *Rameaux* est plus importante que celle des adultes. D'une manière plus générale, diverses recherches ont montré qu'il était commun de voir des figures enfantines coupant des palmes, tendant un linge, ou bien assistant à la venue du Christ aux portes de la ville³⁰⁸.

Une homélie du Dimanche des Rameaux de Cyril d'Alexandrie insiste sur l'importance des enfants dans cette scène. L'entrée triomphale du Christ s'avère être une glorification des enfants innocents qui ont reconnu le Seigneur lors de son arrivée contrairement à leurs parents qui pour certains ont vu en lui un ennemi et l'on conduit à la Croix³⁰⁹. Cet argument est aussi avancé plus tard par le patriarche Photius, qui célébrait les enfants à travers une homélie, en glorifiant leur reconnaissance envers le Christ, ainsi que leur pureté et leur innocence. L'utilisation des enfants dans la scène de l'*Entrée à Jérusalem* sert un but théologique concret. De ce fait, il semblerait que la présence du *tireur d'épine* dans cet épisode soit liée à la représentation des enfants et leur rôle dans la liturgie.

2.1.2. Portée symbolique de l'épine

Dans la Bible, l'épine revêt une signification négative. Les livres prophétiques de

305 Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p.280-284 ; Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 62

306 Egérie, « Journal de voyage (Itinéraire) et Lettre sur la bienheureuse Egérie », *Sources chrétiennes* 296, traduction de Pierre Maraval, Paris, Imprimerie Floch, 1982, p. 275

307 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 62

308 Gabriel Millet, *Op. Cit.*, p. 257-264

309 Paul Migne, « In sanctum festum Palmarum, et in pullum asini », *Patrologie Grecque* 77 , 1053, 1056, 1057

l'Ancien Testament font de l'épine un symbole fort du mal, des épreuves et des ennemis³¹⁰. Le Nouveau Testament reprend aussi ces connotations, comme dans la parabole de la semence³¹¹, où l'épine symbolise le désir de richesse, mais aussi la douleur, car elle est l'unique élément de couronne portée par le Christ lors de la *Dérision*. L'Ancien et le Nouveau Testament associent donc l'épine à un symbole négatif, lié de toute évidence au péché et au mal.

La nature spirituelle du message de certaines prières, même si celles-ci sont rattachées à la communion, permet de comprendre la portée symbolique de l'épine. Par exemple, l'office de la sainte communion du *Christos anesti* de la IX^{ème} Ode de l'office de Complies énonce : « Que votre Corps et votre Sang très précieux soient pour moi comme un feu et comme une lumière brulant le bois de mes péchés, mettant le feu aux épines de mes passions et m'illuminant tout entier pour que j'adore votre divinité³¹² ». Suite à la communion divine, lors de l'action de grâce dans la troisième prière de Siméon Métaphraste, il est dit : « ... Consume les épines de tous mes péchés, purifiez mon âme, sanctifiez mon cœur ...³¹³ ». Ainsi l'épine est étroitement liée aux passions et aux péchés qu'il faut extirper du corps afin de purifier l'âme.

2.2. La diffusion du motif du *tireur d'épine* dans l'Orient médiéval

2.2.1. La présence du motif dans les manuscrits

Les représentations des *Spinari* ne se limitent pas à l'épisode de l'*Entrée à Jérusalem*. L'image du *tireur d'épine* a vraisemblablement eu le même impact en Orient qu'en Occident. Sa présence est marquée tant dans les peintures murales, que les objets liturgiques et les manuscrits. Ces recherches ont permis de découvrir deux autres *Spinari* dans des miniatures illustrant des épisodes relativement rares ou du moins peu fréquents.

Les manuscrits byzantins antérieurs à la fin du X^{ème} siècle mettaient en place un classicisme expressif à travers leurs figures, où l'imitation de l'antiquité était fortement

310 Osée 2, 8 ; Ezéchiel 28, 24 et Joseph Dheilly, *Dictionnaire biblique*, Tournai, Desclée, 1964, p. 348

311 Marc, 4,7 18-19 ; Luc, 6,44 8,7 ; Mattieu, 7,16 13,7

312 R. P. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, Vol. II, Chevetogne, Monastère de Chevetogne, 1953, p. 293

313 *Ibid.*, p.309

présente. Les formes hellénisantes n'étaient pas réellement réinterprétées mais étaient directement réinjectées dans les peintures aux codes bien définis³¹⁴.

À partir de la fin du X^{ème} début du XI^{ème} siècle, les manuscrits ont peu à peu perdu leur classicisme antique, pour voir apparaître des formes antiques réinterprétées. Les miniatures en pleine page bordées par de larges cadres et traitées au siècle précédent comme des « tranches de vie³¹⁵ » intégrées dans des décors illusionnistes, ont été remplacées par des environnements plus abstraits. Les compositions dans un premier temps chargées, sont dématérialisées au profit d'un ensemble plus sobre. Les figures quant à elles, sont traitées de manière plus légère.

Le manuscrit gr. 1613, dit *Ménologue de Basil II* (fig.14), conservé à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, réalisé entre 985 et 1025, met en place des miniatures novatrices. Les images ne sont plus en pleine page et délimitées par un cadre imposant mais prennent la forme de plus petites miniatures qui dominent la composition du folio.

Au-delà des innovations stylistiques de ce manuscrit, la miniature représentant *Les saintes Zénaïde et Philonille* est importante pour ce travail. Détachées sur un paysage schématique à fond d'or, les deux figures frontales sont mises en scène dans le premier registre de l'image devant une grotte, certainement une des grottes de Thessalie, à proximité des sources d'eau thermale que les deux sœurs utilisaient pour soigner les malades. Philonille et Zénaïde y auraient fondé un hôpital puis un monastère³¹⁶.

Les deux sœurs nimbées présentent des expressions similaires. Philonille, est représentée en orante et assiste à une théophanie. Son geste illustre sa dévotion et son dévouement pour le salut du monde. Zénaïde, quant à elle, est assise au sol et cherche à soigner son pied en tirant une épine de son talon. Cette analogie à la position du *tireur d'épine* devrait être lue comme un signe de pénitence et de purification. En effet Zénaïde se retire dans la montagne pour soigner les malades et purifier et exorciser les possédés. Ainsi son

314 Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore, traduit par Gildo Fossati, Torino, Giulio Einaudi, 1967, p. 140

315 *Ibid.*, p. 140

316 Sainte Zénaïde et sainte Philonille sont de sœurs, parentes de l'Apôtre Paul, et sont célébrées par les chrétiens orthodoxes dans le Ménologue grec. <https://nominis.cef.fr/contenus/saint/10944/Saintes-Zenaide-et-Philonille.html>. Consulté le 19 mars 2019

geste dans cette miniature n'est pas anodin et fait référence à son rôle mais aussi à son propre salut³¹⁷.

La version du *tireur d'épine* à deux figures se retrouve ici dans un thème iconographique encore jamais observé dans ce travail, celui dans la scène du *Miracle des pains* (fig. 15), dans le livre des Évangiles de la Bibliothèque nationale (Paris, gr. 54), datant du XIII^{ème} siècle³¹⁸. Les deux figures sont accompagnées de lutteurs, eux aussi souvent mis en scène dans les représentations des *Rameaux*. Il est intéressant de remarquer la similarité des paysages et des décors encadrant *les tireurs d'épine* entre cette miniature et les fresques de *l'Entrée à Jérusalem* étudiées précédemment.

La résurgence de ces figures antiques dans le *Miracle des pains* pourrait venir de l'observation des scènes illustrant *l'Entrée à Jérusalem* où les *Spinari* étaient communément représentés. Il semblerait donc que le thème du *tireur d'épine* ait été repris de ces représentations et transposé dans la miniature de Paris, sans insister sur le discours général de l'épisode du *Miracle des pains*³¹⁹. Par conséquent la présence des *enfants-tireurs d'épine* ainsi que des lutteurs, serait purement pittoresque et amènerait une certaine véracité à la distribution des pains qui ancrerait l'ensemble de la scène dans un espace-temps potentiellement réel.

2.2.2. Portée symbolique de l'enfant-tireur d'épine

Même si la figure du *tireur d'épine* a parfois diffusé des messages péjoratifs dans l'art occidental, sur la période étudiée, il est difficile d'appliquer ces interprétations sur les *Spinari* issus de l'art byzantin. L'étude portée sur la présence des enfants dans *l'Entrée à Jérusalem*, rend difficile l'idée que les *enfants-tireurs d'épine* puissent revêtir un caractère péjoratif. En effet, les enfants présents dans ce récit sont vus comme des figures innocentes et pures. Il n'est donc pas envisageable de penser que les *enfants-tireurs d'épine* aient perdu leur caractère

317 Certaines sources évoquent une blessure au pied de Zénaïde suite à son martyr, qui aurait causé sa perte. Par son geste Zénaïde se purifie avant sa mort. <https://nominis.cef.fr/contenus/saint/10944/Saintes-Zenaide-et-Philonille.html>. consulté le 19.03.2019

318 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p.61 et Viktor Lazarev, *Op. Cit.*, p.280-281

319 Matthieu 14, 13-21

bienveillant et incarnent le mal ou l'idolâtrie, comme ce peut être le cas dans certaines représentations occidentales³²⁰.

Les *enfants-tireurs d'épine* intégrés dans *l'Entrée à Jérusalem*, symboliseraient l'expiation des péchés et la purification de l'âme du fidèle. Cette analogie à la rédemption et à la rémission des fautes rattache cette image au Dimanche des Rameaux ouvrant les solennités de la Rédemption. L'utilisation de la figure de l'enfant innocent et pur se rapporte au Christ, portant la couronne d'épines et qui mourut crucifié, innocent, à l'image des enfants l'accueillant³²¹. C'est pourquoi, il est possible de lire à travers les *enfants-tireurs d'épine*, une préfiguration de la rémission des péchés.

Le motif du *Spinario* n'est pas un hasard, mais trouve précisément sa place dans l'iconographie des *Rameaux*. Il transmet un message précis, celui de la rédemption et de l'expiation des péchés, en rattachant les *enfants-tireurs d'épine* à l'image du Christ entrant dans la ville, accueilli par des enfants aux « cœurs innocents³²² ».

Il est important de garder à l'esprit que la portée symbolique de l'épine était déjà ancrée dans la Serbie médiévale. Dans la littérature Serbe³²³, Teodosije Hilandarac (1246 - 1328) souligne le fait que saint Sava, premier archevêque de l'Eglise serbe autocéphale, « retira l'épine de la méchanceté³²⁴ » alors que saint Siméon, son père, « arracha l'épine de l'hérésie de son peuple [...] planta l'arbre de l'orthodoxie³²⁵ ». Teodosije prie ces deux saints dans une prière qui lui est propre et fait référence à l'épine de la manière suivante : « faire brûler les épines des péchés humains³²⁶ ». Par ses écrits, Teodosije glorifie les deux saints de la dynastie des Nemanjides en associant Sava et Siméon à des plantes nobles, comme la vigne

320 *Supra.*, Partie III, p. 45-80

321 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 123

322 R. P. F. Mercenier, *Op. Cit.*, p. 71-72

323 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 124 et Alexander P. Kazhdan (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, (1991 1^{ère} édition), 2005 - Disponible en ligne <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref-9780195046526-e-5339?rskey=a9xezF&result=5301>. Consulté le 23 mars 2019

324 Teodosije, « Zajednicki kanon svetome Simeonu i svetome Savi na osam glasova », traduction de Dimitrije Bogdanovic, dans *Srbljak*, Vol. I, Belgrade, Prosveta, 1970, p. 345, d'après Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 125

325 Teodosije, « Sluzba svetome Simeonu », traduction de Dimitrije Bogdanovic, dans *Srbljak*, Vol. I, Belgrade, Prosveta, 1970, p. 153, d'après Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 125

326 Teodosije, « Zajednicki kanon svetome Simeonu i svetome Savi na osam glasova », traduction de Dimitrije Bogdanovic, dans *Srbljak*, Vol. I, Belgrade, Prosveta, 1970, p. 353, d'après Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 125

ou le cèdre, en les opposant aux épines³²⁷. De ce fait, la représentation des tireurs d'épine dans les églises serbes peut illustrer un discours et une littérature pleinement établie en Serbie.

Le thème du *tireur d'épine*, ne doit donc en aucun cas être compris comme un élément ornemental de l'art byzantin. Hérité de l'antiquité, ce motif s'est vu très vite intégré à la pensée chrétienne. D'abord pittoresque, le *Spinario* fut transposé dans un contexte biblique particulier en s'intégrant à la représentation des Rameaux, pour lesquels les églises serbes proposent des exemples éloquents.

327 Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 125

Partie V. La notion de copie et la circulation des motifs

1. La notion de modèle, entre Antiquité et Moyen Âge

1.1. L'évolution du terme

1.1.1. Le modèle

Il est parfois difficile de comprendre et d'adapter les termes et concepts modernes à l'époque médiévale. Les équivalents sémantiques entre les champs lexicaux sont parfois difficiles à appréhender. C'est pourquoi il est important de prêter une attention toute particulière au vocabulaire lié au modèle et à la copie dans ce travail.

Le terme « modèle », est depuis quelques années au cœur des diverses études et débats en France. Afin de comprendre l'évolution de ce mot, il paraît opportun de se questionner sur son sens contemporain. Trois définitions s'offrent alors à nous :

1. « Chose ou personne qui grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction ; on le fournit, on le suit, on s'y conforme ; il est inanimé ou correspond à une personne ; on l'emploie dans les domaines des arts, du commerce et de l'industrie³²⁸ ».
2. « Si le terme est suivi d'un complément du nom, il renvoie au représentant-type d'une catégorie et il peut être également un exemple-type dans des locutions verbales ou encore un exemple donné par une personne ou une chose, qui possède au plus haut degré un ensemble de caractéristiques (*parangon*)³²⁹ »

328 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, "Introduction", dans Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (ss.dir), *Apprendre, produire, se conduire : le modèle au Moyen Âge : XIVème Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai-25 mai 2014)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 14 et d'après <http://www.cnrtl.fr/définition/modèle>, consulté le 17 mars 2018

329 *Ibid.*, p. 15

3. « En épistémologie, il renvoie à un système représentant les structures essentielles d'une réalité et capable à son niveau d'en expliquer ou d'en reproduire dynamiquement le fonctionnement (modèle explicatif)³³⁰ »

La première définition fait référence à l'imitation volontaire d'une chose ou d'un être. Ce sens est donc le plus répandu. La seconde définition est un modèle accompli, admis par la société. Par analogie, la dernière définition peut être rattachée à l'anthropologie, où sur un plan culturel et social, l'individu se construit grâce à un ensemble de modèles basés sur des traditions admises.

L'étymologie du terme modèle provient du latin populaire *modellus*, lui-même issu du latin classique *modulus*. *Modulus* signifie à l'origine « la mesure », « le module », « la façon », « la sorte » ou encore « le genre »³³¹. Mais pour comprendre réellement le sens de ce terme au Moyen Âge, il faut impérativement prendre en compte son évolution sémantique durant l'Antiquité. En grec, le modèle est rattaché à *eidōs* et *idea*. En latin, il se rapproche des sens de *species* et *exemplar*. Mais les concepts de *mimēsis* et *d'imgo* sont aussi à garder à l'esprit³³².

Selon Platon, l'*eidōs* prend le sens de « l'idée », en opposition à l'*eidōlon*, « l'image ». Afin de faire comprendre la différence, liée à ces deux concepts, Platon met en place la théorie des trois *eidē* du lit, dans son œuvre *République*³³³.

« Le dieu fabrique, de ce qu'il faut appeler les trois "espèces" de lit, celle qui mérite, seule, de porter le nom d'*eidōs*, d'"idée". Il "fait" "ce qu'est le lit", l'essence de lit unique, et par nature un "lit". Le menuisier, quant à lui, fabrique non pas "le lit", mais un "lit" parmi d'autres, qui est "comme" l'*eidōs* de lit. Enfin, le peintre "imitateur" du menuisier, peint un lit de menuisier tel qu'il apparaît, un lit "troisième" par rapport à la vérité de l'*eidōs* : cela, c'est l'*eidōlon*³³⁴ ».

330 *Ibid.*, p. 15

331 Félix Gaffiot, *Gaffiot de Poche, dictionnaire Latin-Français*, Paris, hachette-Livre, 2001, p. 465

332 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 15

333 Platon, *République*, X, 597b, 14, traduction française et présentation de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, p. 86-87

334 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 16, et d'après Platon, *Ibid*, p. 86-87

Chez les latins, plusieurs auteurs ont travaillé sur ces termes. Pour Cicéron (106 av. J. -C-43 av. J. -C.), l'*eidōs* correspond au sens de *species*. En revanche Sénèque (4 av. J. -C / 1 ap. J. -C – 65) et Apulée (125 -180) n'emploient pas le terme *species* dans le sens de l'*eidōs*. Ces deux auteurs l'utilisent afin de parler d'espèces. L'*eidōs*, selon leur propos, serait à mettre en lien direct avec les termes *forma* et *exemplar*³³⁵.

Cicéron, dans *Orator*³³⁶ explique la différence qu'il fait entre *species* «les formes intelligibles» et *forma*. Selon ses écrits, *species* serait issu du même champ lexical que le verbe *skeptomai*, «regarder» en grec, et pouvant signifier «le modèle perceptible par la pensée³³⁷».

Le terme *species*, joint à *forma*, traduit l'idée platonicienne, *eidōs-idea*. *Species-forma* correspond donc, d'après Cicéron à l'idée, soit au «réfèrent intelligible³³⁸».

Sénèque, dans la «Lettre 58³³⁹», réfute le concept de *Species-forma* avancé par Cicéron. Cicéron, parle implicitement du modèle en utilisant le terme *forma*. Mais *forma*, les formes, ne se traduit pas comme étant un modèle à proprement parler. Ce terme se réfère aux formes créées par un artiste. Sénèque, emploie *exemplar* afin de remplacer la notion *species-forma*. Ainsi, dans la «Lettre 58», il argumente son idée de la manière suivante :

«[...] L'idée (*idea*) est le modèle éternel (*exemplar aeternum*) des productions de la nature. J'ajouterai à cette définition mon interprétation pour t'éclaircir la chose. C'est toi que j'ai pour modèle (*exemplar*) de ma peinture, d'où mon esprit tire une allure générale pour la faire passer dans son œuvre. Cette physionomie d'ensemble qui m'apprend et m'instruit, d'où je vais chercher mon imitation (*imitatio*), c'est l'idée (*est idea*)³⁴⁰ ».

Sénèque entend donc que le modèle, associé à l'idée, entraîne un processus de révélation qui donne naissance à l'imitation.

335 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Ibid*, p. 17

336 Cicéron, *Orator* II, 8-III, 10, texte établi et traduit en français par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 64

337 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 17

338 *Ibid.*, p. 17

339 Sénèque «Lettre 58», *Entretien, Lettres à Lucilius*, texte établi et traduit en français par Paul Veyne, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 736

340 *Ibid.*, p. 739

L'époque médiévale utilise donc cet héritage pour fonder ses propres définitions. Dans les *Etymologies* d'Isodore de Séville (560-636), les termes *modulus* et *modus* n'apparaissent pas. En revanche le groupe de mots *modus verborum* est présent dans le premier livre, dédié à la grammaire³⁴¹.

Le sens de ces termes se concrétise à partir du XII^{ème} siècle dans les lexiques médiévaux. Mais il commence à être plus éloquent au XIII^{ème} siècle. Par exemple, Giovanni Balbi, réalise le *Catholicon*, en 1286 dans le nord de l'Italie. Même si cette œuvre fut réellement connue à partir du XVI^{ème} siècle, le mot *modus* y est employé avec son sens latin classique, soit « manière », « mode ». Ce sens est repris en moyen français pour signaler quelque chose de « conforme à un modèle », ou bien « conforme aux goûts collectifs du moment »³⁴².

Un autre mot rattaché au champ lexical du modèle doit être abordé pour ce travail, celui du *patronus*, renvoyant, en latin classique, à la notion de protection. Mais en latin vulgaire, plus tard repris en moyen français, le terme *patronus* prend un sens différent, et désigne « le patron » - le modèle - « qui permet de reproduire aux mesures exactes, ou de réaliser en dupliquant ». Dans les arts, cette notion de patron, de dessin ou modèle, servait à l'imagier, à l'architecte, au tailleur de pierre, ou à l'artisan. Mais le *patronus*, intègre implicitement l'idée de distance avec le modèle original. En créant à partir d'un « patron », les artistes s'éloignent obligatoirement du modèle. *Patronus*, peut également se traduire par le « moule » du fondeur. De ce fait, « le patron » reprend le sens premier du mot modèle, défini au début de ce chapitre³⁴³.

La polysémie du mot « modèle » est due à la diversité des contextes et époques dans lesquels le mot a été utilisé, ou bien les modèles matériels créés. Ainsi, les modèles sont généralement établis au sein de cadres bien définis pour apprendre (pays ; région ; ville ; monastère ; église ; couvent ; famille ; université ; cours royale, pontificale ou encore princière), mais aussi pour produire (atelier ; église ; lieu d'habitation)³⁴⁴. Ces facteurs

341 Isidore de Séville, *Etymologies* I, 9, 4-5

342 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 20

343 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 25

344 *Ibid.*, p. 26

devraient aider à déterminer le fonctionnement de circulation des modèles, ainsi que leur évolution.

1.1.2. Polysémie de l'*exemplum*

Jacques Le Goff a cherché à définir la notion de l'*exemplum* homilétique. Ainsi, il définit le terme comme étant « Un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire³⁴⁵ ». Ces récits moralisateurs sont généralement associés à des images dites « matérielles », elles-mêmes liées à la décoration des édifices de culte³⁴⁶. L'étude de l'ambiguïté du mot *exemplum* permet de comprendre l'importance du modèle dans la société médiévale. Il désigne à la fois un argument ou un récit, et un carnet ou recueil de dessins.

La notion d'*exemplum* est héritée du champ lexical antique lié à la plaidoirie. La complexité de ce concept vient de son évolution à travers les langues anciennes (du grec ancien au latin classique puis au latin médiéval). De ce fait, il est important de prendre en compte l'ensemble des sens, qui dans leur évolution, se font écho²² et se recourent. La polysémie du terme vient donc de l'interpénétration des différents sens à travers les différentes cultures dans lesquelles il apparaît³⁴⁷.

L'étymologie d'*exemplum* est issue du verbe *eximo, emi, emptum, ere*, que l'on traduit par « ôter », « retirer », « supprimer » ou encore « prélever ». Mais l'ambiguïté du mot *exemplum* est réellement montrée à travers les divers sens définis par le Gaffiot³⁴⁸. Ce dictionnaire traduit ce terme par « un échantillon », « une reproduction », « un exemplaire », mais aussi par « l'exemple », « le type », « le modèle », « l'original » ou encore « la chose exemplaire ».

345 Jacques Le Goff, Jean-Claude Schimtt, Claude Bremond, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996, (1982 1^{ère} édition, dans *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 40), p. 37-38

346 Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, "Polysémie de l'exemplum : modèle, moral, modèle iconographique", dans Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (dir.), *Apprendre, produire, se conduire : le modèle au Moyen Âge : XIV^{ème} Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai 25 mai 2014)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 285

347 *Ibid.*, p. 286

348 Félix Gaffiot, *Op. Cit.*, p. 278

Quatre autres termes dérivés d'*exemplum* sont particulièrement importants pour ce travail. Les adjectifs *exemplabilis, e*, signifiant « susceptible de fournir un exemple » et *exemplaris, e*, « qui sert de modèle », le verbe *exemplo, as, are, avi, atum*, traduit par « donner comme exemple », ainsi que le substantif *exemplar, aris*, défini par Olga Weijers comme étant « l'exemple illustratif », « le modèle à suivre, à imiter », ou encore « l'imitation d'un modèle, sa reproduction et sa copie »³⁴⁹.

Le terme *exemplum* est aussi traité dans les dictionnaires de latin médiéval. Du Cange propose par exemple les mots *argumentum* ou *figura*³⁵⁰. Dans le dictionnaire de Blaise, l'*exemplum* correspond au « modèle », ainsi qu'à « la figure », « l'image », « l'antitype », « l'exemplaire », « la copie », « la leçon » ou encore « l'enseignement »³⁵¹. Enfin Niermeyer prouve la polysémie du mot *exemplum* en opposant deux de ses sens. *Exemplum* en tant que « parabole », « fable », ou « proverbe ». Puis *exemplum* au sens de la « représentation », du « tableau », ou de « l'image »³⁵².

L'*exemplum* était également utilisé pour insister sur la hiérarchie d'un argumentaire de manière à faire admettre plus facilement les sermons. Ainsi, par leur bonne utilisation, ces *exempla* avaient un certain impact sur les fidèles. Le sermon était mieux compris, mieux retenu et la doctrine était plus rapidement assimilée³⁵³. Cet argument est compréhensible lorsque l'on reprend le sens d'*exemplum* en tant que fable ou narration, ou bien en tant qu'argument³⁵⁴. Dans certains cas spécifiques, l'*exemplum* pouvait faire référence aux *mirabilia*, qui dans ce cas entraient dans un contexte spécifique aux écrits³⁵⁵. Il est donc tout à fait possible que le *De mirabilibus urbis Romae*, de Grégoire le « Magister » - où apparaît pour la première fois la description du *Spinario* capitolin-, soit compris comme un *exemplum*,

349 Olga Weijers, *Terminologie des universités au XIIIème siècle*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1987, p. 254-260. Par ses recherches, l'auteur a pu définir deux sous-catégories pour classer et mieux comprendre les subtilités du substantif *exemplar*. La première catégorie traduit le terme par « souche » ou « primitif ». La seconde, quant à elle, fait correspondre le substantif à « copier sur le précédent ». Par ce travail, nous comprenons que les deux acceptions étaient « agréées par les universités ».

350 Charles du Fresne du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887. Disponible en ligne <http://ducange.enc.sorbonne.fr/exemplum>. Consulté le, 13 mai 2018

351 Albert Blaise, *Dictionnaire latin-Français des autres chrétiens*, Strasbourg, Le latin chrétien, 1954

352 Jan Frederik Niermeyer, *Mediae latinitatis Lexicon minus*, Leiden, E. J. Brill, 1976, p. 391 consulté le 13/05/2018 <https://archive.org/stream/JanFrederikNiermeyerMediaeLatinitatisLexicobOk.org/>

353 Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 288

354 *Ibid.*, p. 289. Les auteurs rappellent que Jacques de Voragine et Thomas d'Aquin, utilisaient le terme d'*exemplum* pour traduire un argument.

355 *Ibid.*, p. 289

c'est-à-dire un recueil d'arguments et de figures.

Certains sermons, à l'image des prédications, sont basés sur des *exemplum*, vus comme des figures exemplaires³⁵⁶. Ces *exempla* sont aussi associés à des vies exemplaires monastiques, en mettant en avant des figures fondatrices des ordres, ou bien des saints liés aux dits ordres, et même parfois des moines ayant simplement réalisé des actions remarquables. C'est de cette manière que fut introduit un nouveau modèle dit « moral », le *quidam*. Ce nom qualifiait un laïc dont le comportement exemplaire devenait un modèle ou un contre-modèle. L'action exemplaire réalisée, devait en revanche être liée à la société civile, pour pouvoir être citée en tant que modèle dans le cadre de la vie religieuse³⁵⁷.

Cette notion de *quidam* est parfaitement illustrée par la figure de Cneius Marcius, déjà présentée dans ce travail³⁵⁸. Ce jeune berger, qui sauva Rome en portant une missive importante au Sénat, alors qu'il souffrait à cause d'une épine qui blessait la plante de son pied, devint une figure exemplaire. Cet acte de bravoure, prouve le dévouement de ce jeune homme pour sa patrie. Son nom d'*il Fidele*, transcrit parfaitement cette notion de rôle exemplaire. Les copies médiévales du *Spinario*, étaient souvent associées à la personnification du mois de mars, notamment en Italie. C'est pourquoi Jean-René Gaborit met en avant l'idée de jeu de mots entre *Cneius Martius* de la légende romaine et le mois de mars³⁵⁹. Ce mois, coïncidant avec le carême, le *tireur d'épine* peut devenir un symbole de pénitence. Selon Saint Paul, il convient de retirer « l'écharde de la chair » afin de « rabaisser son orgueil »³⁶⁰. Ainsi, le *Spinario*, même s'il reste isolé, conserve cette notion d'exemple de vie.

Par leur reprise, de recueils en recueils, et de sermons en sermons, un phénomène d'anonymisation de certaines figures voit le jour. Cette anonymisation a pour conséquence de standardiser ces modèles oraux et figurés, pour créer des types universels. Cette transformation a enclenché « un processus d'identification », analysé par Claude Bremond en reprenant les mots suivants : « C'est peut-être bien toi semble dire le prédicateur à son

356 La mise en place de nouveaux saints et nouveaux écrits sur les vies exemplaires des religieux a aidé à renouveler l'ensemble des modèles déjà utilisés. *Ibid.*, p. 291

357 *Ibid.*, p. 291

358 Voir chapitre 1, « Un modèle antique d'après l'antique », dans « L'histoire du *Spinario* Capitolin, récit des controverses d'identifications », p. 10

359 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 200

360 Saint Paul, II Cor., XII, 7

auditeur.³⁶¹» C'est en ces termes, que Claude Bremond résume la notion d'*exemplum-synecdoque*.

Mais il est important de toujours garder à l'esprit le fait que la création, ou l'évolution d'un modèle ne supprime pas le modèle précédent.

Au-delà du sens rhétorique et textuel, l'*exemplum* pouvait, notamment à la fin du Moyen Âge, faire référence à une série d'objets, utilisés et considérés comme des modèles iconographiques.

L'*exemplum* est souvent utilisé en Histoire de l'Art pour parler des carnets ou recueils de dessins à l'usage des ateliers. Robert W. Scheller, explique que l'appellation d'*exemplum* en tant que recueil de dessins s'est démocratisé à partir de 1902³⁶². Julius von Schlosser prouve par ses études que les recueils de modèles, d'*exempla*, sont des objets qui auraient permis la transmission des motifs artistiques³⁶³.

1.2. Le concept de la copie

1.2.1. L'imitation et la copie

Avant toute chose, il est nécessaire de redéfinir le terme « d'imitation ». L'*imitatio*, au Moyen Âge, est une notion complexe qui évolue au cours de l'histoire. Ce terme est, depuis sa création dans l'Antiquité, lié à la fonction première de l'art, la *mimesis*. Jean Wirth explique que pour Aristote l'imitation est un processus obligatoire à la création d'une image³⁶⁴. Plus tard, Plin, comme Philostrate, voient à travers la peinture un simulacre du monde environnant³⁶⁵.

En revanche avec Plotin et Saint Augustin, l'art n'a plus la prétention d'imiter le monde sensible, mais cherche à devenir le reflet du monde divin. Ainsi, le regard mène à une

361 Jacques Le Goff, Jean-Claude Schimtt, Claude Bremond, *Op. Cit.*, p. 43-48

362 Robert W. Scheller, *Exemplum, Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1450)*, Amsterdam, Amsterdam university press, 1995, p. 434

363 Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 292

364 Jean Wirth, « Image et imitation de la nature au XIII^{ème} siècle », Maaïke van der Lugt (dir.), *La nature comme source de la morale au Moyen Âge*, Florence, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, « Micrologus' library », 2014, p. 281-306

365 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 31

nouvelle notion, « l'œil intérieur », qui conduit à la contemplation de Dieu³⁶⁶. L'acception première du terme *imitatio* prend une dimension morale, et désigne par extension une qualité vertueuse qui tend vers l'imitation des actions de la vie du Christ. Car par l'imitation, le fidèle se rapproche du modèle du Rédempteur pour atteindre le Salut³⁶⁷.

Hugues de Saint-Victor, explique de manière très éloquente au XII^{ème} siècle que l'œuvre, quelle que soit sa qualité, imite obligatoirement la nature. Afin d'illustrer son argument, Hugues de Saint-Victor utilise l'exemple d'une sculpture réalisée d'après une figure humaine :

« L'œuvre de l'artisan imitant la nature [...]. Il serait long et fastidieux d'exposer en détail comment l'œuvre de l'artisan imite la nature, mais nous pouvons tout de même, à titre d'exemple, en donner une illustration rapide. Avant de couler une statue, on observe un homme³⁶⁸ ».

Mais il est important de comprendre que l'*imitatio* désignait avant tout l'imitation des textes anciens, des *auctores*, dans un but didactique.

Le substantif « copie » est une notion très moderne. Le champ lexical du Moyen Âge, associé à ce mot, est renseigné par Villard de Honnecourt, qui vers 1220, fournit des informations très précieuses pour sa compréhension. Sur deux des feuillets de l'album, Villard de Honnecourt réalise des lions dessinés de profil puis de face, associés à l'inscription « cil lions fu contrefais al vif³⁶⁹ » (*fig. 1*). En latin, le verbe *contrafacere*, s'utilise pour parler de reproduction sans aucune allusion péjorative – comme il est aujourd'hui admis pour le mot contrefaçon³⁷⁰.

L'acte associé à la copie a été étudié par Hanns Swarzenski³⁷¹, qui le dissocie en deux parties. En premier lieu, la copie est utilisée comme un acte de reproduction exacte d'un motif,

366 *Ibid.* p. 31

367 *Ibid.* p. 31

368 « *Opus artificis imitantis naturam [...]. Qualiter autem opus artificis imitetur naturam, longum esset et onerosum prosequi per singula. Possumus tamen exempli causa in paucis id demonstrare. Qui statuum fudit, hominem intuitus est.* » Hugues de Saint-Victor, *Didascalion*, col. 0747C-0748C, d'après *Ibid.*, p. 32

369 *Lion et dompteur*, Folio 47, ms.fr. 19093, Bibliothèque Nationale de France, Paris

370 Laurence Terrier Aliferis, *Op. Cit.*, p. 32

371 Hanns Swarzenski, « The role of copies in the formation of the styles of the eleventh century », *Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art*, 1, Princeton, University Press, 1963, p. 7-18

en vue de sa diffusion. Ce type de copies fut essentiellement utilisé pour les petits objets de dévotion fabriqués en série, à destination des pèlerins. Mais en aucun cas, ces copies mettent en place un processus de création. Dans la seconde partie, Hanns Swarzenski classe ce qu'il appelle les « copies créatives ³⁷² », qui elles, à l'inverse de la première catégorie, n'ont pas la prétention de copier fidèlement le modèle. Il appuie cet argument en utilisant comme exemple diverses copies de psautiers où les enlumineurs interprètent les motifs avec une grande liberté personnelle de manière à entrer dans un processus de création artistique ³⁷³. Les différences dans les représentations du *Spinario*, pourraient venir de ce processus de « copies créatives ». Le modèle initial, n'est pas copié fidèlement, mais réinterprété par l'artiste qui cherche à traduire sa vision personnelle du modèle.

1.2.2. Les recueils d'*exempla* iconographiques

Il est admis que les textes ont toujours eu une valeur médiatrice entre l'homme et son modèle. Le rapport entre le texte et la copie est illustré dans l'Ancien Testament. Dans la Bible, *exemplar* ne qualifie pas une conduite exemplaire mais un objet matériel à copier. C'est pourquoi lorsque Dieu décrit l'Arche d'alliance à Moïse, avec une grande précision, il revendique : « *Omne pondus candelabri cum universis vasis suis habebit talentum auri mundissimi. Inspice et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est.* ³⁷⁴ ». Le terme de modèle apparaît bien sous le mot *exemplar*. La description littérale que Dieu dicte sert donc de modèle à la réalisation matérielle de Moïse ³⁷⁵.

Mais la différence entre *exemplar* et *exemplum* est très difficile à mettre en avant, puisqu'*exemplum* peut aussi vouloir désigner un objet matériel qui copie un modèle prédéfini. Pour employer *exemplum* en tant qu'objet matériel, il faut impérativement employer le terme dans son sens le plus large, afin qu'il désigne le modèle à copier et/ou l'exemplaire copié ³⁷⁶.

Le *Liber diversarum arcium*, est un bon exemple pour illustrer l'utilisation d'*exemplar*.

372 *Ibid.*, p. 7-18

373 *Ibid.*, p. 7-18

374 « On emploiera un talent d'or pur pour faire le chandelier avec tous ses ustensiles. Regarde, et fait selon le modèle qui t'en est montré sur la montagne », *Exode*, 25, 39-40

375 Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 293

376 Olga Weijers, *Op. Cit.*, p.254-260. L'auteur prouve que la polysémie du terme était admise au Moyen Âge. En revanche, à la Renaissance, les humanistes opposaient de manière très claire le modèle, *exemplar*, et la copie, *exemplum*

Ce manuel très rare, de technique de peinture, a été rédigé vers 1300 dans le nord de la France³⁷⁷. Dans cet ouvrage, l'auteur explique une chose intéressante : « *Potes estiam quodam modo designare et ymaginem ab ymagine vel aliud ab alio exemplare verbi gratia* ³⁷⁸ ». Par ces paroles, l'auteur nous aide à comprendre le sens d'*exemplare*, qu'il entend comme une copie, comme un exemplaire d'après un modèle.

Un autre témoignage aide à comprendre ce que les hommes du Moyen Âge entendaient par les termes « exemple », « copie », ou « patron ». Jean Chatard, qui était peintre à Lyon, laisse dans son testament en 1371, destiné à son apprenti, de précieux renseignements. « *Omnia pergamenta sua depicta, vocata paatrons, ad accipiendum exempla ad pingenda* ³⁷⁹ ». Comme le prouve ce document, les peintres laissaient parfois à leur mort des recueils de modèles, destinés à leurs apprentis, de manière à transmettre des motifs, savoir-faire ou encore des patrons. La survivance de certains thèmes ou modèles provient en partie de cette pratique

Mais ces recueils d'*exempla*, sont très rares. Très peu de ces carnets de dessins ont été retrouvés. Étant réalisés sur des matériaux périssables, les pertes de ces recueils iconographiques sont colossales³⁸⁰. Le manuscrit conservé à la Pierpont Morgan Library, fait partie de ces rares objets conservés. Ce carnet réalisé en Italie centrale, aux alentours de 1360, met en place différents motifs iconographiques, sans aucune organisation ou hiérarchisation des thèmes. De plus, l'absence de texte est particulièrement frappante. Cette non-composition n'est pas due à l'inachèvement de l'œuvre, mais correspond réellement à un recueil d'*exempla* iconographiques. Mais ces motifs ne sont pas nécessairement destinés à être immédiatement copiés et transférés sur différents supports. Ces carnets, comme expliqué précédemment, avaient pour objectifs de transmettre et faire survivre des modèles, des styles, ou des motifs, devant par la suite, être réinterprétés et réutilisés³⁸¹.

377 Ce livre fut connu dans le sud de la France un siècle plus tard, grâce au manuscrit H 277, folio 81v à 101v, conservé à la bibliothèque interuniversitaire, section médecine de Montpellier. D'après Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 294 et <http://arhpee.typepad.com/files/latin.pdf> consulté le 20 mai 2018

378 « Tu peux aussi, dessiner une image à partir d'une image ou "exempler" quelque chose d'autre à partir d'autre chose »

379 « Ses dessins sur parchemin sont appelés "patrons", et acceptés comme des exemples pour ses dessins », Robert W. Scheller, *Op. Cit.*, p. 21

380 La plupart des exemplaires conservés doivent leur survivance aux parchemins, plus résistants que le papier ou les tablettes de buis, dites « tables à peindre ». D'après, Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 294

381 *Ibid.*, p. 296

La copie, au-delà d'être une étape de formation dans l'apprentissage de l'artiste, peut être appréhendée comme une fin en soi. Il est possible que dans un même ensemble iconographique, un motif soit représenté plusieurs fois. Mais ces représentations présentent toujours des détails différents, qui démontrent que la copie fidèle n'est pas un but ultime. C'est pourquoi l'on retrouve régulièrement des motifs, comme le tireur d'épine, divisés en types iconographiques, diffusés soit dans les *marginalia*, soit dans les sculptures ou les peintures. Mais ces figures archétypales ne sont jamais identiques. Ces réinterprétations des motifs, quasi constantes, sont le résultat du goût pour la *varietas* de l'époque médiévale. Cette tendance esthétique limite donc le mimétisme systématique des modèles, et contraint les artistes à toujours interpréter les motifs de manière à renouveler un même thème iconographique³⁸².

Les recueils d'*exempla*, ne sont pas des esquisses mais, des dessins « finis » peints en grisaille et au lavis. Généralement réalisées sur du parchemin de grande qualité, les réalisations sont soignées et minutieuses. De ce fait, ces objets doivent être considérés comme des œuvres destinées à être conservées et transmises. Il est même possible de se demander si ces recueils pouvaient servir aux artistes pour montrer leur savoir-faire technique et esthétique. Mais quoi qu'il en soit, ces carnets ne devaient pas servir au quotidien, comme outil de travail³⁸³.

Ainsi, l'*exemplum*, désigne à la fois un élément figuratif et narratif. Sur le plan matériel, l'*exemplum* fait référence à un modèle, à un archétype admis et ancré dans la culture médiévale.

2. La circulation de la figure du *Spinario*

2.1. Hypothèses de circulation

2.1.1. La circulation des modèles païens à l'époque médiévale

Afin d'essayer de comprendre le processus de circulation du modèle du *Spinario*, il est

382 Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales, Histoire-Sciences Sociales*, 51^{ème} année, n°1, 1996, p. 93-133

383 Marie Anne Polo De Beaulieu, Pierre-Olivier Dittmar, *Op. Cit.*, p. 297

important d'assimiler que la société médiévale, sur son ensemble, est touchée à la fois par la tradition antique et par l'innovation. Ainsi, le Moyen Âge par cette ambivalence, est devenu une époque riche en créations artistiques.

La tradition antique se transmet de diverses manières à travers cette période. Entourés par les vestiges antiques, à la fois diabolisés et admirés, les Hommes du Moyen Âge réaménagent, recomposent ou déplacent ces antiques de manière à les ancrer dans la vie chrétienne. L'omniprésence de la notion de référence, traduit un besoin de créer de nouvelles formes - à partir des choses préexistantes – de manière à confectionner un paysage culturel et artistique en évolution permanente³⁸⁴. Car toute pensée émerge d'idées anciennes.

La survivance de certains thèmes vient d'une volonté de conserver les pensées ou traditions orales par des signes, qu'ils soient alphabétiques, iconographiques ou musicaux, sur des supports matériels pérennes. Mais ce choix suppose obligatoirement une sélection des coutumes ou images qui vont être, soit sauvegardées, soit détruites ou abandonnées³⁸⁵.

La manière la plus répandue pour recréer à partir de ces héritages, passe par la réinterprétation des idées anciennes. Ces nouvelles interprétations vont pouvoir donner des nouveaux sens aux différents thèmes choisis, afin de fusionner avec la pensée chrétienne. Au-delà de la lecture « typologique », qui met en corrélation les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, il ne faut pas négliger l'importance du commentaire, de l'exégèse ou encore de la glose dans la création artistique. Par ces procédés, omniprésents au Moyen Âge, la conservation et l'appropriation des textes ou motifs iconographiques païens sont entièrement relus de manière à être en adéquation avec le Dogme chrétien³⁸⁶. Mais l'œuvre originale reste toujours présente, implicitement, dans la nouvelle interprétation et création.

L'emprunt, au Moyen Âge, peut aussi se justifier par des besoins économiques, notamment dans la réutilisation des matériaux, parfois très onéreux. Mais cette contrainte ne justifie en aucun cas l'emprunt des créations littéraires, artistiques ou culturelles. Ces citations

384 Cécile Tréffort, « Des nains ou des géants ? Emprunter et créer au Moyen Âge. En guise d'introduction » dans, Andralt-Schmitt Claude, Bozoky Edina, Morrison Stephen (ss.dir), *Des nains ou des géants ? : emprunter et créer au Moyen Âge : actes du colloque international, Poitiers, 4 au 8 juillet 2011*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 7

385 *Ibid.*, p. 8

386 *Ibid.*, p. 8-9

ou réutilisations sont généralement motivées par une volonté médiatrice, où le créateur et le regardeur reconnaissent une valeur commune aux objets ou motifs concernés³⁸⁷.

Michael Greenhalgh³⁸⁸, pense que la transmission des modèles est basée sur une périodisation, divisée en trois phases. La première correspond à l'Empire tardo-antique et l'Empire Carolingien. Durant ces périodes le remploi et l'assimilation des modèles dits « barbares », se mélangeaient aux cultures italiennes antiques, afin de créer de nouveaux motifs, qui circulaient eux-mêmes en tant que modèles-matrices. La seconde phase correspond à la période ottonienne et au début du Saint-Empire Romain Germanique. Sur cette période, les cours royales, princières ou pontificale exhumaient les vestiges autrefois diabolisés, de manière à rétablir les modèles. La dernière phase s'étend de la fin du XI^{ème} siècle au XII^{ème} siècle. Cette période est marquée par une expansion démographique, qui força le milieu urbain à s'agrandir. Les travaux urbains ont donc permis la redécouverte de vestiges perdus, qui ont servi de matériaux premiers aux constructions. Cette phase de remploi et de spoliation a permis la redécouverte de motifs oubliés, et se vérifie sur l'ensemble de l'Europe, où la culture romaine fut implantée.

Arnold Esch, par ses recherches comptait quatre phases différentes sur les procédés d'interprétation des antiques et la circulation des modèles. La première phase touchait le remploi de fragments de vestiges, qui servaient de matériaux. Cette spoliation était dite passive, puisque les motifs, inscriptions ou styles importaient peu pour leur fonction. Deux exemples illustrent parfaitement cette phase de remploi. L'église Saint-Pierre à Champagne en Ardèche (*fig. 2*) ainsi que l'église San Miguel à Villatuerta en Navarre (*fig. 3*), présentent dans leur façade occidentale des remplois antérieurs au IX^{ème} siècle. Parmi ces remplois les façades exposent deux *Spinari*, certainement les plus anciens à ce jour connus dans l'art médiéval³⁸⁹.

La seconde phase est déjà plus volontaire, puisque certains fragments sont réemployés délibérément pour leurs motifs ou leurs formes (c'est le cas des sarcophages ou chapiteaux). Les imagiers, dans ce cas, imitaient le style antique, et entraient dans un processus de copie de style. Les deux dernières phases, sont les plus importantes pour ce travail de recherche. Elles consistaient soit à réaliser des *ex-novo* des sculptures antiques, - où les artistes copiaient des

387 *Ibid.*, p. 10-11

388 Michael Greenhalgh, « Ipsa ruina docet : l'uso dell'antico nel Medioevo », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, S. Settis, 1984, p. 115-167

389 Marie-Claude Bakka-Lagarde, *Op. Cit.*, p. 6

modèles types de personnages ou remployaient des épisodes antiques, qu'ils adaptaient à la pensée chrétienne – soit à réaliser une « création imitatrice libre », grandement inspirée des antiques elles-mêmes. De ce fait, un grand nombre de *tireurs d'épine* médiévaux pourraient être issus de ces procédés³⁹⁰.

2.1.2. Premières hypothèses de circulation

Il nous est impossible de parler de plagiat au Moyen Âge. Les artistes utilisaient des thèmes, des motifs ou des compositions préexistants, que les modèles soient antiques ou contemporains. Les carnets de modèles médiévaux, présentent sur leurs pages des accumulations de motifs, sans réelle composition. L'artiste procédait ainsi à une sélection de figures qu'il assemblait selon son interprétation.

Afin de comprendre les échanges des modèles, il est nécessaire de ne pas réduire cette transmission à la simple circulation des carnets de modèles. Il faut aussi prendre en compte la circulation des objets eux-mêmes dont il ne reste aujourd'hui que très peu, voire aucun témoin, en raison de la périssabilité des matériaux. L'idée de prendre systématiquement ces carnets comme source principale de motifs est en réalité une pensée très moderne, qui ne prend pas en compte l'aptitude mémorielle des Hommes du Moyen Âge. Mary Carruthers³⁹¹, a étudié cette capacité mémorielle, en montrant que les artistes mémorisaient des motifs choisis au préalable, qu'ils recomposaient ensuite dans leurs créations. D'après cette étude, les carnets auraient en réalité un impact secondaire vis-à-vis de la mémoire.

Le processus de création médiéval passe donc obligatoirement par l'utilisation de modèles. Les artistes s'aident des objets ou œuvres mémorisés, associés à l'utilisation des carnets pour réinterpréter librement les œuvres afin de se les réapproprier.

La diffusion de l'héritage antique s'est faite de manière continue tout au long de la période médiévale. En effet, les artistes du Moyen Âge ont certainement pris connaissance du motif du *Spinario* romain par le biais de répliques en bronze ou en terre cuite, transmises sur l'ensemble de l'Empire romain. Le musée du Louvre de Paris en conserve un exemplaire sous les traits d'un grotesque (*fig. 4*), provenant d'une production d'Alexandrie, déjà largement

390 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 38

391 Mary J. Carruthers, « Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n°55, 2012, p. 367-378

admis en Italie et en Gaule³⁹². Ainsi, il faut envisager que les artistes n'ont pas nécessairement vu le *Spinario* romain, exposé à l'origine au Palais du Latran, mais se sont servis de miniatures des manuscrits ou de carnets de modèles. De plus, il ne faut pas omettre la possibilité que les artistes circulaient sur les différents chantiers. La transmission devenait donc plus simple.

La circulation des modèles passe aussi par la valorisation du motif ou du thème. Certains thèmes iconographiques, à l'image du *Spinario*, se déclinent sur de nombreux supports, devenant ainsi des *media* de transmission. Étant certainement l'illustration d'une prédication, d'une image moralisatrice, ou de mise en garde, le *tireur d'épine*, doit être transmis pour influencer directement les individus. L'imitation, la copie et la transplantation des modèles, d'un point géographique à un autre, créent un lien entre l'image – la copie – et son modèle original.

Pour comprendre, réellement l'évolution des images, d'un *Spinario* à un autre, il faut garder à l'esprit qu'un modèle met en place une norme standardisée, qui présente parfois des failles, dues aux transformations du motif. En respectant un standard, certainement le fait de se retirer une épine du pied – action type du *tireur d'épine* – les imagiers, intègrent directement leurs variations, en les considérant comme des innovations. Même si le concept de *novitas*, à quelques exemples près, était jugé comme une chose douteuse, négative, les écarts réalisés en copiant les modèles sont considérés comme des innovations. Ces innovations actualisaient les standards qui n'étaient donc pas figés³⁹³. Les variations, étaient généralement dues à l'interprétation personnelle des Hommes réalisant ces *Spinari*. La différence de localisation, de contexte de création ainsi que les croyances et traditions, modifient la vision globale du modèle initial et fait de chaque copie une œuvre unique. La nouveauté, même si elle était à proscrire, génère obligatoirement de nouveaux modèles. Ce serait ces raisons qui expliqueraient les différences de formes entre les *tireurs d'épine*, dans les différents foyers de création.

Il est aussi important de souligner qu'à l'époque médiévale, il existait une grande diversité de modèles selon les espaces géographiques³⁹⁴ (Royaume de France, Saint-Empire

392 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 209-210

393 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 30

394 Isabelle Heullant-Donat, Daniel Rosso, *Op. Cit.*, p. 31

Germanique, Empire Byzantin, Royaume de Castille, Toscane, etc). Ainsi, la question de la circulation des modèles devient intéressante pour comprendre de quelle œuvre « matrice » dériveraient les différentes représentations.

Les modèles, qu'ils soient pluriels ou uniques, s'imposaient et circulaient. Mais le changement d'interprétations n'en faisait pas un langage universel, contrairement à ce que pensent certains auteurs³⁹⁵. Même si les *tireurs d'épine* restent semblables, leurs contextes temporels et géographiques en faisaient des œuvres singulières, qui n'étaient pas comprises de la même manière par les individus. Cette non-compréhension des images, pourrait être à l'origine des diverses interprétations et de leur diffusion dans certains pays.

Un autre procédé aurait pu amplifier le phénomène de circulation du motif du *Spinario*. Les récits des pèlerins et les guides comme les *Mirabilia urbis*, auraient pu aider à la transmission des modèles, par leurs descriptions des œuvres vues. De ce fait, ils créent des modèles à suivre, et à transmettre. Mais cette hypothèse reste la moins vraisemblable.

Au-delà des *Mirabilia*, il est possible de penser que la transmission ait pu se faire par les manuscrits. En effet, la représentation de *deux tireurs d'épine*, dans le *Lectionnaire* de Salzbourg, illustrant une *Vierge au temple*³⁹⁶ (*fig.5*), datant de 1050, serait pour l'instant la reproduction la plus ancienne, sur un objet transportable en Occident. Les deux *Spinari* placés de manière symétrique à l'entrée du temple, encadrent la Vierge. Étant symétriques, les *tireurs d'épine* pourraient être à l'origine de la différence existante dans le choix du pied blessé par l'épine. En effet, il est possible de remarquer à travers l'inventaire établi, que certains *Spinari* retirent une épine de leur pied droit, tandis que d'autres la retirent de leur pied gauche.

Un autre manuscrit permet d'avancer l'hypothèse de la transmission des modèles par les manuscrits. Certains *tireurs d'épine* sont représentés tordus vers l'arrière, pour atteindre leur pied blessé. Ce motif serait issu du *Manuscrit de Polirone*³⁹⁷ (*fig. 6*), illustrant le premier folio du *Liber Synoninorum* d'Isodore de Séville. Ce manuscrit n'a encore jamais été réellement daté. Mais le style graphique laisserait penser qu'il daterait du X^{ème} ou XI^{ème} siècle.

395 Isabelle Heullant-Donat et Daniel Rosso expliquent que le modèle en s'imposant comme un standard dominant s'exportait et devenait un langage universel. *Ibid.*, p. 36

396 Manuscrit Ms. G 44 folio 2r, 1050, conservé à New York

397 Manuscrit de Polirone, Isodore de Séville *Liber Synoninorum*, Bibliothèque communale de Mantoue, Ms 207 B-III-3 n 68 f.1v

Le personnage tient dans une main un oiseau au long cou et dans l'autre son pied, en se tordant vers l'arrière. Cette position se retrouve sur le bas-relief du clocher de l'église Saint-Blaise de Valff (*fig. 7*) datant du XII^{ème} siècle. Cet unique bloc sculpté représente un *tireur d'épine*, barbu paraissant assis, au corps difforme, tenant dans une main sa jambe gauche et dans l'autre un élément pointu qui transperce son pied. D'un point de vue formel, il est impossible de connaître le modèle exact qui a servi à l'imagier de Valff. En effet, l'érosion mais aussi la corpulence atypique du personnage, l'éloignent du modèle original en bronze du Capitole, et le placent dans la lignée des sculptures romanes alsaciennes s'inspirant des motifs et figures antiques³⁹⁸. Il est donc nécessaire de se demander si le sculpteur a appréhendé ce thème par le biais d'échanges sur divers chantiers, ou bien s'il avait connaissance de sculptures grotesques du *Spinario*, très nombreuses au nord des Alpes, ainsi qu'en Gaule. Mais il ne faut pas négliger la ressemblance avec le *Spinario* du manuscrit de Polirone qui présente une position identique.

2.2. Les différents foyers

2.2.1. En Occident

Il faut aussi chercher à comprendre, comment l'héritage de la Rome antique est parvenu aux artistes du Moyen Âge. Les perturbations religieuses et politiques, depuis le III^{ème} siècle, ont largement mis à mal la splendeur de l'Empire romain. Mais l'Antiquité reste omniprésente sur une longue période de l'époque médiévale, notamment à Rome. La description de Gregoire Le « Magister », est un précieux témoignage pour saisir l'ampleur de ces vestiges. Ainsi, il mentionne le *Spinario*, qu'il qualifie de « Priape ridicule³⁹⁹ », en le situant dans la cour du Palais du Latran. A travers ce récit, l'auteur a seulement retenu des œuvres antiques. Ce travail permet d'admettre que les vestiges étaient encore ancrés dans le paysage romain, malgré leur nombre limité, comparé aux découvertes archéologiques mises à

398 Jean Philippe Meyer, *Op. Cit.* p. 89

399 Gregorius Magister, *Narracio de mirabiliis urbis Romae*, Robert B. C. Huygens, Leyde, Brill, 1970, §7. *De ridiculoso simulachro Priapi. Est etiam aliud aeneum simulacrum, valde ridiculosum, quod Priapum dicunt. Qui dimisso capite velut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis.* « De la représentation ridicule de Priape. Il y a en effet une représentation en bronze tout à fait ridicule, qu'on désigne comme étant Priape. Il a la tête baissée, comme s'il voulait faire sortir du pied une épine sur laquelle il aurait marché et il reproduit l'aspect d'une blessure âpre qui fait souffrir. Comme s'il avait la tête baissée pour explorer ce que tu aurais soupçonné, tu verras ses attributs virils d'une taille étonnante »

jour jusqu'à notre époque. Mais la diffusion du motif étudié était déjà considérable sous tout l'Empire romain, par des répliques de pierre ou de bronze. Au détriment de certains auteurs, il est peu probable que l'ensemble des artistes se soient rendus sur place pour réaliser leurs copies.

De plus, Rome est une ville qui a toujours attiré les voyageurs pour son rôle majeur dans la chrétienté. À partir du VIII^{ème} siècle, le pontife romain s'unit au Saint-Empire Romain, pour former un système politique et religieux, la *Respublica gentium christianorum* destiné à dominer le territoire européen. Le VIII^{ème} siècle marque donc une exaltation du pontificat romain dans un système religieux mais aussi politique et civil⁴⁰⁰.

L'autorité de l'évêque de Rome admise, les abbés et divers évêques avaient l'obligation de s'incliner sur les tombeaux des apôtres Pierre et Paul de Tarse, ainsi que de prier dans l'église du Latran pour reconnaître la supériorité hiérarchique de l'évêque de Rome⁴⁰¹. Ainsi, ils admiraient l'héritage antique de la ville lors de leur voyage. De ce fait, les imagiers, artistes et hommes d'église qui accompagnaient les abbés et évêques, prenaient leurs sources dans le patrimoine de la Rome antique.

L'Italie est donc un territoire complexe, qui partage sa culture entre traditions antiques et pensée chrétienne. Hormis Rome, foyer de vestiges antiques, l'ensemble du territoire reste important pour comprendre la circulation du motif. Les premières observations, à ce jour, restent simples. L'ensemble du pays semble touché par le thème du *Spinario* (fig. 8), à l'exception de la Sardaigne, et les régions de la Calabre et de la Basilicate. De même, la région du Latium ne semble pas réellement affectée par ce motif à l'époque médiévale. En revanche, la Toscane, la Lombardie, l'Ombrie ainsi que le Royaume de Sicile conservent de nombreuses représentations de *tireurs d'épine*. La région actuelle des Abruzzes présente des sculptures aux formes très proches à quelques kilomètres les unes des autres. Ces représentations pourraient ainsi être issues des mêmes ateliers.

Le *Spinario* étant un motif issu de la culture de la Rome Antique, la circulation du modèle doit venir de l'observation et de l'interprétation du thème. Le relief du *Spinario* sur le portail central de la cathédrale de Parme (fig. 9), ou encore celui des fonts baptismaux de Lucques (fig. 10), datant de la fin XII^{ème} siècle, sont relativement proches de l'original capitolin. En revanche, la mosaïque du pavement de la cathédrale d'Otrante (fig. 11), réalisée par

400 Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, p. 133-145

401 Daniele Arru, *Corso di Storia delle Istituzioni Ecclesiastiche*, Rome, La Sapienza editrice, 2014, p. 50-51

Pantaleone entre 1163 et 1166, présente un personnage assis sur un petit tabouret⁴⁰². Sa position s'éloigne réellement de celle du bronze du Capitole. Sa jambe droite est levée et non pas posée sur son genou gauche. À Pise, le modèle diffère encore. Le garçon est habillé, assis sur un tabouret mais il est représenté de trois quarts⁴⁰³ (*fig. 12*). Ce motif se rapproche de celui du *Salterio* (*fig. 13*), aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Laurencienne de Florence⁴⁰⁴. L'on remarque ici, que la jambe du personnage, touchée par une épine, est appuyée sur l'autre de manière perpendiculaire.

Le Royaume de France a été largement touché par l'héritage antique. En observant les relevés réalisés pour ce travail, l'on remarque rapidement que la sculpture monumentale domine l'ensemble du territoire. De plus une majorité de ces représentations est d'époque romane. La figure humaine et les thèmes « laïcs », issus d'un répertoire païen dérivant des vestiges antiques, prédominent à cette période⁴⁰⁵. Laurence Terrier Aliferis nous fait remarquer que les anatomies très souples ainsi que les drapés et les coiffures aux modèles particuliers, reflètent l'utilisation de prototypes dans la mise en place de ces représentations⁴⁰⁶.

La carte de la France (*fig. 14*) met en évidence un foyer en Aquitaine. Mais cette zone géographique pose problème. Il paraîtrait logique que le sud de la France présente le motif du *Spinario*, au vu des vestiges antiques, témoignant de la romanisation du pays. Mais très peu d'exemplaires médiévaux ont été référencés dans le Sud-Ouest de la France. Un second *tireur d'épine*, provenant de la cathédrale Notre-Dame Du Puy, du Puy-en-Velay, pourrait suivre la théorie de la circulation du motif par la Province romaine.

Pour comprendre comment le motif s'est répandu dans cette région, il faut prendre en compte les représentations de terre cuite blanche gauloises. Ces figurines, présentées dans le premier chapitre, nous renseignent sur le succès de cette figure dès l'Antiquité. Par l'inventaire établi, il est prouvé que plusieurs reproductions de terre cuite furent retrouvées en Auvergne, notamment un *tireur d'épine* retrouvé dans le Puy-de-Dôme, situé à une centaine de kilomètres de la sculpture du clocher de la cathédrale Notre-Dame-du-Puy (*fig. 15*). De ce fait, nous pouvons penser qu'il existe un réel lien entre ces figurines et les représentations

402 Laura Pasquini, *Op.Cit.*, p. 311-312

403 Ce relief se situe sur l'un des montants du portail Est du baptistère de Pise.

404 Ce manuscrit provient de l'église de Saint-Paul de Ripa d'Arno et date des premières années du XII^{ème} siècle

405 Laurence Terrier Aliferis, *Op.Cit.*, p. 85

406 *Ibid.*, p. 86

médiévales. Nous pouvons donc envisager qu'une ou plusieurs représentations de terre cuite ou de bronze existaient sur le territoire de l'Aquitaine, et que le motif a commencé à s'implanter de cette manière. De plus, étant en contact direct avec la Navarre et le Royaume de Castille, le motif a pu se développer par les échanges sur les chantiers.

Aussi, nous remarquons que des *tireurs d'épine* se situent à moins de vingt kilomètres, comme entre Genouillé et Bignay. La proximité des chantiers peut être à l'origine de la prolifération du motif sur la région.

Comme l'Espagne actuelle, ne conserve que très peu de vestiges romains, il est plus délicat de comprendre comment ce foyer de création est né. Lorsque l'on observe la carte de l'Espagne (*fig. 16*) où sont répertoriés les *Spinari* médiévaux, l'on remarque rapidement que les représentations se situent dans le nord du Pays. Serafin Moralejo, a démontré que la sculpture romane espagnole a été largement influencée par les motifs antiques⁴⁰⁷. Certaines œuvres antiques, qui ont servi de modèle, notamment pour des chantiers comme celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, ou encore de Jaca, étaient conservées sur place⁴⁰⁸. Mais aucun *Spinario* antique, même miniature n'a été à ce jour retrouvé sur le territoire espagnol. De plus, il a été prouvé que la plupart des modèles antiques étaient issus de bas-reliefs de sarcophages, que les sculpteurs ou imagiers ont étudié.

Il est admis que les représentations romanes des *Sheela-na-gig* ont d'abord été représentées presque simultanément au nord de l'Espagne puis dans l'ouest de la France, en Auvergne et en Normandie⁴⁰⁹. En important différents motifs des *Sheela-na-gig*, il est tout à fait probable que les *Spinari* et *Spinarie* aient été copiés en même temps, puisqu'ils font partie de cette catégorie de représentations romanes. Il est évident que les motifs ont circulé par la transmission de carnets de modèles et dessins d'architectes, par les voyages des hommes d'église mais aussi, par la médiation des ouvriers et ateliers itinérants. Pour preuve, de 1100 à 1150, les cycles décoratifs des églises romanes se sont, pour un très grand nombre, développés dans le même sens et portent des caractéristiques identiques⁴¹⁰.

407 Serafin Moralejo, « La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval », dans, Bernhard Andreae et Salvatore Settis (dir.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, [Pise, du 5 septembre au 12 septembre 1982], Marburg, Marburger Winkelmann-Programm, 1983, p. 187-203

408 *Ibid.*, p. 187-203

409 James Jerman, Anthony Weir, *Op. Cit.*, p.15

410 *Ibid.*, p.131

De ce fait, la transmission du thème du *tireur d'épine*, a dû se faire par sources textuelles, ou bien par voies orales. Mais il ne faut pas négliger la transmission du modèle par les miniatures des manuscrits. L'ensemble des *tireurs d'épine* se situant au nord, il est possible que les artistes aient voyagé et importé le motif du Royaume de France, qui voit à l'époque romane un engouement particulier pour ce thème.

Les influences antiques ne sont pas issues des vestiges de l'Empire romain, mais descendent directement des interprétations de cet héritage par l'Empire byzantin. De plus, les frontières de l'Empire romain allaient du Nord jusqu'aux frontières naturelles du Rhin et du Danube. De ce fait, un grand ensemble du territoire « allemand » n'était pas sous l'autorité des romains⁴¹¹. Ainsi, Magdeburg, qui conserve dans sa cathédrale un *Spinario* sur le tombeau de l'évêque Friedrich Von Wettin, était situé à l'extérieur du territoire romain.

Hormis le style byzantin qui a fait circuler les thèmes iconographiques antiques, comme le prouvent les manuscrits de Weingarten (*fig. 17*) ou encore celui de Cologne (*fig. 18*) sur les folios de l'*Entrée à Jérusalem*, le style antiquisant fut importé en Allemagne par le biais des chantiers français⁴¹². Les artisans, imagiers ou encore artistes, en se déplaçant sur les chantiers ont dû introduire le thème du *tireur d'épine* gothique. Pour les représentations plus anciennes, elles ont dû être importées par les échanges avec l'Empire Byzantin. En effet, le *Spinario* était un motif largement admis sur cet empire.

2.2.2. En Orient

Comme expliqué précédemment, le premier *Spinario* observé dans l'art byzantin correspond au médaillon d'or faisant partie d'un trésor de la collection Dumbarton Oaks, datant du VI^{ème} siècle. Dans ce cas précis, ce motif dérive entièrement de l'antiquité, tant par ses formes que par son interprétation. La réapparition du thème dans l'art byzantin se fait à la période de la Renaissance Macédonienne au X^{ème} siècle, où le *Spinario* est notamment présent dans l'art mobilier. Puis, nous avons à nouveau observé ces figures dans les monuments de la période paléologienne.

La forme originale du *Spinario*, qu'il soit dans sa version capitoline ou sa variante à deux figures, n'a pas été saisie par les artistes byzantins entre le X^{ème} siècle et le XII^{ème} siècle. Cette

411 Laurence Terrier Aliferis, *Op.Cit.*, p. 109

412 *Ibid.*, p. 110

absence correspond à une attitude générale envers l'art ancien durant cette période, comme en témoignent de nombreux autres cas⁴¹³.

Il est essentiel de comprendre que les représentations des différents *tireurs d'épine*, qu'elles soient datées de la Renaissance Macédonienne ou de la période paléologique, ne sont en aucun cas issues de copies directes d'œuvres antiques. Un ensemble de représentations intermédiaires manquantes à ce jour, séparant un original des copies subséquentes, ont contribué à l'effacement progressif de la forme initiale. Il est possible d'envisager que la résurgence du *Spinario* dans l'art byzantin serait due à la circulation d'objets portant ce motif, comme le médaillon de la collection Oaks. Car il a été largement prouvé que le thème du *Spinario* jouissait dès l'époque romaine, d'une popularité considérable, tant sur des sculptures en ronde-bosse que sur des objets de petite taille tels que des camées ou encore des lampes⁴¹⁴. La plupart de ces représentations notamment celles sur les sarcophages, indiquent également que le thème antique a été introduit dans l'art byzantin comme une caractéristique décorative pure⁴¹⁵.

L'ensemble du chapitre concernant la représentation du *Spinario* à Byzance tend à montrer que le thème du *tireur d'épine*, d'abord introduit comme figure décorative pure, a dans l'art byzantin, su s'intégrer dans un schéma iconographique précis, celui de *l'Entrée à Jérusalem*. Cette inclusion traduit un aspect particulier de l'attitude des artistes byzantins envers l'héritage antique, qui introduisent des éléments classiques dans des épisodes bibliques ciblés, fortement endettés par l'antiquité du point de vue de leur contenu et de leur composition. La scène de *l'Entrée à Jérusalem*, s'inscrit dans ce schéma. Il a été souligné à plusieurs reprises par les auteurs et les différentes sources anciennes, que l'iconographie de cette scène a été influencée par les processions et réceptions officielles aux portes des villes.

La question du modèle se pose avec ces différentes représentations. Les peintures réalisées sous les Comnènes suivent un type proche de celui de l'ivoire de Berlin mais conservent tout de même un rapport direct à des représentations antiques précises. Dans certains cas, comme l'église de la Vierge d'Hodigitria de Pec, ou bien l'église Saint-Nicolas de

413 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p.64

414 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 69-70, ainsi que *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*

415 Robert Turcan, « Les petites frises du cubiculum M dans la Villa dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 137^e année, N. 3, 1993, p.701- 722

Monemvasie, les similitudes avec les marbres du musée Pio Clementino, du musée du Vatican et du musée du Louvre à Paris, où Pan retire une épine du pied de satyre, sont beaucoup plus parlantes. Les mouvements des bras ainsi que la position des corps sont presque calqués sur le marbre du musée du Vatican, malgré quelques maladresses, comme le souligne Ivana Jevtic dans le dessin du jeune garçon de Pec, qui lève sa jambe blessée pour faciliter l'extraction de l'épine⁴¹⁶. De plus, l'attention portée par les artistes romains sur les expressions pathétiques des visages des deux groupes antiques n'a pas été respectée par ces artistes orientaux. Le seul geste tendant à évoquer la douleur est la main du garçon blessé, posée sur la tête de l'enfant retirant l'épine.

Même si la figure du *Spinario* n'est pas une constante dans l'iconographie de *l'Entrée à Jérusalem*, une évolution reste tout de même visible. L'art des Comnènes présente une première variante qui retourne à sa forme traditionnelle et pittoresque au XIV^{ème} siècle. Il est légitime de se demander si cette évolution est due à l'envie d'enrichir l'iconographie de *l'Entrée à Jérusalem*, en ajoutant une dimension pittoresque, ou bien si elle correspond à l'initiative d'un imagier érudit qui a mis en place un motif raisonnant avec l'épisode biblique. Mais il est certain que cette combinaison d'images ait un sens réfléchi et ne correspond en rien à un processus de copie aléatoire.

416 Le talon blessé du jeune homme est peint à l'envers. De ce fait, la scène devient anatomiquement impossible. D'après Ivana Jevtic, *Op. Cit.*, p. 121. Ces astuces de représentation sont très souvent utilisées dans les figures du *tireur d'épine*, car elles permettent une meilleure vision et compréhension de l'action des *Spinari*.

Conclusion :

Le *Spinario*, modèle issu de croyances anciennes, se diffuse et se transforme peu à peu à travers l'Europe à l'époque médiévale. Déjà largement copié durant l'Antiquité, ce motif s'est répandu à travers les territoires, par de petites représentations votives, qui ont très certainement servi à ancrer le motif dans la pensée médiévale. L'exemple du Moyen Âge le plus ancien à ce stade de la recherche, daterait du IX^{ème} siècle pour l'Occident et du X^{ème} siècle pour l'Orient.

Comme il était pressenti, l'étude de la représentation du *Spinario* dans l'iconographie médiévale d'Occident et d'Orient, s'est montrée riche en informations. La recherche et la classification des figures s'apparentant au *tireur d'épine*, ont permis de définir les différentes tendances typologiques, stylistiques et symboliques sur l'ensemble de la période médiévale et l'ensemble des territoires orientaux et occidentaux.

La représentation du *tireur d'épine*, se caractérise, en règle générale par son hétérogénéité, en adéquation avec les croyances et valeurs liées aux différents siècles et aux différentes régions étudiées. Mais nous l'avons vu, l'hétérogénéité visible sur l'ensemble de l'étude devient homogène lorsque l'on prend un motif sur chacune des aires culturelles. Cette homogénéité s'explique par la cohérence des pensées et des croyances mais aussi par l'utilisation de sources et modèles communs.

Il est certain que l'exemplaire du *Spinario* capitolin, à l'origine exposé dans la Cour du Palais du Latran, ait aidé à la notoriété du motif. Mais il ne faut en aucun cas exclure les autres *tireurs d'épine* antiques, issus d'une production massive. L'ensemble des exemplaires médiévaux témoignent d'une certaine liberté plastique, parfois excessive, vis-à-vis du modèle initial. De ce fait, l'hypothèse suggérant l'utilisation des terres cuites, terres blanches, grotesques ou quelconques autres reproductions dans la production médiévale semblent très probables. Les similitudes existant entre certaines représentations médiévales prouvent que le développement de la figure s'est fait aussi par la copie des figures contemporaines à leur création.

Dans la seconde moitié du XIII^{ème} siècle, la figure du *Spinario* oscille encore entre les interprétations dites positives et négatives. Nous l'avons vu, l'ensemble des *Spinari* regroupés

à ce jour dans cette étude a prouvé qu'il existait différentes typologies. Certains *Spinari* tirent l'épine de leur pied droit, d'autres de leur pied gauche ; les points de vue sont aussi différents (représentation de face ou de profil) ; les positions diffèrent, les personnages sont soit droits soit repliés sur eux-mêmes, soit assis. Ces différentes typologies permettent de voir la mise en mouvement, ou non, des figures. Mais la dimension spatiale du corps replié sur lui-même et en même temps déployé dans l'espace, s'atténue tout de même à l'époque médiévale, tant dans les représentations bidimensionnelles – mosaïques, miniatures, ou peintures murales – que les représentations tridimensionnelles – bas-reliefs, moyens et hauts-reliefs, rondes-bosses.

Il faut attendre le début du XV^{ème} siècle pour que sa charge symbolique commence à s'atténuer, afin de laisser place à la copie d'antiques, en tant qu'exercice de style⁴¹⁷. Le *Spinario*, au-delà de son interprétation, intéresse désormais pour son aspect esthétique, qui sert à la formation des artistes dans l'apprentissage des nus.

La fin du XIV^{ème} siècle, marque un tournant pour la diffusion de ce modèle. Comme expliqué précédemment, ce motif était déjà bien établi dans les divers foyers chrétiens orientaux et occidentaux. Mais à partir du XV^{ème} siècle, les lettrés et humanistes, vont le diffuser sous forme de bronzes de petite taille, qui ornaient divers objets, comme les encriers⁴¹⁸. Jean-René Gaborit pense qu'il y aurait un lien entre ce motif et une volonté de rappeler sans cesse « la vertu d'humilité »⁴¹⁹, car trop concentré sur sa tâche - associée à l'activité intellectuelle - le jeune garçon ne tient pas compte du monde et des tentations qui l'entourent. En revanche, loin du dessein médiéval où le motif s'adaptait à la symbolique, les humanistes privilégiaient l'aspect esthétique de la représentation, qui devait être le plus fidèle possible à l'original.

En effet, le *Spinario* a continué à être une source d'inspiration pour les artistes de la Renaissance. Le relief du *Sacrifice d'Isaac*, réalisé par Filippo Brunelleschi (*fig. 1*) lors du concours organisé par l'*Arte di Calimala* pour réaliser la seconde porte de bronze du baptistère Saint-Jean-Baptiste de Florence en 1401, témoigne de la renommée continue du motif du *Spinario*, référence dissimulée par l'ajout de l'habit. Inclus dans un quadrilobe, le relief conserve un style ancré dans le gothique international. Abraham, au centre de la composition,

417 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 69-71

418 Une douzaine de bronzes de petite taille, dont deux encore accompagnés de récipients de petite taille en coquille servant d'encriers. Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 216

419 *Ibid.*, p. 200

couteau à la main s'apprête à sacrifier son fils Isaac, tandis qu'un ange l'arrête⁴²⁰. Fonctionnant comme une action indépendante, le serviteur d'Abraham se tient assis dans le bas de la composition, prenant place dans un angle lobé. Le jeune homme en tunique, dans l'attitude du *Spinario*, cherche à retirer une épine qui blesse son pied. Construit comme un élément pittoresque, ce personnage se détache de l'action principale comme s'il était étranger à la scène.

La donation d'un nombre important d'antiques « au peuple romain » par Sixte IV au palais des Conservateurs sur le Capitole en 1471, auparavant exposé au Latran, montre sa considération envers ces sculptures comme étant un héritage historique et emblématique pour la ville de Rome. Déjà remarqué par les pèlerins et clercs en voyage à Rome, cet héritage antique connaît une réelle fortune au XV^{ème} siècle suite à son installation au Capitole. Désormais, les artistes et citoyens pouvaient voir librement ces œuvres. La gravure ainsi que les copies fidèles du bronze capitolin, transposées en statuettes, ont permis au motif de se voir réinterpréter par les artistes de la renaissance⁴²¹.

En 1481, Sandro Botticelli remploie la position du *tireur d'épine* pour représenter Moïse retirant ses chaussures dans *Les épreuves de Moïse* (fig. 2). L'adaptation de ce motif antique sur des personnages se déchaussant est une chose courante. La position du *Spinario* penché en avant, assis et tenant son pied dans sa main est analogue à la pose adoptée par une personne retirant ses chaussures⁴²². Les représentations du *Baptême des juifs* et du *Baptême du Christ* incluent couramment des enfants dans des poses similaires à celles des enfants de *l'Entrée à Jérusalem*. Dans le *Baptême des Juifs* dans le Jourdain, datant du XI^{ème} siècle⁴²³, un enfant est représenté dans une position analogue à celle du *Spinario* capitolin. Or cet exemple

420 Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi (dir), *Le printemps de la Renaissance : la sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, cat. Exposition [Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013 - Paris, Musée du Louvre, 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014], Paris, Musée du Louvre, Milan, Officina Libaria, 2013, p. 69

421 Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988 (1981 1^{ère} édition), p. 23 et Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), Vol.I, Livre IV, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes sud, 2005 ; p.27; p. 145-146

422 Veronique Dalmaso, « De l'interprétation des gestes à l'invention du corps. Le Baptême du Christ et des néophytes de Masolino, peinture murale du baptistère de Castiglione Olona », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009, n° 3, p. 98

423 Cet exemple correspond à une copie des Homélies liturgiques de Grégoire conservée au Musée Historique d'Etat de Moscou (Cod. 146), d'après George Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus, Studies on Manuscript Illumination*, Princeton, Princeton University Press, 1969 ; fig. 13, d'après Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 62

n'a d'un *tireur d'épine* que la pose, car en réalité l'enfant est en train d'enlever ses chaussures. Ce motif, très proche des *tireurs d'épine* est très souvent représenté dans des scènes baptismales⁴²⁴. Le *Baptême de Jésus et des néophytes*, réalisé vers 1435 par Masolino da Panicale (fig.3), ou encore la peinture murale de l'oratoire de Saint-Jean à Urbino, représentant le *Baptême des néophytes*, de Lorenzo et Jacopo Salimbeni (fig. 4), s'inspirent largement de l'attitude du *Spinario* pour représenter les néophytes retirant leurs chaussures⁴²⁵. D'après Carlo Berteli⁴²⁶, il est fort probable que Masolino ait pu voir le *Spinario* Capitolin qui l'aurait grandement inspiré pour ses réalisations. Contrairement à Lorenzo et Jacopo Salimbeni, qui transposent directement la pose du *tireur d'épine* dans le personnage assis au sol retirant sa chaussure, Masolino masque sa citation en représentant un de ses néophytes debout, courbé vers l'avant, en équilibre sur un pied, pour retirer sa deuxième chaussure. De ce fait, ce n'est plus le corps entier du *Spinario* qui est repris mais seulement l'attitude des jambes, où le pied droit vient prendre appui sur la jambe gauche.

Dès le début du XV^{ème} siècle, certains dessins montrent déjà un attachement au *Spinario* capitolin, en se concentrant, par exemple sur la position forcée du bassin à cause du mouvement de la jambe gauche, qui donne une vision déformée du corps. Jan Gossaert a lui aussi voyagé à Rome entre 1508 et 1509. Au cours de cette période, l'artiste a réalisé de nombreux dessins copiant diverses œuvres comme le *Spinario* capitolin⁴²⁷. Placé au centre de sa planche d'étude (fig. 5), entouré par un ensemble de copies d'éléments antiques, le *Spinario* est représenté assis sur son rocher. La vue en contre plongée qu'il emploie dans son dessin n'est pas sans rappeler la description de Grégoire le « Magister » au XIII^{ème} siècle. La contre plongée accentue la taille des organes génitaux de l'adolescent et renforce la dimension érotique de la sculpture. Les circonstances de création de cette feuille nous sont parvenues par le témoignage de Gerhard Geldenhauer de Nimègue, biographe de Philippe de Bourgogne. Envoyé à Rome par Marguerite d'Autriche, Jan Gossaert avait pour mission de se familiariser avec l'héritage antique de manière à l'importer dans ses créations⁴²⁸. De la composition de Leyde, le *Spinario* est à la fois un exercice anatomique, esthétique mais aussi plastique.

424 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 61

425 *Ibid*, p. 98

426 Carlo Berteli, *Masolino. Gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglion Olona*, Milan, Skira, 1997, d'après Dalmaso Véronique, *Op. Cit.*, p. 98

427 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p. 57

428 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 211

La chevelure du bronze capitolin, très figée et plaquée, est aussi une caractéristique qui marqua les artistes, notamment ceux du XVI^{ème} siècle. À cette époque, la sculpture fut retirée du haut de sa colonne, qui lui servait de socle, pour être placée à hauteur d'œil. C'est à partir de ce moment, que les diverses observations prouvèrent l'incohérence de la coiffure. C'est pourquoi Gagini, dans sa copie (*fig. 6*), modifie entièrement la physionomie du jeune garçon en lui façonnant un visage ovale régulier et étroit, des cheveux courts, un nez retroussé et une petite bouche ourlée⁴²⁹. À la création de l'Académie, le *Spinario* devient un modèle emblématique, tant pour sa complexité de structure que pour sa beauté. Sa pose est souvent retenue et réadaptée dans de nombreux dessins ou esquisses datant du XV^{ème} et XVI^{ème} siècles⁴³⁰.

Comme énoncé précédemment, de nombreux exemplaires en bronze sont encore aujourd'hui connus. Par exemple, une douzaine de petits bronzes, attribués à Severo da Ravenna (*fig. 7*) actif à la fin du XV^{ème} siècle et début du XVI^{ème}, reprennent le motif du *Spinario*. Il semblerait que ses reproductions ne correspondent pas à des copies du prototype capitolin mais soient en réalité issues de la reproduction de Jacopo Alari. En effet, en mars 1501, l'Antico, un sculpteur contemporain de Severo da Ravenna, fait fondre un *tireur d'épine* – ainsi que son pendant⁴³¹ en 1503 - pour Isabelle d'Este. De dimensions plus importantes, une copie en bronze d'Antonello Gagini ornait une fontaine de Messine en 1500⁴³². L'hypothèse concernant les reproductions de Severo Ravenna, pourrait être confirmée par l'inversement des gestes vis-à-vis du modèle capitolin (le jeune homme retire l'épine de son pied droit contrairement au bronze romain qui tire l'épine de son pied gauche)⁴³³.

Il est attesté qu'au XVI^{ème} siècle, ce motif fut offert comme cadeau royal à deux reprises. Giovanni Fancelli et Jacopo Sansovino réalisèrent un moulage du *Spinario* (*fig. 8*) à la demande d'Hippolyte II d'Este à l'intention de François I^{er}⁴³⁴. En 1561, le cardinal Montepulciano, Giovanni Ricci, a envoyé à Philippe II un important ensemble de sculptures

429 *Ibid.*, p.201 ; p. 219

430 Gigetta Dalli Regoli, *Op. Cit.*, p. 70

431 Le personnage devait certainement répondre au premier *Spinario*, de manière symétrique. Francis Haskell, Penny Nicholas, *Op. Cit.*, p.342

432 Cet exemplaire correspondrait au *Spinario* conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York. James David Draper, « A Bronze Spinario ascribed to Antonello Gagini », *Burlington Magazine*, 1972, p. 55-58

433 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p.216

434 Cette représentation est connue car la transaction fut contrôlée par Benvenuto Cellini. Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. 4, Rome, 1902-1912, p. 77

comprenant des copies d'antiques, dont un *Spinario* en bronze basé sur le modèle du Capitole, attribué à Guglielmo della Porta⁴³⁵. Une copie de 1524, en marbre fut référencée dans la collection de Marguerite d'Autriche à Anvers.

La circulation du motif antique ne se limite ni aux reproductions en rondes-bosses, ni aux dessins. L'image continue d'être adaptée à l'architecture. En Espagne, tout comme dans les autres foyers étudiés, la présence du *Spinario* est continue. Même si le XV^{ème} siècle marque un tournant dans la diffusion du modèle, la popularité du motif ainsi que son implantation dans les différentes zones géographiques ont aidé à sa pérennité. C'est pourquoi, dans les siècles suivants, les représentations ne s'inspirent pas obligatoirement du *Spinario* du Capitole, mais du patrimoine artistique préexistant à proximité.

C'est par exemple le cas pour le *tireur d'épine* réalisé sur les parties basses du *trascoro* de la cathédrale Santa Maria de Léon en Espagne (*fig. 9*). Sous les traits replets d'un *putto*, l'enfant assis sur un petit banc, soutient sa jambe gauche sur sa jambe droite et concentre toute son attention sur son soin⁴³⁶. Cette sculpture prouve encore une fois l'adaptation du motif antique aux goûts artistiques de la renaissance. Le *Spinario* n'est plus un éphèbe mais un enfant en bas âge rappelant par ses formes les *putti* alentour.

En France, le motif conserve sa popularité, malgré sa raréfaction dans l'art gothique. Le culot orné d'une figure de *tireur d'épine*, datant du début du XVI^{ème} siècle, dont la provenance reste approximative (Languedoc), prouverait l'influence et la circulation des gravures (*fig. 10*). En effet, la présence fortement marquée de la colonne et l'absence du rocher sur lequel est assis le *Spinario*, peuvent laisser sous-entendre que le sculpteur a eu recours à une copie gravée⁴³⁷. De plus, la présence de cette figure dans un bâtiment civil ou religieux, ne doit plus être perçue comme un symbole de pénitence, mais comme le témoignage d'une conscience mémorielle des origines romanes de la régions.

La persistance du motif en Orient ne s'articule pas de la même manière qu'en Occident. La figure du *tireur d'épine* conserve la même ampleur depuis son apparition dans l'iconographie orthodoxe. De ce fait, les *Spinari* sont toujours présents au sein de la représentation des *Rameaux*, comme en témoigne l'icône faisant partie d'un *Dodecaorton*,

435 Jose Luis Hernando Garrido, *Op. Cit.*, p. 55

436 *Ibid*, p. 57

437 Jean-René Gaborit, Jean-Pierre Cuzin, Alain Pasquier, *Op. Cit.*, p. 216

décorant l'iconostase du XVI^{ème} siècle du *catholicon* du Grand Lavra sur le Mont Athos (*fig. 11*)⁴³⁸. Le motif se retrouve également dans des icônes de la fin du XV^{ème} siècle qui reprennent l'esthétique de la période paléologienne, s'inscrivant ainsi dans une tradition stylistique particulière à l'Orient⁴³⁹.

La variante à deux figures persiste, elle aussi, dans l'épisode de l'Entrée à Jérusalem. Les fresques du *catholicon* de Barlaam à Meteora, datant de 1548 (*fig. 12*), attribuées à Frangos Katelanos, ne modifient absolument pas le schéma iconographique établi dans les siècles précédents. L'unique innovation notable vient de la grimace qui marque le visage du jeune garçon, révélant ainsi sa douleur.

438 Doula Mouriki, *Op. Cit.*, p. 59

439 *Ibid.*, p. 60

BIBLIOGRAPHIE

Sources :

- *Biblia Sacra Vulgata*
- BAUDOUIN DE FORD, *De sacramento altaris* (PL 204, 737 s.)
- CICERON, *Orator* II, 8-III, 10, texte établi et traduit en français par YON ALBERT, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 64
- « Épîtres de Saint Paul », vol.22, Méquignon, Paris, 1823, p. 344
- EGERIE, « Journal de voyage (Itinéraire) et Lettre sur la bienheureuse Egérie », *Sources chrétiennes* 296, traduction de MARAVAL PIERRE, Paris, Imprimerie Floch, 1982, p. 275
- ERASME, *Eloge de la folie*, texte établi et traduit en français par NOLHAC PIERRE, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 38
- HOMERE, *L'Iliade*, I, 9-10, texte établi et traduit en français par MAZON PAUL, Paris, Les Belles Lettres, 1937, p. 35
- MIGNE PAUL, « In sanctum festum Palmarum, et in pullum asini », *Patrologie Grecque* 77 , 1053, 1056, 1057
- OVIDE, *Métamorphoses*, I, 520-522, texte établi et traduit en français par LAFAYE GEORGES, Paris, Gallimard, 1992, p. 90
- PETRI BERCHORII R. P., *Pictaviensis, Ordinis Sancti Benedicti, Opera Omnia, tomus primus*, Cologne, 1692, Reductorii moralis, libr. V, cap. LI, De Mense, p. 416
- PLATON, *République*, X, 597b, 14, traduction française et présentation de LEROUX GEORGES, Paris, Flammarion, 2002, p. 86-87
- SAINT AMBROISE, *In psalmum CXVIII David expositio*, XVII, 15 (PL 15, 1445)
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, chapitre IV, livre VI, texte établi et traduit en français par Aimé Solignac et André Bouissou, Paris, Etudes Augustiniennes, 1963
- SENEQUE « Lettre 58 », *Entretien, Lettres à Lucilius*, texte établi et traduit en français par VEYNE PAUL, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 736
- THEOCRITE, *Idylles I-XI*, texte établi et traduit par LEGRAND PHILIPPE-ERNEST ; revu par FRAZIER FRANÇOISE, Paris, les Belles lettres, 2009, p. 155
- VASARI GIORGIO, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), Vol.I, Livre IV, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes sud, 2005 ; p.27; p. 145-146

Manuscrits :

- FORD (DE) BAUDOUIN, *De sacramento altaris*, PL 204, 737 s.
- GUIBERT DE NOGENT, *Tractus de Incarnatione contra Judeos*, col.525
- GUILLAUME DURAND, *Rationale divinatorum officiorum*, l.1, col.3, § 4
- HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Didascalion*, col. 0747C-0748C

- LUC DE TUY, *Adversus Albigenium errores tractatus*, col.20, col. 235
- ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologies* I, 9, col.4-5
- SAINT THOMAS D'ACQUIN, *Summa theologiae*, I^a pars, q.92, a. 3

Ouvrages :

A

- ADHEMAR JEAN, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Paris, CTHS, (1939 1^{ère} édition), 1996, p. 189-192
- AMEIJERAS ROCIO SANCHEZ « La portada del Sarmental de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna », *Matèria Revista internacional d'Art*, n°1, 2001, p. 190-192
- ANDERSEN JØRGEN, *The Witch on the Wall : medieval erotic sculptures of the British Isles* Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1977, p. 120
- ANGELELLI WALTER, Francesco Gandolfo, Francesca Pomarici, *La scultura delle Pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma, Viella, 2003, p. 25-40
- ARRU DANIELE, *Corso di Storia delle Istituzioni Ecclesiastiche*, Rome, La Sapienza editrice, 2014, p. 50-51
- AVENTIN LAURENCE, « Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166) », dans : *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année, n°184, Octobre-décembre 2003, p. 322-323

B

- BAKKAL-LAGARDE MARIE-CLAUDE, « Les tireuses d'épine : représentation et symbolique médiévale », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Val de Sèvre*, 2017, n° 163, p. 1-20
- BARRAL I ALTET XAVIER, « Baptême, baptistère », dans BARRAL I ALTET XAVIER (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 141
- BASCHET JEROME, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales, Histoire-Sciences Sociales*, 51^{ème} année, n°1, 1996, p. 93-133
- BEAULIEU MICHELE, BARON FRANÇOISE, «Les « cariatides » de la cathédrale de Nevers». *Bulletin Monumental*, tome 124, n°4, année 1966. p. 363-379
- BECKWITH JOHN, *Victoria and Albert Museum. The Veroli Casket*, Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1962, p. 14
- BECKWITH JOHN, *Studies in Byzantine and Medieval Western Art*, Londres, Pindar Press, 1989, p. 163, fig. 8-9
- BLANCHET ADRIEN, « La sculpture en Bourgogne » [M. Aubert, la Bourgogne ; la sculpture], *Journal des savants*, novembre 1931, p. 385-399
- BOUCHER STEPHANIE, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 228, 1976, p. 188

• BORCHARDT PAUL, « The sculpture in front of the Lateran as described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius », *Journal of Roman Studies*, XXVI, 1936, p. 68-70

• BORMAND MARC, PAOLOZZI STROZZI BEATRICE (dir), *Le printemps de la Renaissance : la sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, cat. Exposition [Florence, Palazzo Strozzi, du 23 mars au 18 août 2013 - Paris, Musée du Louvre, 26 septembre 2013 au 6 janvier 2014], Paris, Musée du Louvre, Milan, Officina Libaria, 2013, p. 69

C

• CAMILLE MICHAEL, *The Gothic Idol, Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 73-100

• CARRUTHERS MARY J., « Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n°55, 2012, p. 367-378

• CASTIÑEIRAS GONZALEZ MANUEL ANTONIO, « Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano : la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías de Isidoro* y del calendario de Filócalo », *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1994, p. 78

• CHAUNCEY ROSS MARVIN, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Vol. II, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1965, pl. XCIII ; p. 135

• CIARANFI ANNA MARIA, « Supplicationes variae », *Disegni e miniature nel Codice Laurenzian*, Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, I, 1929, p. 325-348.

• COLLIGNON MAXIME, *Histoire de la sculpture grecque*, I, 1892, Paris, Didot, p. 416-419

D

• DACOS NICOLE, « Arte italiana e arte antica », dans *Storia dell'arte italiana*, III, Torino, Torino Einaudi, 1979, p. 6-7

• DALLI REGOLI GIGETTA, « La lunga e intensa vita dello Spinario, fra ellenismo ed età modern : proposta per una traccia », *Luk*, n° 19, 2013, p. 69-80

• DALMASSO VERONIQUE, « De l'interprétation des gestes à l'invention du corps. Le Baptême du Christ et des néophytes de Masolino, peinture murale du baptistère de Castiglione Olona », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2009, n° 3, p. 98

• DAMOUR VINCENT, POUGET NATHALIE, « Quatre figurines en terre blanche découvertes en contexte funéraire à Saint-Memmie (Marne) », *Revue Archéologique de l'Est*, 2014, n°63, p. 481-488. Disponible sur <https://journals.openedition.org/rae/8250?file=1>

• DAVY MARIE-MADELEINE, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1964, p. 133-145

• DHEILLY JOSEPH, *Dictionnaire biblique*, Tournai, Desclée, 1964, p. 348

• DELVOYE CHARLES, *L'Art byzantin*, Paris 1967, p. 286

• DRAPER JAMES DAVID, « A Bronze Spinario ascribed to Antonello Gagini », *Burlington Magazin*, 1972, p. 55-58

E

• ENTZ GEZA, « L'architecture et la sculpture hongroise à l'époque romane dans leurs rapports avec

l'Europe», *Cahiers de civilisation médiévale*, 9e année, n°33, Janvier-mars 1966, p. 1-9

F

- FASOLA GIUSTA NICCO, *La Fontana di Perugia, con la relazione sui lavori di restauro del 1948-49*, del Dott. Francesco Santi, Rome, Libreria dello Stato, 1951, p. 67, pl. 53-54
- FLORI JEAN, « Réforme, reconquête, croisade. L'idée de reconquête dans la correspondance pontificale d'Alexandre II à Urbain II », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°160, Octobre-décembre 1997, p. 326
- FOSSI GLORIA, « La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine », dans : BUSCHINGER, Danielle, CRÉPIN, André (dir.), *La représentation de l'antiquité au Moyen Âge*. K.M. Halosar, Viena, 1982, p. 299-324
- FRUGONI CHIARA, DOROTHY F. GLASS, «Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style University Park», Pennsylvania State Univer, 1991, *Cahiers de civilisation médiévale*, 37e année, n°147, Juillet-septembre 1994, p. 280-284

G

- GABORIT JEAN-RENE, CUZIN JEAN-PIERRE, PASQUIER ALAIN, *D'après l'antique*, cat. exposition [Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 au 15 janvier 2001], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 200-210
- GAFFIOT FELIX, *Gaffiot de Poche, dictionnaire Latin-Français*, Paris, hachette-Livre, 2001, p.465
- GARAMBOIS-VASQUEZ FLORENCE, « Les descriptions d'ouvrages chez Luxorius », VALLAT DANIEL (dir.), *Post Veteres, les épigrammes de l'anthologie entre tradition et innovation*, Lyon-Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2018, p. 1-19. Disponible en ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01708502/document> (Livre à paraître).
- GAUDRON AMANDINE, *Le singe médiéval, histoire d'un animal ambigu : savoirs, symboles et représentations*, Thèse de doctorat d'archiviste-paléographe : Histoire médiévale, Paris, École Nationale des chartes de Paris, 2014, p. 110-114
- GONZALES JACQUES, « Le mal de Pott avant les antituberculeux : de Pott à Ménard », *Histoire des science médicales*, XXXIX, n°3, 2005, p. 290
- GOODY JACK, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 308
- GRANDIDIER PH. A, *Oeuvres hist. inédites*, Colmar, I, 1865, p. 222, n°4 et p. 292
- GREENHALGH MICHAEL, « Ipsa ruina docet : l'uso dell'antico nel Medioevo », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, S. Settis, 1984, p. 115-167

H

- HAMANN-MACLEAN RICHARD « Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 15, 1949-1950, p. 205-207
- HASKELLET FRANCIS, PENNY NICHOLAS, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988 (1981 1^{ère} édition), p. 23
- HASKINS CHARLES HOMER, *The Renaissance of twelfth century*, Cambridge, Harvard

University Press, 1927, p. 437

- HECK **CHRISTIAN**, « Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective*, n° 2, 2014, p. 352-360
- HECKSCHER WILLIAM S., *Dornauszieher. Reallesikon zur deutschen Kunstgeschichte*, BD. IV, 1958, col. 289-299
- HERNANDO GARRIDO JOSE LUIS, "Mala espina: de la estatuaria antigua a la escultura medieval y otros afeites", *Studia Zamorensia*, vol. XIV, 2015, p. 53-78.
- HEULLANT-DONAT ISABELLE, ROSSO DANIEL, "Introduction", dans Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (ss.dir), *Apprendre, produire, se conduire : le modèle au Moyen Âge : XIVème Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai-25 mai 2014)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 13-42
- HIMMELMANN NIKOLAUS, *Drei hellenistische Bronzen in Bonn. Mit einem Anhang über den Dornauszieher Castellani*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1975, p. 26-34
- HUMBERT JEAN-BAPTISTE, ABU HASSUNEH YASSER, HASSUNEH AYMAN, ABU MUHAMMAR MAMHUD, SALIM HADIB, « Mukheitem à Jabaliyah, un site byzantin », HUMBERT JEAN-BAPTISTE (dir.), *Gaza Méditerranéenne. Histoire et archéologie en Palestine*, Paris, Errance, p. 121-126

J

- JEVTIC IVANA, « Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'entrée à Jérusalem : deux représentations inédites dans les églises serbes », *Cahiers archéologiques*, n°47, 1999, p. 119-126

K

- KAZHDAN ALEXANDER P. (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, Oxford University Press, (1991 1^{ère} édition), 2005, Disponible en ligne <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780195046526.001.0001/acref9780195046526-e-5339?rskey=a9xezF&result=5301>
- KENAN-NURITH, DEBIES MARIE-HELENE, « L'évêque, le comte et le charpentier : à propos de deux monuments commémoratifs du XIIème siècle, à Notre Dame du Puy », *Cahiers de civilisation médiévale*, 33^{ème} année, n°131, juillet-septembre 1990, p. 205-217
- KRAUTHEIMER RICHARD, *Rome portrait d'une ville 312-1308*, Paris, Librairie générale française, (1980 Princeton University Press) 1999, p. 490-509

L

- LANCIANI RODOLFO, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. 4, Rome, 1902-1912, p. 77
- LANDDENDORF HEINZ, *Antikenstudium, und Antikenkopie, Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 46, Heft 2)*, Berlin, 1958, p. 21
- LA GALLIC MAÏ, *Le tympan de Vézelay. Les peuples de la terre dans la pensée et l'art roman.*

Traditions iconographiques et littéraires. Thèse doctorale, Université Rennes 2, 2 vols, 2012, p. 400-424

- LAZAREV VIKTOR, *Storia della pittura bizantina*, Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore, traduit par Gildo Fossati, Torino, Giulio Einaudi, 1967, p. 140
- LE GOFF JACQUES, SCHIMTT JEAN-CLAUDE, BREMOND CLAUDE, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996, (1^{ère} édition 1982, dans *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 40), p. 37-38
- LE GOFF JACQUES, TRUONG NICOLAS, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 39 ; p. 46-48 ; p. 54-56 ; p. 164-165
- LE PRISE PIERRE-YVES, *Images de pierre ; Le langage des sculpteurs romans ; essai d'un voyage dans l'invisible*, Cahors, La Louve, 2010, p. 207, p. 217-221

M

- MAILLARD ELISA, « Les sculptures romanes de l'église Saint-Hilaire de Foussay, en Bas-Poitou », *Gazette des beaux-arts*, tome 4, n°106, 1930, p. 158-166
- MARQUARDT NATHALIE, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn, Habelt, 1995, p. 395
- MEINECKE KATHARINA, « Antike Dornausziehergruppen », *Babesch*, n° 91, 2016, p. 129-160
- MERCENIER R. P. F., *La prière des églises de rite byzantin*, Vol. II, Chevetogne, Monastère de Chevetogne, 1953, p. 293
- MEYER JEAN PHILIPPE, « Une sculpture du tireur d'épine au clocher ed Valff (XIIe siècle) », *Annuaire de la société d'Histoire et d'Archéologie de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai*, n°24, p. 87-90
- MEYER JEAN PHILIPPE, « La crypte de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n°16, 1984, p. 22
- MIGEON GASTON «Le Tireur d'épine, petit bronze de la Renaissance italienne», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tome 16, fascicule 1, 1909. p. 95-98
- MILLET GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*. Paris, Editions E. De Boccard, 1960 (1916 1^{ère} édition), p. 255 ; p. 270-184
- MORALEJO ÁLVAREZ SERAFIN, « Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego », DÍAZ Y DÍAZ Manuel Cecilio (ed.) *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos (SantiagoPontevedra, 24 julio 1979)*. Ponencias y comunicaciones Santiago de Compostela., Universidad de Santiago de Compostela, 1981, p. 331-355.
- MORALEJO SERAFIN, « La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval », dans : Bernhard Andreae et Salvatore Settis (ss.dir), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, [Pise, du 5 septembre au 12 septembre 1982], Marburg, Marburger Winkelmann-Programm, 1983, p. 187-203
- MORI EDOARDO, « Prefazione », *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, traduzione dal latino medievale di Edoardo Mori, Bolzano, ilimiolibro, 2001, p. 5-6

• MOURIKI DOULA, «The theme of the «Spinario» in byzantine art», *Deltion tes Christianikes Archaialogikes Hetaireias*, 1970-1972, p. 53-66

• MURATOVA XENIA, « Idole », dans BARRAL I ALTET XAVIER (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 456

N

• NORDSTRÖM FOLKE, *Mediaeval baptismal fonts. An iconographical study*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1985, p. 73-77

O

• ONASCH KONRAD, *Ikonen*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1961, p. 53-54

P

• PANOFSKY ERWIN, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960 1^{ère} édition), p. 440

• PARISI PRESICCE CLAUDIO, *The Spinario*, cat.expo [Londres, British museum, 15 mars au 14 avril 2005], Villanova di Castenaso, FMR spa/ gruppo ART'E', 2005, p. 5-31

• PASQUINI LAURA, « Marzo 'spinario' nel mosaico pavimentale di Otranto e nell'iconografia medievale », dans : Claudia Angelelli et Federica Rinaldi (dir.), *Atti del XIII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli, Scripta Manent, 2008, p. 311-322.

• POLO DE BEAULIEU MARIE ANNE, DITTMAR PIERRE-OLIVIER, "Polysémie de l'exemplum : modèle, moral, modèle iconographique", dans Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (dir.), *Apprendre, produire, se conduire : le modèle au Moyen Âge : XIVème Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai 25 mai 2014)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 283-298

• PRADERVAND BRIGITTE, « Quelques repères historiques », dans : Département des infrastructures, service immeubles, patrimoine et logistique, *L'église médiévale Saint-Jean-Baptiste. Grandson*, Département des infrastructures, service immeubles, patrimoine et logistique, canton de Vaud, p. 4

• PRESSOUYRE LEON, « "Marcius cornator". Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 77, n°2, 1965, p. 395-473

R

• REAU LOUIS, *Vienne, Schönbrunn et les abbayes d'Autriche*, Paris, H. Laurens, 1932, p. 24

• REAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. 2-II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 397-400

• ROUVIER-JEANLIN MICHELINE, *Les figurines gallo-romaines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1972, p. 254

- RUSHFORT G. M, « Magister Gregorius *De Mirabilibus Urbis Romae* ; A new description of Rome in the Twelfth century », *Journal of studies*, IX, 1919, p.14-58. Ainsi que *Codice topografico della città di Roma*, Roma, R. Nalentini – G. Zucchetti, III, 1946, p. 150-151

S

- SALET FRANCIS (dir.), *La Madeleine de Vézelay*, Melun, Librairie d'Argences, 1948, p. 125
- SAUERLÄNDER WILLIBALD, « "The Year 1200," a Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art », *The Art Bulletin*, volume 53, n° 4 , décembre 1971, p. 506-516
- SCHELLER ROBERT W., *Exemplum, Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900 – ca. 1450)*, Amsterdam, Amsterdam university press, 1995, p. 434
- SCHNITZLER HERMANN, *Mittelalter und Antike. Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters*, Munich, Kurt Desch, 1949, p. 66
- SIEVEKING JOHANNES, BUSCHOR ERNST, « Niobiden », dans *Münchener Jahrbuch*, II, 1912, p. 129
- SIMON ERIKA, *Nonnos und das Elfenbeinkästchen aus Veroli*, Berlin, W. De Gruyter und Company, 1964, p. 324-330
- SMITH ROLAND. R. R, *La sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996, p. 136-137, p.140
- SONNE DE TORRENS Harriet M., *The Female Body, Sexuality and Baptism in Medieval Iberia*, thèse postdoctorale du Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Université de Toronto, 2006, p. 27-30
- STEINMANN-BRODTEBCK SUSANNE, « Les chapiteaux sculptés de l'Eglise de Saint-Jean de Grandson » dans : *Congrès archéologique de France (1952)*, n° 119, 1953 p. 291-301
- STUART JONES HENRY, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome ; The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, The Clarendon Press, 1926, p. 43-47
- SWARZENSKI HANNS, « The rôle of copies in the formation of the styles of the eleventh century », *Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art*, 1, Princeton, University Press, 1963, p. 7-18

T

- TALAVAN MANUEL, « Relaciones germano eslavas en el contexto de cruzada: la cruzada venda », *Intus-Legere Historia*, 4/2, 2010, p. 36-39.
- TALVAS SANDRINE. *Recherches sur les figurines en terre cuite gallo-romaine en contexte archéologique*. Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail Histoire, Toulouse II, 2007, p. 74.
- TERRIER ALIFERIS LAURENCE, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 21-25, p. 27-29, p. 31-34, p. 137-138, p. 142
- TREFFORT CECILE, « Des nains ou des géants ? Emprunter et créer au Moyen Âge. En guise d'introduction » dans, Andraylt-Schmitt Claude, Bozoky Edina, Morrison Stephen (dir), *Des nains ou*

des géants ? : emprunter et créer au Moyen Âge : [actes du colloque international, Poitiers, 4 au 8 juillet 2011], Turnhout, Brepols, 2015, p. 7-11

V

- VALLERY-RADOT JEAN, DURAND-LEFEBVRE MARIE, « Art gallo-romain et sculpture romane. Recherche sur les formes », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, tome 24, n°104, 1938, p. 337-340
- VASSILAKI MARIA, « Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery », *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 48, 1990, p. 77-78
- VEYNE PAUL, « La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain », dans, *Annales Economies, Sociétés, Civilisations*, 33^{ème} année, n°1, 1978, p. 35-63
- VLAD BORRELLI LICIA, « SPINARIO (o. cavaspina) », dans : *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1958-1966, Vol.VII p.453-454
- VON SALIS ARNOLD, *Antike und Renaissance. Ueber Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*. Erlenbach-Zurich, Eugen Rentsch Verlag, 1946. traduction de PICARD CHARLES dans : *Revue des Études Grecques*, tome 61, fascicule 284-285, Janvier-juin 1948, p. 307-312

W

- WEBSTER JAMES CARSON, *The labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century*, Princeton, Princeton University Press, 1938, p. 57-65
- WEIJERS OLGA, *Terminologie des universités au XIII^{ème} siècle*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1987, p. 254-260.
- WEIR ANTHONY, JEMAN JAMES, *Images of lust : sexual carvings on Medieval Church*, Londres, Routledge, (1986 1^{ère} édition), 2013, p.13-24 ; p. 102-113 ; p. 129-155
- WEITZMANN KURT, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NordrheinWestfalen 107)*, Cologne and Opladen 1963, p. 38
- WILL ROBERT, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace*, Paris, Editions F-X. Le Roux, 1955, p. 59
- WIRTH JEAN, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p.265-272, p.278-279, p.286-296
- WIRTH JEAN, *L'image du corps au Moyen Âge*, Florence, SISMEL, edizioni del Galluzzo, 2013, p. 35-46 ; p. 49-72 ; p. 95-118
- WIRTH JEAN, « Image et imitation de la nature au XIII^{ème} siècle », Maaike van der Lugt (dir.), *La nature comme source de la morale au Moyen Âge*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, « Micrologus' library », 2014, p. 281-306
- WREDE HENNING, « Matronen im Kult des Dionysos. Zur hellenistischen "Genreplastik" », *RM*, n°98, 1991, p. 163-188

Z

- ZANKER PAUL, *Klassizistische statue. Studien zur Veränderung des geschmacks in der römischen kaiserzeit*, Mainz, Philipp von Zabern, 1974, p. 71-94

Webographie :

<https://archive.org/stream/JanFrederikNiermeyerMediaeLatinitatisLexicobOk.org/>

<http://arhpee.typepad.com/files/latin.pdf>

<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-studies/article>

<http://www.census.de/census/>

<http://www.cnrtl.fr/définition/modèle>

<http://www.comune.vitorchiano.vt.it> <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

<http://www.documentacatholicaomnia.eu/>

<http://ducange.enc.sorbonne.fr/exemplum>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28076j/texteBrut>

<https://hal.archives-ouvertes.fr/>

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices4tnhg126cahk6pj4>

<https://nominis.cef.fr>

<https://www.rmngp.fr/>

<https://theindex-princeton-edu.ezproxy.inha.fr:2443/>

<http://theses.enc.sorbonne.fr/2014/gaudron>

<https://www.ucm.es/bdiconografiamediaval/>