

Université de Montréal

**Le rôle des images dans la conversion au christianisme de l'Irlande et  
des îles Britanniques durant le haut Moyen Âge**

*Par*

Marion Fauqueur

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts

en histoire de l'art

Avril 2023

© Marion Fauqueur, 2023

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**Le rôle des images dans la conversion au christianisme de l'Irlande et  
des îles Britanniques durant le haut Moyen Âge**

*Présenté par*

**Marion Fauqueur**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Denis Ribouillault**

Président-rapporteur

**Kristine Tanton**

Directrice de recherche

**Gordon Blennemann**

Membre du jury

## Résumé

La conversion au christianisme des îles Britanniques et de l'Irlande est un sujet qui a donné lieu à de nombreux écrits, principalement historiques ou archéologiques, mais peu mentionnent l'utilisation des productions visuelles dans cette progressive christianisation. Pourtant, les images produites par les humains ne sont pas dépourvues d'agentivité, elles *agissent* dans la société à travers laquelle elles évoluent. Si ces images servaient à éduquer sur l'histoire biblique et les concepts chrétiens, elles étaient aussi des représentations du monde et de la société, et pouvaient donc avoir des effets bien plus importants de par la perception qu'en avaient les spectateurs.

Il paraît donc essentiel d'étudier comment ces productions, en tant qu'*agents sociaux*, ont pu influencer les mentalités et les pratiques durant le processus de christianisation. Une approche anthropologique sera de vigueur, puisque les productions matérielles étudiées sont le produit de systèmes culturels différents qui, même passés, ne devraient pas être étudiés selon une idée 'continue' de la culture.

L'arrivée des missionnaires en Irlande et dans les îles Britanniques a apporté de nouvelles pratiques et traditions visuelles, comme le culte des reliques et les icônes, qui ont contribué à affirmer l'autorité de l'Église sur ces territoires. Pour autant, les missions n'auraient pas pu avoir le même impact sans le soutien des aristocraties locales. Pour promouvoir ce soutien, l'iconographie et les thèmes chrétiens ont été intégrés et traduits dans la culture visuelle existante, comme les broches, qui sont devenues des objets actifs dans la diffusion du christianisme. Parallèlement, les sculptures appuyaient cette utilisation des broches et éduquaient les populations en affirmant l'autorité ecclésiastique dans le paysage. Dans ce contexte, l'utilisation d'un langage adaptatif à travers ces productions était essentielle pour affecter l'audience, puisqu'elle permettait de familiariser celle-ci à la doctrine chrétienne et, plus largement, de changer l'imaginaire collectif.

**Mots-clés :** Îles Britanniques, Irlande, christianisation, productions matérielles, agentivité des images, haut Moyen Âge.

## Abstract

The Christian conversion of the British Isles and Ireland is a subject that has generated numerous studies, mainly historical or archaeological, but few mention the role of visual culture in the progressive Christianization of the local population. Yet, images produced by humans are not devoid of agency, they act in the society through which they evolve. If these images served to educate about biblical history and Christian concepts, they were also representations of the world and society in which they were made, and thus could have far more significant impacts upon viewer perception.

Thus, it is essential to study how these objects, as social agents, influenced mentalities and practices during the process of Christianization. An anthropological approach will be used, because the material productions under study are the product of different cultural systems which, even if ancient, should not be studied according to a “continuous” idea of culture.

The arrival of missionaries in Ireland and the British Isles brought new practices and visual traditions, such as the cult of relics and icons, which helped to affirm the authority of the Church in these territories. These missions, however, could not have had the same impact without the support of the local aristocracy. To promote this support, Christian iconography and themes were integrated and translated into existing visual culture, such as brooches, and became active objects in Christian diffusion. Monumental sculptures were also deployed to work in concert with the brooches to educate people and to assert ecclesial authority within the landscape. In this context, the use of an adaptive language through these productions was essential to affect the audience, because it allowed the local population to become familiar with Christian doctrine and, more broadly, to transform the local collective imagination.

**Keywords** : British isles, Ireland, Christianisation, material productions, image agency, early medieval.

# Table des matières

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>III</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>IV</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>V</b>
<b>Liste des tableaux</b> .....	<b>VII</b>
<b>Liste des figures</b> .....	<b>VII</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>XII</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>La Croix de Papil</b> .....	<b>1</b>
<b>Cadre théorique</b> .....	<b>3</b>
<b>État de la question</b> .....	<b>6</b>
Saisir l'esprit : fonctions et usages des images .....	6
La conversion insulaire et son implantation visuelle .....	14
La nouvelle matérialité des objets.....	25
<b>Problématique</b> .....	<b>26</b>
<b>CHAPITRE 1 : Introduire la religion chrétienne et sa culture visuelle en Irlande et dans les îles Britanniques</b> .....	<b>30</b>
<b>1.1. Les apports des missionnaires : l'arrivée d'une nouvelle culture visuelle</b> .....	<b>31</b>
1.1.1. Les missions de Grégoire et les objets apportés aux Anglo-Saxons .....	31
1.1.2. Le culte des reliques en Irlande et leur utilisation dans la conversion.....	33
<b>1.2. Convertir l'aristocratie pour asseoir le christianisme sur le territoire : les broches <i>agents</i></b> .	<b>38</b>
1.2.1. Gagner le soutien de l'aristocratie .....	38
1.2.2. L'origine symbolique des broches .....	40
1.2.3. Un symbolisme religieux actif.....	42
1.2.4. Des objets <i>agents</i> .....	45

<b>1.3. Les sculptures : témoins visuels d'une christianisation progressive .....</b>	<b>46</b>
1.3.1. L'utilisation de sculptures avant l'arrivée du christianisme .....	47
1.3.2. Affirmation de l'Église .....	48
1.3.2.1. Christianisation du paysage .....	48
1.3.2.2. Introduire de nouveaux symboles au milieu d'anciens.....	50
1.3.2.3. Introduire visuellement des personnalités saintes : l'évhémérisation .....	52
1.3.3. Audience active .....	55
<b>CHAPITRE 2 : La continuité d'un passé non-chrétien réadapté au sein d'un présent chrétien ..</b>	<b>58</b>
<b>2.1. Éduquer pour transmettre des idées : la Croix de Ruthwell.....</b>	<b>58</b>
2.1.1. Parler à une audience diversifiée .....	60
2.1.2. Une croix visuellement parlante.....	65
2.1.3. Une croix agissante sur l'audience .....	68
<b>2.2. Utilisation d'un langage adaptatif : la Croix de Gosforth.....</b>	<b>71</b>
2.2.1. Créer des espaces de corrélation .....	71
2.2.2. Modifier l'imaginaire collectif.....	77
2.2.3. En quoi est-elle agente ? .....	81
<b>2.3. Objets actifs et acteurs : la broche de Hunterston .....</b>	<b>85</b>
2.3.1. L'agentivité des motifs .....	86
2.3.2. Des matériaux actifs .....	89
2.3.3. Entre fixité et mobilité.....	92
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>102</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>118</b>

## Liste des tableaux

Tableau 1 : Aperçu chronologique du contexte de diffusion visuelle du christianisme en Irlande et dans les îles Britanniques (410-954) .....	118
--	-----

## Liste des figures

Figure 1 : Croix de Papil, VII-IX <sup>e</sup> siècle, île de Papil (Écosse). Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/2080653">https://canmore.org.uk/collection/2080653</a> .....	121
Figure 2 : Page-tapis du livre de Durrow, VII <sup>e</sup> siècle, folio 1v, Trinity College Library. Source : <a href="https://ga.wikipedia.org/wiki/Leabhar_Dharú#/media/Íomhá:DurrowFol001vCarpetPage.jpg">https://ga.wikipedia.org/wiki/Leabhar_Dharú#/media/Íomhá:DurrowFol001vCarpetPage.jpg</a> .	122
Figure 3 : Carte de l'Irlande et des îles Britanniques, ca. 800. Source (modifications apportées) : <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Isles_802_vectormap.svg">https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Isles_802_vectormap.svg</a> .....	123
Figure 4 : Reliquaire de Monymusk, ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary1.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary1.jpg</a> .....	124
Figure 5 : Détail du reliquaire de Monymusk. © National Museums Scotland. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary3.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary3.jpg</a> .....	125
Figure 6 : Représentation du Temple de Jérusalem dans le Livre de Kells, dessin de Joseph Anderson (1910, p. 260.) .....	126
Figure 7 : Détail de la mosaïque de Ravenne, VI <sup>e</sup> siècle, San Vitale (Italie). Photo par Roger Culos. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanvitale03_(cropped).jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanvitale03_(cropped).jpg</a> .....	127
Figure 8 : Croix de Rosemarkie, ca. 850, Rosemarkie (Écosse). © RCAHMS. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/388070">https://canmore.org.uk/collection/388070</a> .....	128
Figure 9 : Épitaphe, VIII <sup>e</sup> siècle, Monkwearmouth (Angleterre) (Hawkes, 1997 : 322). .....	129

Figure 10 : Détail du portail de l'église de Monkwearmouth, VII <sup>e</sup> siècle (Hawkes, 1997 : 325).....	130
Figure 11 : Croix de Dupplin, ca. 789-820, St Serf's church, Dunning (Écosse). © Historic Environment Scotland. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1546619">https://canmore.org.uk/collection/1546619</a> .....	131
Figure 12 : David jouant de la harpe, détail de la Croix de Dupplin. © Crown Copyright : HES. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/449888">https://canmore.org.uk/collection/449888</a> .....	132
Figure 13 : David face au lion/ours, détail de la Croix de Dupplin. © Historic Environment Scotland. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1546619">https://canmore.org.uk/collection/1546619</a> .....	133
Figure 14 : Croix de Ruthwell, ca. 750, Ruthwell church (Écosse). © Crown Copyright : HES. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1850512">https://canmore.org.uk/collection/1850512</a> .....	134
Figure 15 : Dessin de la Croix de Ruthwell par le Rev. Dr. Duncan. © RCAHMS. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1216812">https://canmore.org.uk/collection/1216812</a> .....	135
Figure 16 : Runes face ouest, Croix de Ruthwell. Dessin par G. F. Browne, 1908. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruthwell.Cross.inscriptions.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruthwell.Cross.inscriptions.jpg</a> .....	136
Figure 17 : Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright: HES. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1850478">https://canmore.org.uk/collection/1850478</a> .....	137
Figure 18 : Saint Paul et saint Antoine, Croix de Ruthwell. © RCAHMS. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/595039">https://canmore.org.uk/collection/595039</a> .....	138
Figure 19 : Christ sur les bêtes, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright : HES. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1850477">https://canmore.org.uk/collection/1850477</a> .....	139
Figure 20 : Mosaïque du Christ triomphant, VI <sup>e</sup> siècle, Chapelle archiépiscopale de Ravenne. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_arcivescovile_Ravenna_6.JPG">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_arcivescovile_Ravenna_6.JPG</a> .....	140
Figure 21 : Crosse en ivoire avec Christ triomphant, British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum. Source : <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1903-0323-1">https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1903-0323-1</a> .....	141
Figure 22 : Jésus guérissant l'aveugle, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright: HES. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1850481">https://canmore.org.uk/collection/1850481</a> .....	142



Figure 23 : Croix de Gosforth, ca. 900, cimetière de l'église St Mary (Angleterre). Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross.jpg</a> .....	143
Figure 24 : Dessin par W. G. Collingwood (1927). Northumbrian crosses of the pre-Norman age, London : Faber & Gwyer, p. 156. Source : <a href="https://archive.org/details/b31350987/page/156/mode/2up?view=theater">https://archive.org/details/b31350987/page/156/mode/2up?view=theater</a> .....	144
Figure 25 : Vidar contre Fenrir. Dessin par Finnur Jónsson (1913). Goðafræði Norðmanna og Íslendinga eftir heimildum. Híð íslenska bókmentafjelag, Reykjavík, p.83. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Viðarr.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Viðarr.jpg</a> .....	145
Figure 26 : Loki et Sigyn. Dessin par Finnur Jónsson (1913). Goðafræði Norðmanna og Íslendinga eftir heimildum. Híð íslenska bókmentafjelag, Reykjavík, p.95. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Loki_and_Sigyn.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Loki_and_Sigyn.jpg</a> .....	145
Figure 27 : Dessin par James Wilson (1901). The Victoria history of the county of Cumberland, Westminster : A. Constable and company, p. 267. Source : <a href="https://archive.org/details/cu31924092925936/page/n355/mode/2up">https://archive.org/details/cu31924092925936/page/n355/mode/2up</a> .....	146
Figure 28 : Broche de Hunterston (avant), ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch1_(cropped).jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch1_(cropped).jpg</a> .....	147
Figure 29 : Broche de Hunterston (arrière), ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch4_(cropped).jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch4_(cropped).jpg</a> .....	148
Figure 30 : Dessin de la broche de Hunterston. Source : Blackwell, 2011 : 233.....	149
Figure 31 : Maiden Stone, IX <sup>e</sup> siècle (Écosse). © RCAHMS. Source : <a href="https://canmore.org.uk/collection/1079157">https://canmore.org.uk/collection/1079157</a> .....	150
Figure 32 : Détail de la croix de Kells, Baptême du Christ. Source : Whitfield, 2004 : 71. ....	151
Figure 33 : Détail de la croix de A'Chill, Canna (VIII <sup>e</sup> ou IX <sup>e</sup> siècle), Scène d'Adoration. Source : Whitfield, 2001. ....	151

Figure 34 : Franks Casket (coffret d'Auzon), ca. 700, British Museum, Londres. © Trustees of the British Museum. Source : <https://www.britishmuseum.org/collection/image/469340001>..... 152

Figure 35 : Reconstitution du collier d'Harpole, Northamptonshire (ca. 630-670). © MOLA. Source : <https://www.mola.org.uk/blog/‘once-lifetime’-1300-year-old-gold-and-gemstone-necklace-discovered-within-internationally> ..... 153

*À ma grand-mère.*

## Remerciements

Je souhaite avant tout remercier ma directrice, Kristine Tanton, pour ses nombreux conseils et remarques éclairées, pour ses encouragements, et pour m'avoir transmis une nouvelle façon d'apprécier l'histoire de l'art.

J'aimerais également remercier le directeur du Centre d'études médiévales, Gabriele Giannini, pour son appui, ainsi que le Département d'histoire de l'art et ses professeurs, notamment Denis Ribouillault, Suzanne Paquet et Johanne Lamoureux pour leurs bons conseils et les pistes de réflexion qu'ils m'ont partagées.

Finalement, je remercie mes parents et mes grands-parents pour leurs encouragements, mon père pour son soutien dans la poursuite de mon parcours académique, et particulièrement mon grand-père et ma mère pour leurs relectures assidues.

# INTRODUCTION

## La Croix de Papil

La Croix de Papil (figure 1) est une sculpture écossaise des Shetlands, généralement datée d'entre les VII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles,<sup>1</sup> dont l'intérêt se trouve dans la simplicité avec laquelle elle juxtapose une iconographie explicitement chrétienne avec des éléments qui, au premier abord, ne semblent pas chrétiens. Il s'agit d'une pierre rectangulaire à bout arrondi, abimé sur sa partie haute, et qui présente plusieurs panneaux de bas-reliefs sur sa face. Le haut se compose d'une croix pattée à bouts arrondis, enfermée dans un cercle qui s'allonge vers le bas par un manche. Ses quatre bras sont définis et séparés par des motifs à entrelacs en forme d'amande, dont l'ajout semble nécessaire à la formation de la croix et de ses bras pattés comme si, finalement, la croix ne peut apparaître qu'à travers le tracé du cercle et de la présence de ces motifs celtiques. Sous le cercle, aux extrémités gauche et droite, se trouvent également deux écoinçons qui comportent chacun un motif noué, une triquetra, symbole que l'on retrouve autant dans l'art germanique que dans l'art celtique,<sup>2</sup> et dont l'affiliation au chiffre 3 a permis sa réutilisation comme symbole de la Trinité chrétienne. Le registre inférieur, séparé en deux par le manche de la croix, lui-même marqué d'un motif composé de fines lignes entrelacées, montre quatre figures de part et d'autre. Chacune porte un long manteau et tient une crosse, ce sont des ecclésiastiques dont l'habit et les accessoires sont

---

<sup>1</sup> Son bout arrondi et la ressemblance du lion avec celui du Livre de Durrow ont mené certains chercheurs à la dater vers le VII<sup>e</sup> puis la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. D'autres l'ont placé au IX<sup>e</sup> siècle par l'analyse des armes des hommes-oiseaux, ou encore au XI<sup>e</sup> siècle. Pour une discussion plus détaillée sur la datation de la Croix de Papil, voir Kilpatrick, 2011 : 192-198.

<sup>2</sup> L'« art » anglo-saxon se caractérise principalement par des objets métalliques avec une ornementation géométrique et zoomorphique, assez colorée. On différencie cet art animalier en deux styles (définis par Bernhard Salin), le « salin I » utilisé jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle, puis le « salin II » qui présente un style zoomorphe avec plus d'entrelacs de ruban. L'« art » celtique irlandais se composait plutôt de motifs curvilignes, et utilisait aussi bien la sculpture que la métallurgie. La rencontre des deux a donné ce qu'on appelle communément « l'art hiberno-saxon », un mélange d'entrelacs et de motifs animaliers qui se sont vus adopter une tradition méditerranéenne après l'arrivée des missionnaires, avec l'utilisation de figures humaines.

similaires à ceux que possédaient les moines locaux : leur capuche à bout pointu est une caractéristique vestimentaire que l'on retrouve sur d'autres sculptures écossaises, ainsi que les sacs portés sur les épaules des deux figures aux extrémités qui sont des étuis à livre, sans lesquels les moines ne se déplaçaient pour transporter leurs manuscrits (Romilly Allen, 1903 : 14). Le registre suivant présente un animal stylisé au centre, décoré de lignes et de volutes s'arrêtant aux genoux. La qualité de ces volutes porte une ressemblance reconnue avec la représentation du lion de Saint Marc dans divers manuscrits enluminés, notamment celui du Livre de Durrow, manuscrit irlandais du VII<sup>e</sup> siècle. L'iconographie structurée, aux registres bien délimités, semble se terminer ici. On pourrait penser que le programme iconographique doit logiquement s'arrêter. Pourtant, deux figures problématiques apparaissent et semblent comme avoir été ajoutées par la suite, puisqu'à la différence des registres supérieurs, elles ne présentent pas de structure géométrique. Elles ne sont pas définies ou mises en avant par un encadrement qui les associerait au reste du programme iconographique chrétien du monument et, qui plus est, elles sont en biais. Plusieurs chercheurs se sont d'ailleurs posé la question : ont-elles été rajoutées postérieurement ou non ? Il n'y a pas de consensus. Ces deux figures anthropomorphes se tiennent face à face, elles ont chacune des cheveux longs, elles sont vêtues d'une tunique simple qui leur tombe au-dessus des genoux et tiennent toutes deux une hache sur l'épaule. Mais la ressemblance humaine s'arrête là, car la particularité de ces deux personnages est leur long bec au milieu du visage, ainsi que leurs pattes d'oiseau se terminant par des serres. Plus énigmatique encore, on peut également observer une tête humaine entre leurs becs. Qui sont ces hommes-oiseaux ? Que font-ils sur une croix chrétienne ? À quoi font-ils référence ? Et que symbolise la tête disposée entre leurs becs fermés ?

Lorsqu'une vaste stratégie de conversion chrétienne se met en place dès le V<sup>e</sup> siècle en Europe du Nord — d'abord en Irlande, territoire qui n'avait jamais été romanisé ou christianisé auparavant ; puis, à partir du VII<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne, où les missionnaires romains et irlandais se sont affairés à convertir les Anglo-Saxons et les Britons locaux qui étaient revenus à leurs anciennes traditions après le départ des Romains ; les Pictes plus au Nord ; et enfin, quelques siècles plus tard les Scandinaves —, naissent alors des productions visuelles particulières, chrétiennes dans leur fonction première, mais empruntées d'anciennes traditions non-chrétiennes dont l'Église s'est accommodée pour mieux christianiser les esprits. Convertir les esprits cependant, n'arrivait pas simplement par le baptême, mais en changeant la société en profondeur, dans sa mentalité comme dans ses productions. Si l'archéologie a permis d'étudier de nombreux

vestiges et productions matérielles pour mettre plus de lumière sur ces différentes périodes de conversion et leurs effets dans les sociétés de l'époque, on ne sait pas à quel point ou comment les productions visuelles sont venues jouer dans la christianisation de leur audience locale, et plus largement dans leur système social et culturel. Comment une image peut-elle être utilisée dans un contexte de conversion chrétienne ? Comment peut-elle être perçue par les populations locales avec des traditions visuelles différentes ? Et comment ces populations peuvent-elles la comprendre, dans leur propre contexte de sens ? La Croix de Papil est un exemple qui permet, au travers des questionnements que le choix de son iconographie suscite, de se demander de quelles façons ces productions ont été capables d'influencer les mentalités et les pratiques durant les processus de christianisation de l'Irlande et des îles Britanniques.

## Cadre théorique

L'analyse iconographique de la croix de Papil nous permet donc de mettre en évidence la multiculturalité de la Croix : une iconographie principalement chrétienne apportée par les missionnaires romains, adaptée sur un monument en pierre dont la forme arrondie est originaire d'Irlande, tout comme la façon de représenter les moines ou le lion de Saint Marc qui prend justement modèle sur une enluminure ; un monument trouvé en Écosse, ancien territoire picte et dont la représentation des hommes-oiseaux fait vraisemblablement référence à la mythologie locale. L'analyse iconographique est ainsi utile pour révéler certains points, mais ne nous éclaire pas plus concernant l'étrange présence de ces hommes-oiseaux sur un monument chrétien. Quel intérêt pour le sculpteur de les avoir placés là ? Quel intérêt pour les spectateurs ? Quel était l'effet voulu sur ceux qui regardaient cette sculpture ? Qu'ils soient représentés pour servir une fonction esthétique ou pédagogique, la théorie de l'agentivité d'Alfred Gell, qu'il développe dans *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, est probablement celle qui peut nous aider le plus dans l'étude de la réception des productions visuelles. Tout d'abord, qu'est-ce que l'agentivité ? Il s'agit, en opposition à la passivité, de la capacité d'agir de quelque chose ou de quelqu'un sur ce qui l'entoure, en l'influençant ou en le transformant de façon intentionnelle ou non. La question de l'agentivité des objets, notamment dans la théorie de la réception, permet de considérer l'intention des missionnaires. Quelle était l'intention derrière la production d'objets locaux, et qui présentaient

une iconographie chrétienne, pour ceux qui recevaient ces productions visuelles ? Gell explique que la réception de l'art dépend des manières dont on « voit » l'art, et que ces « manières de voir » évoluent au cours de l'histoire (Gell, 2009 : 3) — ce sont donc des constructions culturelles.

Quand les missionnaires ont apporté des objets chrétiens avec eux, il a fallu que les populations locales apprennent à les interpréter — même si des communautés chrétiennes étaient déjà présentes, elles ne représentaient pas l'ensemble de la population. Même chose pour les thèmes iconographiques chrétiens qui ont été incorporés aux productions visuelles locales : pour que les gens puissent interpréter, comprendre et intégrer ce qu'ils voyaient, il fallait qu'on leur donne une éducation chrétienne qui le leur permettait. Seulement, cette éducation devait se faire en des termes que les gens pouvaient comprendre, parce qu'ils avaient des cosmologies et des traditions culturelles différentes, qui ne collaient pas forcément avec la compréhension chrétienne du monde. Pour cette raison, adopter un langage adaptatif était nécessaire, tant dans le discours et les pratiques, que dans les figurations. Comme mentionné précédemment, il s'agit de comprendre l'enseignement chrétien dans son propre contexte de sens, pour mieux le retenir et l'appréhender. Cela demandait l'utilisation d'un langage médiateur de la part des missionnaires comme des locaux, ce que suggère la présence des hommes-oiseaux sur la Croix de Papil. L'utilisation de motifs et de thèmes locaux nous permet également de considérer, non pas seulement l'intention adaptative des missionnaires, mais celle des artisans puisque ce sont eux qui se sont approprié la nouvelle imagerie. La réception des images chez les populations locales est une chose, mais qu'en est-il de l'artiste qui *compose* les imageries chrétiennes, les adaptant à partir de modèles importés de Rome, et qui fait partie de cette population locale dont les anciennes traditions ne sont pas chrétiennes ? Comment l'artiste visualise-t-il son œuvre avant et après sa conception ? Que cherchait l'artisan (ou les artisans) de la Croix de Papil ?

Gell cherche à traiter l'image comme un *indice* plutôt que comme un symbole, c'est-à-dire comme le signe d'une action ou d'une intention plutôt que comme un mot de langage (Descola, 2021 : 24). Les objets et les images sont des agents sociaux, car ils agissent autour d'eux comme des personnes, comme des agents humains dotés d'une *intention* le feraient. Il utilise le terme d'« indice » pour désigner ce qui est perçu comme le résultat et/ou l'instrument d'une agentivité sociale (la fumée est, par exemple, l'indice d'un feu puisqu'elle résulte du feu). L'indice dépend de l'agent social qui, lui, peut être une personne ou un objet étant la *cause* d'un effet, par le biais d'une volonté ou d'une intention qui ne dépend pas des lois de la physique naturelle. Les *agents*



produisent des *actions* par leurs intentions, dont les conséquences peuvent être volontaires ou involontaires sur des *patients* (Gell, 2009 : 20-21). Il utilise pour l'exemple un bouclier Asmat (l'indice-agent), censé susciter la terreur chez l'ennemi (le destinataire-patient), et explique que pour représenter et susciter une telle émotion, il fallait la ressentir en même temps que composer le bouclier (ibid : 39). Ici, le bouclier est l'indice-agent, tandis que l'ennemi est le destinataire-patient qui subit l'intention à la fois du bouclier (indice, à la fois instrument et résultat) et de l'artisan (agent) qui a fabriqué le bouclier en le dotant de telles intentions. Il s'agit d'un effet de *faux miroir*, c'est-à-dire une mimésis, une imitation et une production de ce que l'on perçoit. Dans le cas d'un artisan anglo-saxon, picte ou irlandais, composait-il ses œuvres avec foi ? La ressentait-il lorsqu'il travaillait, afin de la partager aux potentiels spectateurs ? L'artiste était-il alors à la fois agent et patient de son œuvre ? Les pages-tapis des manuscrits irlandais en sont un bon exemple : les enlumineurs ont utilisé des symboles culturels et des entrelacs pour créer une *ruminatio* visuelle et méditative, qui permet de susciter la dévotion chez le spectateur (Bonne, 1996). En soi, ce qu'il faut retenir est que : « L'agentivité ne se résume pas à un « faire », mais englobe n'importe quelle forme de relation où une chose en affecte une autre. » (Gell, 2009 : 52) Le propos est surtout, comme l'explique Gell, que les objets doivent être pris comme des agents sociaux, qui exercent une agentivité sur les humains. Il peut y avoir des agents « primaires » et des agents « secondaires » : les premiers sont ceux dotés d'une intention, les seconds incarnent le pouvoir ou la capacité de vouloir leur usage, où l'agent intentionnel primaire disperse des fragments de lui-même dans des artefacts secondaires (Gell, 2009 : 27). Autrement dit, l'agent primaire donne son agentivité à l'agent secondaire pourvu qu'il y ait une *intention*. Les reliques, par exemple, reflètent particulièrement bien cette influence, puisqu'elles sont réputées exercer un pouvoir divin en tant qu'intermédiaires de celui-ci et, en cela, exercent également un pouvoir affectif sur l'audience — autant par la vision que par le toucher — puisqu'elles produisent des miracles. De par leur forte agentivité, elles possèdent un rôle social important, au sein de l'église comme à l'extérieur. L'approche anthropologique de l'auteur permet d'étudier comment celle-ci peut s'appliquer aux théories de la réception, mais aussi, comment elle se connecte avec les stratégies de conversion, et ceci, vis-à-vis des objets. En soi, les productions visuelles agissent comme des agents/actants, donc des acteurs qui s'établissent dans le projet de conversion, que les populations en aient conscience ou non.

Cette forte agentivité que possèdent les objets ou les images peut influencer leurs fonctions au sein de la société et provoquer des réponses affectives variées selon l'expérience du spectateur. Les images et les objets investissent les spectateurs d'émotions et peuvent susciter toutes sortes de réactions de leur part : c'est d'ailleurs le sujet de l'ouvrage de David Freedberg, *Le pouvoir des images*, qui se concentre particulièrement sur cette notion « d'efficacité » des images, de leur influence affective sur les humains. Si Gell concentre sa théorie sur l'agentivité des objets, Freedberg — dont l'ouvrage est paru plus tôt — se focalise sur le rôle des images, leur côté émotif, leur fonction d'apprentissage, mais surtout comme moyen pour l'humain de saisir le divin. En somme, il se focalise sur les conséquences de l'agentivité exercée par tel type d'image ou tel type d'objet — les conséquences étant les fonctions ou les réactions résultantes de l'agentivité. Pour cette raison, certaines perspectives peuvent être utilisées parallèlement à celles de Gell, tout en restant vigilant : Freedberg tend à rendre un schéma trop circulaire de croyance-efficacité/efficacité-croyance, finissant par enlever toute agentivité à l'objet qui ne relève finalement que de conventions créées et crues par les sociétés qui les inventent.

## État de la question

### Saisir l'esprit : fonctions et usages des images

Comment une image saisit-elle l'esprit de celui qui la regarde ? Plusieurs auteurs ont écrit sur la réception des images, sur leurs fonctions, leur agentivité (Gell, 2009), leur pouvoir et leur efficacité (Freedberg, 1989), leur portée sociale et politique, non pas en tant que langage même, mais en tant que locutrices (Bredenkamp, 2015). En soi, leur capacité d'*agir* autour d'elles. Mais, avant toute chose, qu'entend-on par « image » ? L'ouvrage collectif *L'image : Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dirigé par Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, nous offre un panel de réflexions importantes rendues par différents auteurs permettant de garder à l'esprit l'infinité de sens derrière le mot « image » et ses diverses utilisations en tant qu'objet. Il a souvent été fait remarquer que le mot « image » était utilisé afin d'éviter les mots « œuvre d'art », « artiste », « art » qui sont des mots anachroniques et qui correspondent à des notions qui n'existaient pas au Moyen Âge. Le terme peut cependant référer à plusieurs types d'objets qui ne sont pas

spécifiquement des images dans le sens de dessin ou de peinture : ce peut être des objets physiques comme des reliquaires, de l'orfèvrerie, des bijoux, des broches, etc. Comme l'a fait remarquer Jérôme Baschet, le problème avec ce mot c'est que, d'une part, il ne rend pas son caractère d'objet et, d'autre part, il présente un risque d'enfermer l'image dans l'immobilité et la matérialité inerte d'une chose alors que l'« image-objet », selon ses termes, est un corps vivant. Elle est active et se réinvente au fil du temps (Baschet, Schmitt, 1996 : 11-13). « Image-objet » est donc un terme équivoque rendant compte du caractère ambivalent de l'objet qui peut être image et de l'image qui peut tout aussi bien être objet. Pour rester dans le jeu des définitions, Jean-Claude Schmitt utilise également le terme d'*imago*. Le terme est un jeu croisé entre le rêve, le langage et les images matérielles qui correspond, selon lui, plus correctement à ce qu'est l'image médiévale, car elle sert de fondement à l'imagerie chrétienne (ibid : 31). *Imago* renvoie à trois notions : premièrement, c'est une notion théologico-anthropologique, car l'homme lui-même se définit en tant qu'image dans la tradition judéo-chrétienne, puisqu'il est fait à l'image de Dieu ; deuxièmement, il s'agit de productions symboliques qui peuvent apparaître comme des métaphores du langage ; et finalement, l'*imago* désigne l'image mentale qui provient de l'imaginaire, de la mémoire et des rêves (Schmitt, 1996 : 4). Les images peuvent donc prendre plusieurs formes et être définies de diverses façons.

Les images possèdent un rôle affectif, qui peut être intentionnel ou non. Dans son ouvrage *Le pouvoir des images*, David Freedberg démontre en quoi les humains sont *émotionnellement* investis par les images (Freedberg, 1989 : 1). Personne ne contredira qu'elles puissent susciter toutes sortes de réponses, à travers des émotions — désir sexuel, peur, admiration, tristesse, compassion, etc. — qui peuvent engendrer des réactions diverses. On peut alors vouloir les détruire comme les embrasser, les cacher comme les décorer, voire les idolâtrer. Les images affectent donc le spectateur non pas seulement émotionnellement, mais d'un point de vue comportemental également (Freedberg, 1989 : 5). Les images influencent. Elles possèdent donc une certaine agentivité, une agentivité qui provient autant de l'image-objet que du spectateur puisque c'est le spectateur, tout autant que le créateur de l'objet, qui lui prête des pouvoirs, qui instille ces pouvoirs et cette agentivité à l'objet. L'image-objet se retrouve alors dotée d'une influence, d'une capacité agissante autour d'elle, que ce soit sur son audience ou sur l'espace qu'elle habite. Cette influence peut prendre plusieurs formes, dont l'une est affective en ce sens qu'elle génère des émotions et des réponses chez celui qui l'observe, et qui peut servir d'outil à plusieurs fonctions prêtées aux images-objets.

Les images ont plusieurs fonctions, selon un certain nombre d'auteurs allant de David Freedberg (*Le pouvoir des images*), Herbert L. Kessler (*L'œil médiéval*), Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Georges Didi-Huberman (*L'image*) et plus anciennement Thomas d'Aquin, souvent repris dans l'historiographie pour discuter des trois fonctions principales (dans un contexte exclusivement chrétien) qu'il définit : éduquer, remémorer, susciter la dévotion.<sup>3</sup> Qu'entend-on par « fonction » ? Tout d'abord, les images peuvent avoir des usages et des fonctions au sein de la société dans laquelle elles sont produites et perçues. Ces deux termes sont à séparer : l'usage renvoie à quelque chose qu'on *use* d'une certaine manière ; la fonction renvoie à quelque chose dont *on* attribue une utilité ou une fonction particulière, donc issue de conventions créées et apprises. Pour George Didi-Huberman, parler de « fonction », c'est souvent postuler que les images ont une finalité, qu'elles ont un but. En ce sens, les images sont à la fois des *réponses* à un besoin social et la *représentation* même de ce besoin (Didi-Huberman, 1996 : 77). Il faut donc se montrer prudent avec ce terme, car, selon lui, il réduit leurs pouvoirs effectifs (*ibid* : 83). Même s'il semble évident de devoir reconnaître des *fonctions* aux images parce que celles-ci ne sont pas fabriquées sans raison, si elles peuvent avoir une ou plusieurs fonctions, elles ne sont pas pour autant des *causes finales*. Elles ont certes des fonctions, mais il ne faut pas les réduire à ces seules fonctions, car ce serait ignorer toute l'agentivité ou la puissance qu'elles possèdent et qu'elles diffusent autour d'elles, ainsi que leurs effets sur les gens et la société tout comme les effets que les gens et la société peuvent avoir sur elles. Ce serait réduire les images à un fonctionnalisme rigide et immuable.

Les trois fonctions principales données aux images par Thomas d'Aquin forment une tripartition intéressante, mais il ne fait que poursuivre la discussion qui avait déjà commencé autour de l'utilisation des images plusieurs siècles plus tôt, notamment lors du concile de Nicée en 787.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> « L'institution des images dans l'Église repose sur une triple raison. Premièrement, pour l'instruction des simples qui sont éduqués par elles comme par des livres. Deuxièmement, pour que le mystère de l'Incarnation et les exemples des saints soient davantage dans la mémoire, en se présentant quotidiennement aux regards. Troisièmement, pour exciter le sentiment de dévotion, que ce qu'on voit provoque plus efficacement que ce qu'on entend. » *Commentatarium super libros sententiarum : Commentum in librum III*, dist. 9, art. 2, qu. 2 (traduit du latin par Jean Wirth, 1996: 51).

<sup>4</sup> Jean Damascène défendait l'efficacité des images face aux iconoclastes en 726 dans son *Oratio*, car Dieu avait fait l'homme à son *image* et qu'elles étaient essentielles pour les illettrés (Freedberg, 1989 : 394-401). Avant lui, Denys l'Aréopagite énonçait au I<sup>er</sup> siècle l'idée que les images pouvait servir de médiateurs dans la communication avec le divin à travers leur contemplation, un argument repris par la suite par les défenseurs chrétiens des images (Kitzinger, 1954 : 137-138). Grégoire de Nysse au IV<sup>e</sup> siècle sur l'importance des images pour les illettrés, qui lui-même pleurait chaque fois qu'il voyait une image du sacrifice d'Isaac (Freedberg, 1989 : 164), Basile de Césarée sur l'intérêt autant de l'écoute que de la vue dans la narration d'une histoire (Chazelle, 1990 : 144-145), ou encore Hypatios d'Éphèse au

Le rôle instructif prêté aux images a été discuté par le pape Grégoire le Grand, qui remarquait que les images étaient importantes parce qu'elles fonctionnaient comme des livres, en tant qu'elles aidaient à apprendre aux illettrés. On retrouve cette notion dans les lettres qu'il adresse à Mellitus (601) et Serenus de Marseille (599 et 600).<sup>5</sup> Ces lettres concernent la destruction et la préservation des images dans les églises après qu'on lui ait rapporté la violente destruction de certaines d'entre elles par l'évêque Serenus, alors en mission sur le territoire anglo-saxon, de façon assez préoccupante pour créer une division entre ce dernier et la communauté chrétienne locale. Une analyse détaillée de ces deux lettres nous est fournie par Celia M. Chazelle en ce qui concerne le véritable propos voulu par Grégoire et rectifier les divers contresens qui lui ont été donnés par le passé. Le propos n'est pas de dire que les images sont égales aux livres, mais qu'elles peuvent servir à recevoir le *logos* de la même manière que les mots ou l'écriture le transmettent (Camille, 1996 : 92-93). Elles permettent également de se remettre en mémoire de la même façon que l'Écriture, car elles viennent en support à celle-ci. L'image des saints permet de montrer leur vie vertueuse en tant qu'exemple, de s'en souvenir, tandis que leur portrait implique aussi leur présence et non pas seulement la narration d'un passé biblique (Belting, 1998a : 20). Parallèlement, si la vue d'une scène sainte permet de se la remettre en mémoire, c'est qu'elle appelle aussi à un aspect affectif qui permet à la fois de stabiliser la mémoire et d'éprouver de l'empathie pour le saint représenté (Freedberg, 1989 : 164).

Ce qui amène la troisième fonction : la dévotion. L'image permet de saisir le divin, sinon invisible, plus que l'écoute. Éprouver des émotions devant une image n'est pas chose secrète, mais dans un contexte exclusivement chrétien, cet aspect affectif peut servir à entrer dans un état dévotionnel important, parfois jusqu'à entrer en transe ou en méditation devant l'image. Voir une image sainte peut provoquer une réponse empathique de la part du spectateur, voire un sentiment

---

V<sup>e</sup> siècle qui défendait les images et leur fonction didactique (Freedberg, 1989 : 400). Dans une lettre à Secundinus, Grégoire écrivait également en 599 : « Nous ne nous écartons pas du vrai, si par les objets visibles nous montrons ce qui est invisible. » (Grégoire, *Registre des lettres*, ap. X. 195, p. 487) (Il s'agit cependant d'une lettre apocryphe : voir Schmitt, 1987 : 276-277.)

<sup>5</sup> Ce dernier se fait réprimander de façon assez vigoureuse par le pape, après qu'il ait détruit des images dans une église qu'il jugeait hérétiques, ce qui conduit le pape à le comparer à un « diviseur » plutôt qu'un « pasteur » qui aurait pu rassembler le troupeau. Il lui explique : « Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes qui la regardent, puisque les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter ; (...) surtout chez les païens. (...) Que si quelqu'un veut faire des images, garde-toi de lui défendre (...) qu'ils conçoivent une ardente componction au spectacle de la scène représentée et qu'humblement ils se prosternent en adoration devant la seule toute-puissante Sainte-Trinité. » (Grégoire, Menozzi, 1991 : 75-77).

de componction — ce que Grégoire mentionne dans une de ses lettres à Serenus : « afin qu'ils conçoivent une ardente componction au spectacle de la scène représentée et qu'humblement ils se prosternent en adoration devant la seule toute-puissante Sainte Trinité. ».<sup>6</sup> Lorsque l'apprentissage et la mémoire entrent en jeu, la reconstruction par l'imagination des textes sacrés montre que les représentations chrétiennes, qui supplémentent les textes, sont bien plus efficaces (Freedberg, 1989 : 174). Saint Augustin déjà distinguait trois types de vision, la vision corporelle qui est le sens de la vue, la vision spirituelle qui est suscitée par l'imagination et la mémoire en fixant des images immatérielles, notamment à travers la méditation, et la vision intellectuelle qui est la contemplation pure de Dieu (Schmitt, 1996 : 5). Plusieurs niveaux de visions donc, qui rendent bien plus complexe l'image qu'une simple utilisation pédagogique. En suscitant la componction, la vue de l'image portait à l'adoration de la Trinité et inspirait les gestes de la prière chrétienne (Schmitt, 1987 : 276).

Sur un plan supérieur, les images possèdent une influence cognitive importante, car elles agissent sur l'intellect du spectateur et sur sa capacité à *résoudre* l'image. Jean-Claude Bonne a notamment mis en avant la *dialectique cognitive* des pages-tapis, en utilisant un exemple du livre de Durrow (VII<sup>e</sup> siècle) (figure 2), dont la complexité des entrelacs apparaît être « une façon pour le divin de se montrer ou de se signifier sensiblement en se déroband » (Bonne, 1996 : 78). Ici les entrelacs des pages-tapis obligent le spectateur à plusieurs types de regards successifs, où les intrications semblent être le signe ou l'indice d'une intervention surnaturelle dans la production (ibid : 79). L'effet est à la fois émotionnel et dévotionnel, du fait du caractère insaisissable de la composition qui fait appel à des niveaux supérieurs d'observations. Son aspect déroband apporte une conception théologique de l'image, qu'une simple analyse esthétique et épistémologique serait insuffisante pour décortiquer, car cet effet déroband est principalement psychologique, de par la difficulté de retracer mentalement leur construction. Les intrications, du latin *intricare* pour « embrouiller, embarrasser », qui compose l'intégralité de la page, transmettent un discours théologique en usant d'une dialectique cognitive complexe où la *ruminatio* visuelle, la méditation dévotionnelle, apparaît être le but de l'enlumineur autant lors de leur conception que pendant leur observation. Le côté insaisissable de l'œuvre, qui se déroband constamment à la compréhension du spectateur, même le plus minutieux, permet conjointement de cultiver le sentiment du mystère et du sacré (ibid : 105).

---

<sup>6</sup> (Grégoire, Menozzi, 1991 : 75-77).

Finalement, malgré l'idée que les images aident principalement les illettrés, celles-ci apparaissent avoir autant d'importance chez les lettrés dans la pratique dévotionnelle. Il est possible que si les entrelacs pouvaient avoir autant d'influence sur un spectateur dans un manuscrit, ceux-ci aient pu également en avoir sur un plus grand public lorsqu'utilisés sur des sculptures ou des peintures murales par exemple, et associés à d'autres types d'images figuratives. Leur fonction apotropaïque est d'ailleurs donnée : outre leur association à une dévotion chrétienne, leurs nœuds possédaient d'abord une fonction protectrice, notamment pour emprisonner les mauvais esprits ou les démons alors pris au piège par leur complexité (Kitzinger, 1993 ; Gell, 2009 : 104). La croix de Papil en possède entre les bras de la croix, les deux triquetras de part et d'autre de celle-ci et le petit motif à volutes entrelacés sur le bas de son manche, des motifs qui sont tous des formes de nœuds. D'ailleurs, on retrouve aussi l'utilisation d'entrelacs zoomorphiques à ces fins dans d'autres zones géographiques que l'Europe du Nord, à l'entrée de la grotte de la Nativité de Bethléem, ou encore à l'hypogée des Dunes de Poitiers (Kitzinger, 1993 : 6).

Les images sont donc des outils pédagogiques et mnémotechniques qui, comme le remarque Herbert Kessler, ont été utilisés tout au long de la période médiévale, en tant qu'héritage d'une tradition païenne, et furent particulièrement adaptés à la conversion et à l'éducation des illettrés et des laïcs (Kessler, 2015 : 157). Les images sont les supports d'une connaissance qu'elles véhiculent autrement que par le texte (Belting, 2004 : 19), et en ce sens, peuvent être utilisées afin de conditionner un comportement et un savoir chrétien à des populations nouvellement converties ou en phase de l'être, qui ne possédaient pas de culture littéraire avant l'arrivée des missionnaires. Ainsi, si les quelques fonctions listées précédemment reflètent la réflexion de plusieurs auteurs, elles ne représentent pas une liste exhaustive de toutes les fonctions que l'on peut prêter à une image. Plus généralement, comme l'ont remarqué plusieurs auteurs, l'image peut servir à créer des conventions, en tant qu'elle *conditionne* le comportement des gens. Le propos de Freedberg sur cette question est logique, mais assez réducteur : « Belief becomes belief because of the sheer force of convention. » (Freedberg, 1989 : 112). De la croyance naissent les conventions qui conditionnent la réponse face à l'image (ibid : 9-10). On peut concevoir que les images jouent sur le comportement, en outre à cause des émotions qu'elles suscitent, mais est-ce bien la croyance qui crée les conventions ? Cela signifierait qu'une image utilisée pour son efficacité apotropaïque n'est utilisée à cette fin que parce que la personne qui l'utilise croit en son pouvoir protecteur, et cette

croyance appartient à des conventions apprises. Pourtant, on ne peut simplement associer ce pouvoir à de simples questions de croyances et de conventions. Les images influencent certainement le comportement, mais cela ne veut pas dire qu'une image ne possède pas de tel pouvoir, ce n'est pas le pouvoir inhérent à l'image qui est appris : c'est l'*usage* de la représentation (de la chose iconique) qui l'est.<sup>7</sup> C'est-à-dire la façon dont on utilise une image-objet dans son contexte social. Dans un contexte chrétien, les images devenaient des *instruments* de la représentation, pour reprendre Belting, qui permettaient de montrer visuellement l'édifice de la foi chrétienne et sa vision du monde (Belting, 2004 : 72), et ainsi conditionnaient une audience à sa cosmologie et ses concepts. L'expérience de l'image étant une pratique culturelle, elle ne reposait pas simplement sur un savoir technique, mais sur le consensus et l'autorité (ibid : 80). Cela sous-entendait un conditionnement symbolique et iconographique de l'image : il faut savoir ce que l'on regarde pour *comprendre* ce que l'on regarde.

Parallèlement, les images étant des représentations du social, du collectif où « le sens du symbole se réduit à la représentation du social » (Augé, 1979 : 61 ; Didi-Huberman, 1996 : 78), il est possible de les utiliser dans la formation d'un imaginaire collectif à travers les rêves et les visions (Belting, 2004 : 82-83 ; Gruzinsky, 1990). C'est ce que met en avant Serge Gruzinsky en étudiant la formation d'un nouvel imaginaire collectif chez les peuples précolombiens avec l'arrivée des Jésuites, de telle sorte que les images ont fini par s'emparer de leur imagination et de leurs rêves pour finalement « ressembler aux regards qui les avaient appréhendées, tout comme ce regard, à l'inverse, s'était déjà modifié sous leur influence. » (Belting, 2004 : 83) Cela fut-il la même chose pour les populations britanniques et irlandaises lors de l'arrivée des missionnaires envoyés par Grégoire le Grand ? En encadrant l'imagination individuelle, associée à la puissance normative des images, les missionnaires ont-ils pu contrôler l'imaginaire collectif des populations locales ? Après tout, les images sont issues d'un imaginaire collectif, le « réservoir d'images d'une tradition culturelle » (Belting, 2004 : 102), continuellement fabriqué et modifié à travers le temps et les changements sociaux. En cela, il garde un fond d'anciennes traditions et croyances

---

<sup>7</sup> Une mise en garde est à émettre contre une idée naturaliste et scientifique du pouvoir d'une image-objet dans un contexte qui n'appartient pas à l'Occident actuel : Latour a notamment mis en avant la dichotomie entre croyance et discours scientifique en prenant l'exemple de fétiches d'une tribu africaine — c'est *parce que* ses membres les ont fabriqués qu'ils ont un pouvoir divin (Latour, 2009 : 20-21). Ce n'est pas une question de croyance comme *nous* l'entendons.



« païennes », mêlées à l'imagerie chrétienne arrivante qui, progressivement, a modifié cet imaginaire et les conventions culturelles associées aux images jusque-là.

En créant des conventions, ou en modifiant d'anciennes pour coller à la cosmologie chrétienne arrivante, la société crée en même temps un sens de *familiarité* à travers les images, dont les thèmes ou les motifs sont alors reconnus par le public qui les a apprises, consciemment ou non. Les hommes cherchent à investir leurs représentations de ce qui leur est familier, permettant ainsi de créer un rapprochement émotionnel avec celles-ci (Freedberg, 1989 : 190). Les images peuvent alors devenir intimes et familières, voire être émotionnellement proche de l'individu qui les observe. Dans le cas du christianisme, pourquoi représenter des saints, la Vierge ou le Christ ? Parce que les images nous permettent de saisir le divin. Parce que l'on cherche à rendre le divin accessible en le façonnant comme familier, reconnaissable et donc capable d'être saisi par l'esprit humain (ibid : 298). Parfois, il ne s'agit pas de simplement représenter, mais de rendre présent l'absent (Descola, 2021 : 22 ; Kitzinger, 1980 : 149). Pour Gell, il n'y a « de représentation dans l'art visuel que lorsqu'il y a une ressemblance qui provoque la reconnaissance. » (Gell, 2009 : 32) Attention, dans le cas du christianisme, le saint n'est certainement pas présent *dans* l'icône, mais y est *incarné*. C'est l'*image* du saint qui agit, non pas la personne elle-même. On leur attribue donc des sentiments et des émotions depuis les débuts du christianisme, car l'on peut s'y associer visuellement. Certaines images-objets, d'apparence inerte, peuvent soudain prendre vie et le spectateur décider d'interagir avec elle. Cette notion de familiarité est importante dans un contexte de conversion, puisque les populations ne se retrouvent pas complètement aliénées par les nouveaux concepts introduits par le christianisme et ses figurations. Au niveau visuel, cela peut se retrouver autant dans la production de figures familières, comme associer des saints à d'anciens héros, ou simplement par des motifs familiers comme les entrelacs. Nous verrons cette question plus en détail avec le langage adaptatif.

Par ces fonctions, les images apparaissent plus efficaces que les mots, d'après l'idée horacienne selon laquelle ce que l'esprit entend le stimule moins efficacement que ce qu'il voit à travers ses yeux, car le spectateur peut alors croire et voir par lui-même (Freedberg, 1989 : 163). Voir, transmet des émotions et provoque des réponses immédiates par la vue d'une image, surtout pour des gens qui ne savent ni lire ni écrire. À travers une image spécifique, l'imagination des

spectateurs pouvait être à la fois restreinte et nourrie. Les images servaient à apprendre, elles avaient une agentivité pédagogique, mais cette fonction d'apprentissage leur était également prêtée. L'agentivité va donc dans les deux sens : elle vient à la fois de l'image qui influe sur les nouvelles connaissances et la mémoire, et des agents qui lui donnent cette fonction et cet usage à des fins pédagogiques. Les images sont fabriquées pour cet usage, mais elles transmettent ensuite d'elles-mêmes un savoir spécifique, un savoir mis dans l'image-objet par les agents humains tels que l'artisan, le commanditaire ou le prêtre qui l'utilise dans la liturgie. On peut donc donner à une seule image plusieurs fonctions, car finalement, une image est aussi vivante que les sociétés et les mentalités qui évoluent avec le temps : l'image évolue de la même façon, son influence, ses interprétations, ses fonctions et usages avec, si tant est qu'il y ait des esprits pour l'observer continuellement.

## **La conversion insulaire et son implantation visuelle**

Maintenant que l'agentivité des images-objets et leurs diverses influences sur les humains et leurs sociétés ont été établies, il faut un peu contextualiser l'histoire de la conversion des différents peuples dont les objets sont à l'étude (voir tableau 1 et figure 3), à savoir les Pictes qui, premièrement évoquée, nous lèguent la Croix de Papil ; les Irlandais, premiers à avoir été convertis par Palladius et Patrick ; les Anglo-Saxons, visés par la stratégie de conversion de Grégoire le Grand ; et finalement les Anglo et Hiberno-Scandinaves, c'est-à-dire les populations scandinaves qui ont émigrées en Grande-Bretagne et en Irlande et se sont convertis au contact des populations locales. Ce seront surtout les Anglo-Scandinaves qui seront à l'honneur à travers l'étude de la Croix de Gosforth. Barbara Yorke donne une bonne vue d'ensemble au sujet de la conversion au christianisme des peuples qui constituaient la Grande-Bretagne et l'Irlande entre 600 et 800 de notre ère (Yorke, 2006). Elle explique que les sources primaires concernant cette question sont limitées, *De Excidio* de Gildas, dont on sait peu de choses, nous éclaire sur l'arrivée des Anglo-Saxons dans l'est de l'île au V<sup>e</sup> siècle, mais dont il n'est pas contemporain. Un autre auteur à mentionner est Adomnán, abbé du monastère de Iona au VII<sup>e</sup> siècle et homme très influent, connu pour ses deux œuvres *De Locis Sanctis* et *Vita Columbae*. Cependant, c'est surtout les œuvres de Bède le Vénérable qui sont le plus souvent mentionnées, notamment son *Historia Ecclesiastica Gentis*

*Anglorum* (VIII<sup>e</sup> siècle). Son histoire de la conversion des royaumes anglo-saxons reste largement admise, bien que ce qu'il écrit sur la conversion de l'Irlande et des peuples non anglophones de Grande-Bretagne est controversé (Flechner, Ní Mhaonaigh, 2016). Par ailleurs, Bède écrivait dans un but précis, pour l'Église, et a omis volontairement des éléments qui n'allaient pas dans son sens. L'article de Nicholas Brooks s'applique très bien à déconstruire la perspective de Bède, qui a longtemps été prise pour acquise. En outre, Bède parle peu des missions concernant l'Irlande et les Pictes, et tous les peuples de Grande-Bretagne ne sont ainsi pas représentés de façon équivalente dans les sources. De même, la conversion des milieux ruraux est complètement absente (Brooks, 2000).

Il faut aussi mentionner que la Grande-Bretagne n'était pas étrangère au christianisme avant l'arrivée des missionnaires romains à la fin du VI<sup>e</sup> siècle (Brooks, 2000 ; Flechner, Ní Mhaonaigh, 2016 ; Yorke, 2006). Avant la chute de l'Empire romain, *Britannia* était une de ses provinces et ses habitants, les Britons, des citoyens romains. Les données historiques et archéologiques montrent le déclin des provinces romaines durant le IV<sup>e</sup> siècle, notamment par l'augmentation d'attaques venant des autres peuples de Bretagne, mais également par la baisse d'importations, le déclin des cités, des villas abandonnées ou transformées pour des besoins agricoles. Pourtant, dès 600, la chrétienté était bien établie chez les Britons puisqu'elle était déjà la religion officielle de l'Empire romain, et des évêques représentaient la Grande-Bretagne lors de l'édit de Milan en 314. Elle est donc rapidement devenue la religion dominante, bien que toute trace des anciennes croyances et pratiques n'ait pas été effacée (Yorke, 2006).

Concernant les Anglo-Saxons, l'aristocratie a vraisemblablement joué un rôle important dans la conversion, qui ne commence véritablement qu'à partir des missions grégoriennes, lorsque le pape Grégoire Ier envoie Augustin en 597. Les choses avancent avec la conversion du roi Æthelberht du Kent, et continuent jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'archevêché de York est établi de façon permanente vers 735 (Sanmark, 2004). Sur les autres territoires, les missionnaires se chargent de convertir les populations, et vers la fin des années 680, toute la Grande-Bretagne est convertie (Pickles, 2016). Les rois et l'aristocratie ont permis à la chrétienté de s'implanter, en donnant leur protection aux chrétiens par la promulgation de lois imposant une observance chrétienne (Sanmark, 2004), puis en construisant des églises, des monastères et des évêchés, qui à leur tour ont créé des communautés. Margaret Nieke offre d'ailleurs une analyse très pertinente de l'utilisation des brochets dans la négociation du pouvoir politique par l'aristocratie anglo-saxonne et leur utilisation

intentionnelle dans l'affirmation d'une identité chrétienne (Nieke, 1993). L'archéologie montre également que les sources matérielles ont augmenté de façon conséquente avec l'introduction du christianisme. Pickles se demande ainsi comment cette culture matérielle pourrait être utilisée pour reconstruire un processus socio-culturel comme la conversion (Pickles, 2016). Cette question reste encore ouverte au débat, la plupart des études se concentrent sur les données textuelles ou archéologiques, mais pas sur les productions visuelles contemporaines. D'un point de vue archéologique, ce sont les sépultures et le mobilier funéraire qui nous renseignent le plus sur la question de la conversion. L'archéologie aide à confirmer des développements socio-culturels comme l'émergence d'une élite chrétienne, tenter d'établir les rituels funéraires, l'organisation des installations, l'introduction de communautés religieuses, etc. (ibid). Mais, bien qu'elle puisse affirmer l'implantation chrétienne sur le territoire, ainsi que la circulation d'objets chrétiens, elle ne nous éclaire pas sur l'utilisation de ces objets dans le processus de conversion.

En ce qui concerne les Pictes, dont le territoire se trouvait au nord de l'actuelle Écosse, il est assez difficile de retracer leur conversion. Les sources documentaires sont moindres, mais Bède mentionne deux missions : une au sud par Ninian de Whithorn,<sup>8</sup> et une au nord par Colomba de Iona. Il s'agit certainement d'une simplification de sa part (Yorke, 2006), et Adomnán mentionne une autre mission que Bède ne rapporte pas (Flechner, Ní Mhaonaigh, 2016). C'est surtout l'archéologie qui nous renseigne ici, elle montre que de nouvelles formes de sépultures sont apparues à ce moment chez les Pictes du sud, que l'on retrouvait aussi en Grande-Bretagne du Nord et de l'Ouest, et qui pourraient donc être associées à la diffusion du christianisme (Yorke, 2006). Le récent ouvrage de Gordon Noble et Nicholas Evans, *Picts*, fournit un aperçu pertinent des connaissances actuelles (Noble, Evans, 2022).

En Irlande, les deux personnalités les plus connues sont Palladius et Patrick, qui ont joué un rôle important dans la conversion irlandaise. Comme en Grande-Bretagne, des chrétiens étaient déjà présents sur le territoire, assez pour que Palladius y soit nommé comme évêque par le pape Célestin (Yorke, 2006). Puisqu'il y avait des esclaves britons, probablement chrétiens, Barbara Yorke remarque que leur religion n'a pas dû avoir d'impact sur les maîtres, mais il paraît utile de rappeler que, même si les esclaves britons n'ont pas joué de rôle direct dans la conversion des

---

<sup>8</sup> Saint Ninian est vu comme le « patron » des Pictes du sud, mais son existence est controversée. Il n'a peut-être pas existé, ou bien sous une autre identité : celle de saint Finian (Uinniau). (Noble, Evans, 2022 : 151).

Irlandais, les Irlandais se sont tout de même trouvés au contact d'une communauté chrétienne et de ses pratiques. Ainsi, cela a pu contribuer à une forme de familiarisation à la nouvelle religion. En outre, on peut se demander si ces esclaves avaient des objets chrétiens avec eux, et si oui, quel type d'objet ? C'est surtout au cours du VI<sup>e</sup> siècle, cependant, que le christianisme s'est diffusé en Irlande, avec l'aide de saint Patrick mais aussi grâce à l'église britannique qui y a envoyé des hommes prêcher.

Concernant les Anglo-Scandinaves, la conversion est bien plus tardive puisque les Vikings ne s'installent vraiment sur le territoire Anglo-Saxon qu'à partir du IX<sup>e</sup> siècle, et proclament le Danelaw en 878. Les productions artistiques montrent des échanges entre les arrivants scandinaves, les Anglo-Saxons et les Irlandais (Murray, 2015). On peut supposer que ces échanges et influences aient pu s'aligner sur l'aspect religieux. La cohabitation avec des communautés chrétiennes a poussé les colons scandinaves, alors non-chrétiens, à se convertir pour des raisons politiques et diplomatiques. L'institution chrétienne représentait le pouvoir, politique et intellectuel, et cela les intéressait. Selon Lilla Kopár, ce sont des besoins sociaux qui ont permis l'ouverture des colons envers la chrétienté, également car l'ancienne religion n'était ni codifiée ni centralisée et était donc prône à s'ouvrir à une religion plus 'universelle' (Kopár, 2012). Son ouvrage permet d'ailleurs de mieux comprendre la conversion et l'assimilation des Scandinaves en Grande-Bretagne, notamment en étudiant le processus intellectuel qui a permis d'« accommoder » des éléments culturels à la religion dominante, par l'analyse de productions visuelles comme la croix de Gosforth ou le Franks Casket (ou coffret d'Auzon), coffret dont l'iconographie présente des mélanges religieux et culturels. Comme pour les Pictes, c'est l'archéologie qui nous en dit le plus, mais de même que pour les Anglo-Saxons, regarder la conversion des élites peut aider à mieux comprendre cette dernière. Comme le fait remarquer Barbara Yorke (Yorke, 2003), l'attitude des élites germaniques à l'égard de la nouvelle religion a été conditionnée par leurs croyances et pratiques religieuses préexistantes. Bède lui-même rapporte que chez les Anglo-Saxons, il n'était pas rare de voir ces derniers pratiquer les deux religions.

Le premier tome de *Converting the Isles*, ouvrage collectif qui mêle plusieurs disciplines pour discuter de la conversion dans les îles Britanniques, l'Irlande et la Scandinavie, commence déjà par définir ce qu'on entend par « conversion » et tous les termes qu'on y associe, qui ne sont plus forcément pertinents à utiliser. À quel moment est-il opportun de voir un changement religieux comme une conversion, une assimilation, un syncrétisme, ou simplement une illusion ? Aucun de

ces termes ne font pas l'unanimité chez les chercheurs, « acculturation », « syncrétisme », « hybridation », et parfois « assimilation » semblent être associés à l'idée d'un rôle passif des convertis, qui auraient « subi » la conversion sans y participer activement. Utiliser les méthodes et définitions anthropologiques devient alors utile afin de comparer les différents types de conversions religieuses. Dans un des chapitres, Chris Wickham différencie la 'conversion' de 'l'adhésion', introduite par A. D. Nock : cette dernière, en tant que décision généralement politique, correspondrait à la plupart des exemples historiques de christianisation. Le christianisme est alors, pour les historiens, ce que chaque croyant pense qu'il est (Wickham, 2016 : 17). Cela signifie que chacun a du christianisme sa propre définition, selon sa propre compréhension du monde. Dans ce cas, si les systèmes culturels ne l'envisagent pas tous de la même façon, à partir de quand la chrétienté devient-elle vraiment la « chrétienté » finalement ? Les populations non-chrétiennes ont eu besoin de comparer les nouveaux concepts introduits à des concepts qu'ils connaissaient déjà, et qui étaient en ce sens forcément en lien avec leur culture et leur religion — les deux ne faisant qu'un dans la société anglo-saxonne. Chris Wickham préfère au final parler 'd'écclésiastisation', le principe étant que des personnes viennent en convertir d'autres, par le baptême, puis le clergé s'installe et change les pratiques, et éventuellement les croyances, jusqu'à qu'une institution organisée se mette en place. Lilla Kopár fait intervenir un terme intéressant, l'« accommodation » religieuse, pour étudier l'intégration culturelle et intellectuelle des Anglo-Scandinaves à travers leurs productions visuelles. Des éléments sont intégrés, ou *accommodés* dans le travail intellectuel de la cosmologie dominante, tandis que le système de pensée réceptif reste dominant. La motivation derrière ce processus permettait de promouvoir la compréhension d'un nouveau contexte religieux et culturel, en donnant une continuité aux traditions culturelles préexistantes, tout en satisfaisant des besoins politiques (Kopár, 2012 : XXV)

Alexandra Sanmark, dans son étude comparative sur la christianisation scandinave par rapport à celle des Frisons, Saxons et Anglo-Saxons, nous offre un aperçu des différentes méthodes et stratégies utilisées dans leur conversion qui se définissent par la prédication des missionnaires, les actes réalisés dans le but de prouver l'impuissance des anciens dieux, et le recours à la force politique, voire militaire, pour atteindre l'objectif de la christianisation. En plus de la participation aristocratique, il faut mentionner une stratégie particulière qui est celle de l'évhémérisation, c'est-à-dire déposséder les anciens dieux de leur pouvoir et les rendre humains, afin d'éliminer leur dimension surnaturelle. Dans la société anglo-saxonne, la généalogie était très importante, car elle

permettait de légitimer le pouvoir de certaines familles : Woden (Odin) était l'ancêtre des lignées royales, alors plutôt que de « démoniser » les dieux, ils ont été transformés en héros du passé pré-chrétien, humanisés afin que l'aristocratie préserve le passé héroïque de ses ancêtres (Yorke, 2016). L'étude de Patrick Wormald sur le poème de *Beowulf* est en cela pertinente, le poème mélange des aspects de la religion anglo-saxonne pré-chrétienne avec des références bibliques. Il est intéressant de voir que si l'église était bien présente dans la société anglo-saxonne, celle-ci était en quelque sorte dominée par des valeurs aristocratiques, et en tant que produit de cette culture, *Beowulf* démontre des éléments de ce qui constituait la conversion de l'élite anglo-saxonne (Wormald, 2006). Cette évhémérisation constitue également un des aspects de la stratégie de récupération de Grégoire le Grand lorsqu'il envoie ses missionnaires sur le territoire. Détruire les dieux était difficilement acceptable, alors il a fallu faire des compromis. En cela, l'aide des Irlandais fut précieuse de par leur expérience antérieure à faire face aux anciennes traditions locales dès le VI<sup>e</sup> siècle (Yorke, 2006 ; 2016).

Les lettres de Grégoire Ier constituent, en tant qu'autres sources primaires de la conversion insulaire, des documents très importants pour comprendre certains aspects des stratégies de conversion utilisées en Grande-Bretagne. La première, adressée à Mellitus, rend compte d'une conversion par stages d'adaptation (Yorke, 2016), en adaptant — plutôt que de détruire — les anciens temples en églises, les anciens lieux sacrés en lieux chrétiens, les sacrifices en offrandes chrétiennes, etc. C'est grâce à cette stratégie adaptative, ou accommodante, que la conversion a été relativement pacifique. Les deux autres lettres adressées à Serenus, évêque de Marseille, témoignent de l'influence des images sur la population locale. Puisque la première lettre a été ignorée par Serenus, le pape réinsiste dans sa seconde lettre de rappel à l'ordre sur l'éducation picturale, non pas seulement dans le sens où les populations pouvaient apprendre une nouvelle doctrine ou l'histoire biblique, mais parce que les images leur enseignaient un comportement, à *travers* l'image, d'adorer Dieu et ainsi de s'éloigner du péché (Chazelle, 1990). Chazelle observe d'ailleurs que, si les images étaient moins essentielles à la diffusion de la doctrine chrétienne que la prédication, elles pouvaient quand même contribuer à accroître la spiritualité des illettrés, de la même façon que la lecture des Écritures pour les clercs — on peut se demander si elles étaient du coup « moins essentielles ». Si celles-ci fonctionnaient parallèlement au prêche, n'étaient-elles pas aussi importantes ? La diffusion de la doctrine chrétienne n'aurait peut-être pas aussi bien fonctionné sans support visuel.

En ce qui concerne les études autour des productions irlandaises et britanniques, très peu se concentrent exclusivement sur ces dernières dans un contexte de conversion. Certains ouvrages nous apportent cependant des éclaircissements sur l'utilisation de ces images-objets, que l'on peut mettre en relation avec le contexte de christianisation. Parfois les comparaisons avec le monde scandinave peuvent nous éclairer sur ce sujet : c'est le cas de plusieurs articles de Linn Lager qui travaille sur la question de la conversion scandinave en étudiant les pierres runiques locales. La plupart des pierres runiques contiennent un message chrétien, mélangé à des ornements propres aux styles scandinaves, et ont donc joué un rôle dans la conversion. L'auteur cherche à savoir quel genre de fonction avait la croix en relation avec l'ornementation. Il explique justement que les pierres pouvaient être des outils de conversion, où l'ornementation et les symboles chrétiens fonctionnaient de pair, puisqu'ils n'étaient compris que par les personnes qui les érigeaient ou par ceux qui savaient les lire. Il met notamment en avant la question de la familiarisation et de l'importance de rendre compréhensible la religion chrétienne (Lager, 2000 ; 2004). Également, l'ouvrage de Lilla Kopár, déjà mentionné, montre l'adaptation de productions visuelles — reprenant des mythes scandinaves — à une imagerie chrétienne, comme la crucifixion d'Odin pour représenter celle du Christ, par exemple. Elle préfère étudier la christianisation comme un processus intellectuel, en réutilisant des concepts anthropologiques appliqués aux productions visuelles, plutôt que d'un point de vue politique ou historique (Kopár, 2012).

Pour la sculpture, Jane Hawkes fournit plusieurs études sur le rôle des sculptures présentes sur le territoire, notamment dans la christianisation du nord de l'Angleterre en tant qu'objets destinés à impressionner par leur décor ostentatoire (Hawkes, 1999), ainsi que sur leur rôle dans l'expression de l'autorité de l'Église et son établissement sur le territoire avec *The Sandbach Crosses* (Hawkes, 2002). Le premier tome de *L'art irlandais* de Françoise Henry, bien que peu récent, reste un incontournable, car, si elle apporte des informations précises sur plusieurs sites, objets d'orfèvrerie et sculptures, elle remarque parfois que ceux-ci peuvent présenter une vie en soi, et cherche à mettre en évidence « l'esprit de l'art irlandais », issu d'une longue tradition « païenne » dont la persistance est visible même au travers l'art chrétien importé (Henry, 1963). Également, la sculpture étant disséminée dans le paysage, on peut mentionner la réflexion de John Howe sur la question de la christianisation du paysage. Il s'intéresse à l'idée que la conversion religieuse transforme aussi son environnement. Avec la chrétienté, plusieurs centres de cultes ont



été convertis, ce qui a pu amener à réinterpréter leur géographie pour la rendre sacrée. Cela permet de considérer le paysage comme une production visuelle. Convertir le paysage a pu permettre de convertir les esprits, car des sites familiers ont été ré-employés pour la population indigène dans un contexte chrétien (Howe, 1997), dans la même idée que la stratégie de récupération du pape Grégoire.

Sur les reliques et les reliquaires en Irlande, l'ouvrage de Niamh Wycherley apporte de nombreuses informations sur l'implantation du culte des reliques (Wicherley, 2015), tandis que A. T. Lucas met en avant leur rôle social dans son article (Lucas, 1986). Celles-ci permettaient d'affirmer l'autorité chrétienne en dehors de l'espace chrétien qui lui était dédié lorsque les abbés voyageaient avec. D'autres reliques jouaient sur l'émotion, en suscitant la peur pour relever les impôts par exemple, ou bien pour seller des alliances, tandis que d'autres encore étaient emmenées sur le champ de bataille comme « talismans », où elles avaient une fonction apotropaïque. L'auteur explique que peu importe la question d'efficacité, leur pouvoir d'influence sur les mentalités était considérable malgré tout. Ce qui est important ici, c'est que la relique et son reliquaire peuvent avoir plusieurs usages dans la société irlandaise, et que ces usages permettent d'affirmer (et d'enraciner) le pouvoir et l'autorité chrétienne sur le territoire et dans les mentalités.

Comment réfléchir à ces conversions à travers les images et les objets fabriqués lors de cette période transitoire ? Comment éviter de réduire les productions matérielles, issues d'accommodations et de partages intellectuels entre plusieurs systèmes culturels, à de simples productions dont les fonctions seraient uniquement dépendantes du christianisme et de ses émissaires ? Le concept « d'espaces de corrélation » permet justement de garder à l'esprit l'agentivité des objets tout comme celle des personnes dans ce contexte de conversion. C'est un concept introduit par Cécile Fromont dans *The Art of Conversion, Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Même si le Congo a été christianisé à partir du XV<sup>e</sup> siècle, cette étude offre un moyen de comparaison, surtout pour les méthodes et concepts utilisés. La chrétienté congolaise est apparue après la rencontre entre les pensées religieuses centre-africaines et européennes, leurs formes visuelles et leurs systèmes politiques, à travers un ensemble d'objets culturels qui ont formé des espaces de corrélation. Ces espaces se composent de créations culturelles comme des récits, des objets, des performances où leurs créateurs rassemblent des idées et des formes qui

appartiennent à d'autres réalités pour les confronter, et finalement les transformer en un nouveau système de pensée et d'expression interdépendant. L'idée est d'y réfléchir en prenant en compte les problèmes des différents concepts post-colonialistes de contacts interculturels, où des cultures se rencontrent dans des relations asymétriques de pouvoir comme le colonialisme ou l'esclavage. Mais la conversion du Congo ne s'est pas faite par coercition, même s'il y avait des conflits et des inégalités, l'imposition du christianisme était une affaire interne menée par l'élite du royaume qui s'en est servi pour légitimer son pouvoir — cela évoque une claire ressemblance avec la situation anglo-saxonne plusieurs siècles auparavant. En cela, parler « d'espaces de corrélation » permet non seulement d'éviter d'utiliser un langage post-colonialiste, mais permet aussi d'analyser les changements culturels et matériels sans passer par des perspectives de simple syncrétisme et d'acculturation, sans agentivité. Les gens redéfinissent les objets et l'iconographie en leurs propres termes, dans un espace de corrélation qui permet d'intégrer plusieurs éléments, chrétiens et non-chrétiens.

Finalement, l'idée de « langage adaptatif » permet, dans un contexte de conversion religieuse, de trouver des zones communes de communication entre deux systèmes culturels, deux systèmes de pensée avec différentes compréhensions du monde. Visuellement, ce langage adaptatif pourrait s'exprimer à travers des images par la production et l'utilisation de formes figuratives ou abstraites locales, préexistantes à l'arrivée du christianisme chez les Celtes d'Irlande, les Anglo-Saxons ou les Pictes, et qui combinées à de nouveaux symboles chrétiens, pourrait permettre une assimilation et une compréhension plus fluide des nouveaux concepts introduits. Cela pouvait passer par la réutilisation d'anciens motifs affiliés à un mode de pensée pré-chrétien, comme la triquetra qui est devenu un symbole de la Trinité. Dans ces cas-ci, la continuité de la forme ne veut pas dire continuité du sens pour autant (Fromont, 2014 : 76). C'est ce qui permet à des traditions artistiques locales de se créer, tout en respectant la doctrine chrétienne. En Irlande et en Grande-Bretagne, les motifs pouvaient prendre plusieurs sens ambigus, et ajouter des sens chrétiens par-dessus n'a pas forcément annihilé les premiers, mais plutôt servi à modifier progressivement leur symbolisme dans les esprits, tout en conservant leur puissance et leur agentivité. L'ornement présent dans l'art germanique et celtique bien avant l'arrivée du christianisme, souvent formé d'entrelacs zoomorphes, possédait des propriétés agissantes. Cette portée agissante était également utilisée dans l'art chrétien (avec les icônes notamment) et cela explique probablement la vitesse et la facilité avec lesquelles les populations insulaires ont assimilé et se sont approprié cet art

méditerranéen (Kitzinger, 1980 : 160). Ici, les formes visuelles ont un terrain commun préexistant qui permet une adaptation rapide, montrant l'importance de la familiarité pour les populations locales qui acceptent bien plus facilement de se convertir et de créer de nouvelles traditions artistiques. Pour cette raison, les images et les symboles ont joué un rôle fondamental dans la communication de cette vision religieuse. À la rencontre de ces deux cultures, se comprendre l'une et l'autre n'était pas seulement une question de comprendre ce que l'autre disait, mais aussi en comprendre le sens. Comment faire avec quelque chose qui n'est pas familier ? Si l'on prend notre propre exemple, comment faire pour comprendre un concept étranger, comme l'animisme, avec notre ontologie naturaliste occidentale ? Par comparaison. « In that way the unfamiliar becomes *similar* to something familiar and thus comprehensible » (Lager, 2000 : 125). Était-ce le rôle des hommes-oiseaux sur la Croix de Papil ? Le christianisme devait être interprété et compris en utilisant un langage adaptatif, un langage médiateur. Il s'agissait d'une tâche complexe pour les missionnaires : comment expliquer le concept d'un Dieu unique à un système culturel polythéiste ?

Serge Gruzinsky apporte une réflexion intéressante autour de la formation de l'imaginaire collectif en prenant l'exemple des populations précolombiennes et de leurs images chrétiennes. Certains points peuvent prudemment être comparés, ou du moins nourrir la réflexion en ce qui concerne l'Irlande et les îles Britanniques. Détruire les idoles est plus une mutilation qu'un anéantissement, cela n'établit pas l'inexistence des divinités autochtones, ce que les Jésuites savaient tout autant que Grégoire plusieurs siècles auparavant. Détruire les images ne détruit pas la foi. Alors il a fallu modifier leur compréhension du christianisme en s'aidant des images, sans que les autochtones ne prennent ces images pour de nouvelles idoles chrétiennes, pour petit à petit créer un nouvel imaginaire collectif qui puisse correspondre à la doctrine chrétienne. « L'imaginaire qui accompagne le culte des images exerce donc un rôle moteur dans la restructuration culturelle qui fond l'héritage indigène avec les traits introduits par les colonisateurs, puis dans la reproduction du patrimoine issu de cette fusion. » (Gruzinsky, 1990 : 294). C'est l'imaginaire qui permet d'établir un espace de corrélation, à travers un langage adaptatif, entremêlant des éléments non-chrétiens et anciens, à des éléments importés et chrétiens. Cette restructuration culturelle est une étape de la conversion visuelle, tandis que l'imaginaire, en tant que moteur de cette restructuration, s'emploie à la conversion des esprits.

Comment comprendre alors les deux hommes-oiseaux sur la Croix de Papil ? Certains auteurs les ont mis en relation avec la Tentation de Saint Antoine (Kilpatrick, 2011 : 167-170), ce

dernier ayant été tenté par deux femmes déguisées en oiseau venues chuchoter à son oreille. Seulement, cette interprétation ne colle pas avec un détail : pourquoi les figures portent-elles alors des armes ? Ces figures présentent clairement un caractère guerrier qui n'a rien à voir avec la Tentation de Saint Antoine et il est plus probable que ces personnages soient directement issus de la mythologie picte. De plus, si elle représentait Saint Antoine, pourquoi la tête entre le bec des deux figures sur la Croix de Papil n'a-t-elle pas de corps ? Les hommes-oiseaux dévorent-ils la tête ? Dévorer la tête des guerriers est un thème récurrent chez les Celtes et chez les Pictes. Cependant, si aucune sculpture ne montre d'autre exemple de ce thème iconographique particulier, on retrouve pourtant quelque chose de similaire sur plusieurs broches chrétiennes.<sup>9</sup> La Croix de Papil met-elle en avant un thème chrétien ? C'est un exemple qui permet de questionner des croyances et des mythologies plus anciennes que la chrétienté, mais dont il a pourtant été jugé acceptable d'intégrer et surtout, d'*accommoder* à un programme chrétien. Pourquoi ces hommes-oiseaux apparaissent-ils sur un monument chrétien alors que leur interprétation chrétienne semble complexe ? Pourquoi, s'ils n'ont pas de rapport avec Saint Antoine ou le christianisme en général, leur symbolisme a-t-il été accolé à une imagerie chrétienne ? L'ajout de ces hommes-oiseaux, si postérieur à la création du monument, était-il une réaction au christianisme ou, à l'inverse, une tentative de familiarisation avec des thèmes connus de la population locale ? Le fait d'incorporer un thème « païen » à un thème plus large et chrétien permet de créer un nouveau thème plus adapté à la nouvelle religion, au sein d'un espace de corrélation rendu possible par le mélange de traditions artistiques, parce que ce thème non-chrétien offre un cadre plus familier aux populations locales que les missionnaires tentaient de convertir et d'enseigner la religion chrétienne. Tout cela en utilisant, visuellement, un langage adaptatif — puisque le fait d'incorporer un thème ou une imagerie connue autant dans la culture orale que visuelle de la population locale, à un thème chrétien, permettait à celle-ci de mieux retenir l'enseignement chrétien, de se l'appropriier visuellement, et surtout de le comprendre dans son propre contexte de sens.

---

<sup>9</sup> Pour en citer quelques-unes, les broches de Cavan (ca. 800), de Tara et de Hunterston (ca. 700) suggèrent ce type d'iconographie, où les parties les plus larges de celles-ci représentent des gueules d'animaux flanquant un symbole chrétien. Voir notamment Blackwell, 2011 et Whitfield, 2013.

## La nouvelle matérialité des objets

Ce concept d'agentivité nous permet également de mettre en évidence le rôle que jouent les matériaux qui, eux-mêmes, aident à mieux comprendre la réception des images-objets. C'est le courant du nouveau matérialisme (*new materialism*) qui est utile : à quel point les objets ou les images, en tant que choses *matérielles*, agissent-ils et influent-ils sur l'expérience et la mentalité des spectateurs ? L'expérience des images, la phénoménologie de la matérialité est essentielle pour comprendre à quel point un spectateur peut être altéré par une image-objet. Par cette approche, il n'est pas simplement question de se concentrer sur l'agentivité ou l'intention des personnes sur les images-objets, mais sur la façon dont ces dernières agissent et animent l'expérience de ces personnes. C'est un courant assez récent — qui découle des théories matérialistes antiques et modernes — particulièrement dans son application au Moyen Âge, mais quelques auteurs ont écrit sur le sujet, notamment Karen Overbey et Benjamin Tilghman (Tilghman, Overbey, 2014 ; Tilghman, 2014) et Genevra Kornbluth (Kornbluth, 2014). Également, *Pour une anthropologie des images* de Hans Belting met en avant l'importance de la relation tripartite entre l'image, le médium et le spectateur (Belting, 2004), tandis qu'Herbert Kessler explicite le rôle actif des matériaux dans la dévotion chrétienne médiévale (Kessler, 2015).

L'idée est de dire que la matérialité donne une agentivité aux objets. L'utilisation de certains matériaux comme l'or, le cristal ou les pierres précieuses, ajoute une puissance agissante aux objets, qui renforce leur influence sur l'audience, et conséquemment, comment l'audience se comporte avec les objets et comment elle est fait l'expérience. Il ne s'agit pas de contempler l'aspect esthétique d'un objet, dont le jugement n'est certainement pas universel, mais de se demander à quel point un objet est rendu actif par la vision du spectateur, où son ontologie, ses expériences et ses acquis lui permettent de saisir l'objet ou l'image à un niveau symbolique supérieur. En cela, le spectateur non-chrétien doit encore une fois *apprendre* la notion d'esthétique selon les critères chrétiens. Le fait que les artisans aient adapté leur savoir-faire et leurs traditions artistiques aux nouveaux matériaux révèle peut-être une volonté d'utiliser un langage adaptatif à travers ceux-ci. Le choix d'utiliser certains matériaux plus que d'autres n'est peut-être pas dû au hasard, mais bien délibéré : la pierre, par exemple, est associée au Christ dans la religion chrétienne (Kessler, 2015 : 20), et les îles Britanniques comme l'Irlande ont utilisé de nombreuses sculptures

sur tout le territoire, qui n'apparaissent qu'à une période contemporaine à celle de l'arrivée de missionnaires. Jane Hawkes remarque d'ailleurs que certaines croix étaient peintes et décorées de verrerie et d'orfèvrerie, destinées à impressionner comme à enseigner, tout comme à asseoir l'autorité de l'église sur le territoire — il s'agissait d'un investissement, pas seulement d'une décoration (Hawkes, 1999). L'ajout de matériaux précieux renforçait-il la puissance de l'objet en agissant les uns sur les autres ? L'existence d'écrits théologiques et de lapidaires médiévaux concernant la puissance desdits matériaux appuie cette idée.

Mais, dans ce cas-ci, les propriétés *agissantes* ne fonctionnent que sur ceux qui en *connaissent* la portée. Qu'en était-il, cependant, pour les personnes qui n'avaient pas accès à ces connaissances particulières ? Si « l'esthétique » d'un objet peut avoir de l'effet sur n'importe qui, le fait que les matériaux agissent entre eux doit être *su* pour qu'ils agissent sur autrui. En cela, il faut peut-être se tourner, encore une fois, vers la notion de langage adaptatif : si la portée symbolique n'est agissante que sur les initiés, les non-initiés sont surtout affectés par l'iconographie qui leur est présentée, les couleurs, les motifs, le caractère ostentatoire, etc. Combinés à une éducation orale, ces éléments ont pu avoir une agentivité et un effet important sur leur audience moins instruite, bien que certaines pierres étaient connues pour avoir des propriétés apotropaïques par les populations. L'ambre, que l'on retrouve sur plusieurs productions chrétiennes d'orfèvrerie, était aussi utilisé comme amulette dans certaines tombes pré-chrétiennes. Dans ce cas-ci, si les populations locales ne connaissaient pas la portée du symbolisme chrétien de certains matériaux, cela n'empêchait pas qu'ils aient un effet sur ces dernières qui en possédaient un savoir différent, mais tout aussi influent.

## Problématique

Malgré l'abondance de la littérature au sujet de la conversion des îles Britanniques et de l'Irlande, il y a une absence évidente de discussion autour du rôle de l'art et des images dans celle-ci. Aucun auteur ne discute explicitement des productions visuelles comme outil dans la conversion, ni même de ce que celles-ci peuvent nous en dire, ou très peu. Pourtant, il est clair que les théories développées autour de l'agentivité des images démontrent une influence certaine de

celles-ci, sur les humains comme sur la société et ce pendant plusieurs siècles. La production démontre une réception du christianisme, non seulement de la part des artisans qui utilisaient leurs propres connaissances culturelles afin de créer un syncrétisme parlant, mêlant une iconographie pré-chrétienne à une iconographie chrétienne, usant de motifs apotropaïques actifs, mais également de la part des spectateurs qui recevaient visuellement ces productions et qui savaient comment les appréhender, à la fois par rapport au christianisme, mais aussi par rapport à leur passé non-chrétien. Au vu de toutes ces réflexions concernant l'efficacité des images-objets, en tant qu'elles apparaissent être des *agents sociaux*, comment celles-ci, tant au niveau de leur production que de leur perception (ou réception), ont pu influencer les mentalités et les pratiques durant le processus de christianisation des populations présentes dans les îles Britanniques et l'Irlande pendant le haut Moyen Âge ?

Ce sont principalement des théories anthropologiques qui aident à étudier cette question, car les images et les objets produits par d'autres cultures, même passées, ne devraient pas être étudiés selon une idée 'continue' de la culture, au sens où, si aujourd'hui la Grande-Bretagne et l'Irlande sont considérées comme occidentales et européennes, cette idée est récente et ne constitue pas la réalité du VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agissait bien de *systèmes culturels* différents qui ont fini par progressivement converger sous le poids, non seulement d'une organisation religieuse qui s'est peu à peu centralisée, mais aussi d'intérêts sociaux et politiques, ainsi que d'échanges culturels. Malgré tout, les peuples qui vivaient sur ces territoires ont aujourd'hui disparu et les seuls éléments qui nous permettent de les connaître sont généralement les textes, souvent écrits par des chrétiens et donc biaisés, ou les traces archéologiques et les objets qui nous sont parvenus. Il semble ainsi logique d'étudier la christianisation de ces peuples à travers ce qu'ils ont eux-mêmes laissé, leurs productions visuelles, sans pour autant mettre de côté les sources chrétiennes, puisque c'est justement par leur instigation que le projet de conversion a commencé. Pour étudier cette question, l'analyse de plusieurs types d'objets sera accompagnée d'une recherche documentaire autour de l'historiographie existante sur les objets en question, mais également sur l'histoire de la conversion insulaire, les analyses archéologiques de certains sites ou objets, ainsi que les écrits qui aident à cerner le sujet et les objets analysés sous des angles théoriques spécifiques, notamment celui de l'agentivité. Par ailleurs, puisque beaucoup d'études se concentrent les manuscrits, l'analyse de la problématique ne se concentrera pas sur ce type d'œuvre, mais pourra cependant user de

comparaisons avec les images manuscrites en raison de leur ré-utilisation sur d'autres types objets, comme les panneaux peints des églises, les broches, les reliquaires ou les sculptures — ce qui, paradoxalement dans un contexte de conversion où le christianisme se diffuse et donc se déplace, permet de jouer entre des images-objets mobiles et des images-objets fixes, les deux pouvant avoir autant d'agentivité sur leur audience. De plus, afin d'étudier le sujet en gardant un esprit ouvert aux questionnements et aux hypothèses, bien que les travaux de Cécile Fromont sur les espaces de corrélation et de Serge Grunzinsky sur l'imaginaire collectif concernent des systèmes culturels d'époques et de zones géographiques différentes, ils permettront d'effectuer quelques parallèles en ce qui concerne la culture matérielle et la conversion de populations non-occidentales, tout en restant vigilant à ne pas faire de comparaisons hasardeuses entre ces systèmes.

Ainsi, le premier chapitre se concentrera sur l'introduction (ou réintroduction) du christianisme en Irlande au VI<sup>e</sup> siècle et en Grande-Bretagne à partir du VII<sup>e</sup> siècle, pour étudier les stratégies d'adaptation et d'assimilation progressivement mises en place. Les apports matériels des missionnaires seront évoqués, que ce soit les types d'objets continentaux comme les croix, les livres, les reliquaires, ou encore l'écriture et le latin, car ils ont mené les cultures chrétiennes irlandaise et anglo-saxonne à prospérer et à créer de nouvelles productions visuelles en rapport avec la religion introduite, tant sur le territoire qu'à l'extérieur, notamment grâce à la littérature. Cette partie se penchera également sur la conversion de l'élite, qui a résulté à asseoir le christianisme durablement sur le territoire, et par extension à promouvoir les productions matérielles chrétiennes de par l'implantation d'églises et de monastères, qui eux-mêmes ont pris le contrôle de diverses productions cléricales (manuscrits, orfèvrerie, sculpture, etc.). Une emphase sera mise sur l'étude de l'utilisation des broches, puisque celles-ci constituaient des marqueurs sociaux de pouvoir politique, pour devenir progressivement des objets de diffusion chrétienne lorsque leur fonction et signification ont été altérées par l'infiltration du christianisme dans la culture. Les sculptures apparaissent être des témoins visuels de cette christianisation, car celles-ci sont disséminées à travers le territoire et facilement visibles par la population, contrairement aux productions telles que les manuscrits, réservés à une élite lettrée. Les sculptures, notamment les hautes croix dont l'iconographie présente des variations culturelles (irlandaises, pictes, anglo-saxonnes, anglo-scandinaves), démontrent une christianisation progressive de l'imaginaire, des idées et du paysage, et sont également à percevoir comme des objets agissants sur les spectateurs,



au sens où elles servaient de lieu de rassemblement pour les prières et pour l'éducation visuelle de l'audience.

Le second chapitre examinera l'utilisation d'un langage adaptatif à travers le visible et montrera la continuité des traditions et concepts anciens, réincorporés au sein d'un présent chrétien et d'une histoire biblique. L'importance de l'éducation suggère que c'est au travers de l'apprentissage des concepts chrétiens et de son histoire biblique que l'audience peut comprendre et saisir ce qu'elle voit. Bien que plusieurs productions ont pu être utilisées dans cet apprentissage, particulièrement dans celui de la population illettrée, les sculptures qui composent le paysage extérieur des églises et des monastères tiennent une place particulière et c'est à travers l'étude de la Croix de Ruthwell (VIII<sup>e</sup> siècle) que nous verrons comment des concepts chrétiens peuvent être transmis visuellement. En outre, si l'une des fonctions des images est d'éduquer, il faut cependant pouvoir éduquer de façon à ce qu'une audience non-familière avec les concepts chrétiens puisse les comprendre. Il faut donc adapter les motifs, les ornements et les décorations utilisés dans diverses productions visuelles, ainsi que les mythes. Utiliser une décoration déjà connue permet de familiariser visuellement l'audience, mais plus largement, ce qui va vraiment créer à la fois une familiarité et une éducation, c'est la comparaison entre les anciens mythes et l'histoire biblique, ou plutôt la réinterprétation des premiers. Cette fois-ci, l'étude de la Croix de Gosforth (X<sup>e</sup> siècle) permettra d'analyser la mise en relation de deux eschatologies au sein d'un contexte de christianisation anglo-scandinave et comment ces réadaptations visuelles contribuent à changer l'imaginaire collectif. Finalement, le rôle actif d'un objet mobile dans la transmission visuelle de concepts chrétiens sera mis en avant par la broche de Hunterston (VIII<sup>e</sup> siècle), à travers ses motifs et sa matérialité, et dont la synthèse permettra de mettre brièvement en évidence l'aspect paradoxal des objets fixes, comme les sculptures, et des objets mobiles que sont les broches, qui fonctionnent pourtant en symbiose, en tant qu'agents, dans le processus de christianisation.

# **CHAPITRE 1 : Introduire la religion chrétienne et sa culture visuelle en Irlande et dans les îles Britanniques**

Parler du processus de conversion peut être difficile en ce qui concerne des périodes historiques lointaines au vu, à la fois du manque de sources indigènes et des sources chrétiennes au point de vue biaisé, ou lorsque le risque est d'interpréter des sources matérielles selon notre compréhension actuelle du monde. Il est donc compliqué de connaître véritablement les intentions des missionnaires, comment ils prêchaient ou comment leurs paroles ont été reçues par les populations locales. L'acceptation du christianisme en Irlande et dans les îles Britanniques n'était pas simplement une question de changement de confession, de dogme, ou de croyance religieuse, cela impliquait également un large processus de changement culturel (Fletcher, 1997 : 1-2). Le concept de croire en Dieu ne s'applique pas aisément à toutes les cultures (Wickham, 2016 : 17), et les pratiques et concepts chrétiens ont dû paraître bien étranges lorsqu'ils furent introduits pour la première fois, tout comme certaines traditions visuelles — les images figurées et les icônes, par exemple. Le processus de conversion, qui fait partie de l'ensemble de la christianisation, n'a pas été linéaire. Les populations ne sont pas passées du statut « païen » au statut chrétien simplement par le baptême. La culture et les coutumes n'ont pas été oubliées simplement pour satisfaire une religion arrivante. Les populations locales, si elles ont été convaincues par le discours chrétien, n'ont certainement pas laissé tomber leurs traditions ancestrales, mais plutôt, se sont approprié les nouvelles traditions chrétiennes, tandis que la chrétienté s'est accommodée des traditions locales qui n'entraient pas en opposition avec ses concepts.

## **1.1. Les apports des missionnaires : l'arrivée d'une nouvelle culture visuelle**

### **1.1.1. Les missions de Grégoire et les objets apportés aux Anglo-Saxons**

Lorsque les missionnaires envoyés par le pape Grégoire en 597, menés par Augustin, mettent les pieds sur le territoire anglo-saxon, ceux-ci n'arrivent pas les mains vides. Bède, dans son *Historia*, mentionne qu'Augustin arrive d'abord sur l'île de Thanet accompagné de quarante hommes et demande au roi du Kent, Æthelbert, l'autorisation de rester à Cantorbéry. Celui-ci n'est pas étranger à la religion chrétienne puisqu'il est marié à Berthe, fille du roi franc Charibert Ier, qui est elle-même chrétienne. Quand vint le moment pour Æthelbert et Augustin de se rencontrer, ce dernier et ses compagnons portent avec eux « une croix d'argent comme étendard et une image du Dieu sauveur peinte sur un panneau ; chantant des litanies » (Bède, *Historia*, I. 25, p. 203). Ce faisant, Augustin crée une performance visuelle de sa croyance en s'appuyant, non pas sur des textes, mais sur la vision de symboles chrétiens, la croix et l'image du Christ faisant partie intégrante des traditions visuelles et matérielles de l'Église romaine (Boulton, 2021 : 139). Comme le font remarquer Meg Boulton et Jane Hawkes, bien que ces objets aient pu être appréciés d'une audience anglo-saxonne en raison de leur décoration, ils ont pourtant dû leur paraître étranges, particulièrement le panneau figuratif du Christ puisque l'utilisation de panneaux en bois pour y représenter une figure humaine n'était pas un phénomène familier de la culture visuelle locale (Boulton, Hawkes, 2015 : 104). Le choix d'Augustin dans le déploiement de ces objets spécifiques à la culture visuelle chrétienne, s'explique peut-être par l'absence d'un espace construit sur le territoire anglo-saxon pour représenter l'Église et, afin de compenser celle-ci, de les utiliser comme des représentations d'un espace symbolique et d'affirmation de l'identité institutionnelle de l'Église à la place d'une architecture alors manquante (ibid).

Bède mentionne qu'Augustin ramène avec lui une image peinte du Christ sur un panneau, ce qui devait probablement être une icône. On peut supposer que d'autres images de ce type ont été apportées dans le but d'être montrées à la population locale, et ont pu contribuer à la conversion de celle-ci. Même s'il s'agissait d'un type d'image nouveau pour les Anglo-Saxons, dont la tradition visuelle était étrangère à la représentation de figures humaines sur bois, les icônes devaient

être importantes pour mieux visualiser les personnages saints auxquels les missionnaires introduisaient la population.

Plus largement, ces images transportables ont pu servir au développement des décors des églises et monastères qui se sont peu à peu établis sur le territoire, autant en Irlande qu'en Grande-Bretagne. Si les clercs avaient besoin d'objets liturgiques et de reliques pour leurs églises, ils avaient aussi besoin de décoration et de moyens imagés pour expliquer les concepts chrétiens à une population illettrée et peu familière avec ces derniers. Comment se présentaient les décors des premières églises ? Quelques sources mentionnent le décor de certaines d'entre elles, Bède fait référence aux peintures murales des doubles monastères de Wearmouth-Jarrow en Northumbrie dans son *Historia Abbatum* et dans la *Vie de Ceolfrith* (Meyvaert, 1979 : 63). Il met surtout l'accent sur les livres rapportés par l'abbé Benoit Biscop, qui a fondé les monastères, après son voyage à Rome. Celui-ci souhaitait une église en pierre et a fait venir des maçons et des verriers de Gaule, mais a également ramené des objets de Rome pour la décorer : des livres, des reliques et des peintures (*picturae*) d'images sacrées (ibid : 66) pour l'église Saint-Jean de Wearmouth. Cette information sous-entend que les peintures décoratives n'étaient pas produites localement, mais importées depuis Rome. Selon Bède, celles-ci représentaient la Vierge et les apôtres, des scènes des évangiles et des scènes des visions de saint Jean dans l'Apocalypse (ibid). Pour l'église Saint-Paul de Jarrow, il ramène des représentations de l'histoire du Christ et une série d'illustrations de l'Ancien et du Nouveau Testament : une peinture d'Isaac portant du bois pour son sacrifice, le Christ portant la Croix, le serpent de Moïse en relation avec le Christ sur sa Croix (ibid).

Paul Meyvaert remarque cependant l'ambiguïté des paroles de Bède : à quoi fait référence le terme *picturae* ? Était-ce des grands panneaux peints directement venus de Rome ou bien des modèles réduits que les artisans locaux pouvaient reproduire ? Ce pouvait aussi être des illustrations de manuscrits pouvant servir de modèles (ibid : 67). En cela, les icônes sont intéressantes, car facilement transportables sur des trajets longues distances. Modèles reproduits localement ou panneaux romains, l'effet du décor mural devait être impressionnant pour une audience peu familière avec des images figurées. Ernst Kitzinger observe d'ailleurs que ce type d'image devait être à portée du regard, encourageant ainsi un contact personnel et plus intime avec les personnes saintes, tout en conjurant leur présence dans l'espace (Kitzinger, 1993 : 7).

### 1.1.2. Le culte des reliques en Irlande et leur utilisation dans la conversion

Parmi tous ces précédents types d'objets qui ont été apportés depuis le continent, afin d'introduire le christianisme autant en Irlande au V<sup>e</sup> siècle qu'en Angleterre au VII<sup>e</sup>, il y a un groupe d'objets particuliers qui a été encore peu mentionné, dont l'importance est fondamentale à l'établissement du christianisme et de ses institutions ecclésiales : les reliques et les reliquaires. Leur présence fut cruciale en Irlande, où un culte des saints s'est peu à peu développé dans la culture et les traditions locales. Les reliques se sont enracinées dans la sphère politique et furent utilisées pour effrayer et relever les impôts<sup>10</sup> (Lucas, 1986 : 15), pour sceller des alliances et des traités, pour prêter serment, plus souvent sur elles que sur les Évangiles, comme si elles contenaient un pouvoir divin (ibid : 21). En soi, elles servaient à affirmer l'autorité de l'Église et du christianisme, que ce soit en suscitant l'admiration ou la peur et l'intimidation.

Entre les IV<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, les reliques de saint Pierre et d'autres apôtres ont joué un rôle important dans la progression de la religion chrétienne et la montée en popularité de la dévotion des reliques en Irlande (Sheehy, 1961 : 372). Les premières reliques introduites ne correspondaient pas, cependant, à des reliques corporelles, mais à des reliques de contact utilisées au moins jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle et que seul le pape pouvait fabriquer, des *brandea* — dont le pape Grégoire Ier était un distributeur reconnu, notamment en donnant une relique de saint Pierre à saint Augustin lorsqu'il partit pour l'Angleterre (ibid : 373). À l'origine, ces reliques symbolisaient le contact avec Rome, tandis que la distribution et les pèlerinages pour les reliques de saint Pierre exprimaient le lien entre ceux qui les possédaient et l'Église-mère romaine ; une idée importée en Irlande dès le V<sup>e</sup> siècle (ibid). Le culte des reliques s'est d'abord développé à Rome, qui est devenu un lieu central de celui-ci, résultant en la création de contacts importants avec les territoires plus lointains qui possédaient des reliques romaines. En Irlande, le missionnaire Palladius, envoyé par le pape Célestin, a peut-être apporté les premières reliques pour valider sa mission au V<sup>e</sup> siècle, comme le *Liber contra Collatorem* de Prosper, et consolider les contacts avec Rome (Wycherley, 2015 : 40-41). Cependant, les premières traces de la présence de reliques nous viennent d'une lettre de Cumian datée de 632, sur la controverse de la date pascale et qui affirmait, en cas de désagrément,

---

<sup>10</sup> La *Vie de saint Caillin* mentionne une cloche qu'il apportait avec lui pour percevoir des taxes. Représentant le clergé, elle devait être obéie pour ne pas souffrir de conséquences malheureuses. Voir Lucas, 1986 : 14-17.

devoir se référer à Rome d'où provenaient les reliques qui permettaient d'authentifier la prise de décision (ibid). En distribuant des reliques, l'Église romaine développait son emprise là où elle ne pouvait pas se déplacer physiquement. Pourtant, cela n'a pas empêché l'Irlande de cultiver ses propres traditions artistiques et pratiques chrétiennes : si celle-ci a été introduite au christianisme par les Romains, avec l'effondrement de l'Empire, elle s'est retrouvée plus isolée qu'auparavant, et la rareté des rapports avec le continent durant le siècle qui suivit contribua au développement d'une chrétienté irlandaise<sup>11</sup> (Henry, 1963 : 33).

Le développement du culte des reliques en Irlande s'est fait progressivement, mais s'est profondément implanté pendant plusieurs siècles. Saint Patrick était lui-même conscient du pouvoir de ses propres reliques : lorsqu'une de ses dents est tombée, il l'a donnée à un de ses disciples comme relique (ibid : 45). Palladius et Patrick ont laissé certains objets pour fonder des églises, comme des crosses, des évangiles, des tablettes, des reliquaires et, surtout, des *meinstir*. Il s'agirait d'une sorte de boîte — peut-être d'un reliquaire ou d'un autel portable — qui semble avoir été nécessaire à l'établissement d'une église (ibid : 117 -118). Cela suggère que les reliquaires étaient essentiels pour fonder des églises et des monastères. Par ailleurs, la *Vie d'Aidan de Ferns* mentionne que ce dernier a laissé à l'un de ses disciples son précieux *meinstir*, aussi connu sous le nom de *Braec Maedhóg*, qui contenait de nombreuses reliques et qu'il transportait partout avec lui (ibid : 120). Les reliquaires n'étaient donc pas simplement des objets religieux, mais des objets sociaux que les abbés emportaient avec eux lors de déplacements, comme insigne de leur autorité et rang (Lucas, 1986 : 13). Si certains reliquaires étaient destinés à être transportables, mobiles, ceux-ci pouvaient ainsi servir l'Église à affirmer l'autorité chrétienne en dehors de l'espace chrétien que constituaient les églises ou les monastères.

Le *Braec Maedhóg* nous amène à nous pencher sur un type de reliquaire plus particulier, dont l'importance se trouve dans leur mobilité. Bien que celui-ci soit généralement daté entre les IX<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (ibid : 23), il prend l'aspect d'une châsse rectangulaire en alliage de cuivre, composé de plusieurs plaques figuratives sur ses différentes faces, et présente un couvercle

---

<sup>11</sup> Les expressions « Chrétienté celtique », « Église celtique » ou « Église insulaire » ont souvent été utilisées par le passé, mais sont aujourd'hui considérées comme maladroites : il n'y avait pas d'Église irlandaise en tant qu'entité unique et institutionnalisée. Il y avait plusieurs églises dont les pratiques n'étaient pas unifiées. Voir Hughes, 1981. L'expression est ici utilisée pour respecter les termes de l'auteure citée.

triangulaire en forme de toit. Celui-ci ne possède pas d'anses et devait être transporté dans une sacoche, seulement visible si on l'en sortait. Au vu de la datation, il ne s'agit donc probablement pas du même reliquaire mentionné dans la *Vie d'Aidan de Ferns*, mais son apparence n'est pas sans rappeler une longue tradition de châsses portatives en forme de maison, contenant des reliques et transportées sur tout le territoire, qui ont probablement été utilisées dans la conversion.

La châsse de Monymusk<sup>12</sup> (figure 4), par exemple, est un reliquaire picte (VIII<sup>e</sup> siècle) qui présente également cette forme irlandaise de maison, mais, à la différence, montre des traces d'usures à l'arrière qui témoignent de son caractère transportable, à la vue de tous. Il contenait peut-être des reliques corporelles, des os d'un ou plusieurs saints destinés à être portés à la communauté chrétienne locale ou pour des occasions spéciales (Caldwell, 2001 : 269). La pratique de promener des reliques était très populaire en Irlande pendant les VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles (Wycherley, 2015 : 122). Une des caractéristiques propres à ce type de reliquaire est leur petite taille et la présence d'un dispositif indiquant qu'il s'agissait de reliquaires portables, probablement portés autour du cou grâce à une sangle par le gardien des reliques, peut-être l'abbé ou un autre membre de confiance appartenant à la communauté (ibid : 121). Une autre hypothèse concernant leur fonction suggère que certains auraient pu contenir les huiles indispensables lors de sacrements, dont le premier est le baptême (Webster, 2014 : 70), ou pour transporter les éléments nécessaires à l'Eucharistie, comme le faisaient les *ministeria*, petites boîtes transportables qui contenaient un petit calice, une patène et un autel portable (Conway, 1919 : 223 ; Wycherley, 2015 : 122). Leur forme n'est pas sans rappeler celles des églises primitives en pierre, peut-être pour représenter le fait que les reliques étaient une part vitale du processus de consécration d'une église ; à moins d'être une forme d'imitation des sarcophages méditerranéens, afin de représenter le corps et l'endroit de repos du saint en miniature (ibid). On trouve, cependant, cette même forme architecturale dans la représentation du Temple de Jérusalem du *Livre de Kells* (figure 6) (Anderson, 1910 : 259-260).

Le décor de la châsse de Monymusk est intéressant de par sa simplicité (au premier coup d'œil). Sa particularité est qu'il ne présente pas d'iconographie chrétienne évidente alors qu'il était transporté régulièrement, comme l'indique la charnière restante sur le côté gauche et les marques

---

<sup>12</sup> Sa provenance n'est pas certaine mais il est possible qu'il ait été produit par des moines ioniens, puisque l'historiographie l'a rapproché du Breccbennach de saint Colomba d'Iona, qui contenait ses reliques. Cette idée est maintenant remise en question (voir Caldwell, 2001).

d'usures à l'arrière. Il a peut-être servi « d'outil de conversion » en raison de son iconographie (Clarke, 2008 : 35). Le reliquaire se présente sous la forme d'une boîte rectangulaire en bois, avec un couvercle trapézoïdal et est décoré par des plaques d'argent et de bronze sur ses surfaces, avec une largeur de 11,2 cm, une hauteur de 8,9 cm et 5,1 cm de profondeur. Trois faces sont en bronze uni, l'arrière et les côtés, fixées au bois par des rivets, et les extrémités sont reliées entre elles par des montures cylindriques, tandis que les plaques d'argent habillent la face principale. Ces dernières sont les plus travaillées, destinées à refléter la lumière, et sont recouvertes d'entrelacs zoomorphes au tracé léger et en pointillé sur fond uni. On peut voir qu'il présentait trois supports sur la partie inférieure, un support carré flanqué de deux supports ronds, dont deux ont disparu. Le couvercle possède une décoration similaire avec, à l'inverse, un support rond flanqué de deux supports rectangulaires. Ces supports, en métal doré, sont composés d'entrelacs filigranés et d'email rouge qui encerclent une perle de verre bleu foncé. La cassure du toit dispose aussi d'une monture cylindrique, divisée au centre par une petite décoration rectangulaire avec des entrelacs et dont les extrémités se terminent par des têtes d'oiseau, formées par de fines intrications qui s'enroulent sur elles-mêmes et se finissent par l'œil et le bec de l'animal, qui encercle également une pierre foncée. Chaque côté du reliquaire possédait une charnière, dont une seule a survécu, décorée d'un triskèle<sup>13</sup> et de motifs à double spirale en email rouge et jaune.

Fait étrange pour un reliquaire, il ne possède pas de symbole chrétien distinct. Robert Stevenson a fait remarquer que l'on pouvait observer sur la petite partie rectangulaire de la cassure du couvercle (figure 5), au centre, que celle-ci renferme une croix formée par le nœud central des entrelacs. On peut voir cette même disposition avec les intrications des têtes d'oiseau aux extrémités, dont le regard est en fait tourné vers la croix au centre (Stevenson, 1983 : 474). Ce motif de croix formé entre les croisements des entrelacs est aujourd'hui largement reconnu comme une caractéristique commune des manuscrits enluminés, de l'orfèvrerie et des sculptures médiévales (Blackwell, 2015), notamment en Irlande et dans les îles Britanniques.

La décoration paraît mieux s'apprécier lorsque le reliquaire est fermé, vu de face et porté, donc lorsque son contenu est caché, ce qui suggère une certaine performance lors de l'ouverture,

---

<sup>13</sup> Tout comme la triquetra, il s'agit d'un motif généralement associé aux Celtes (bien qu'on le retrouve dans plusieurs systèmes culturels) depuis le Néolithique. Ses anciennes significations sont floues, il a pu être associé au dieu irlandais Manannán (Sterckx, 2009 : 423), mais inséré au sein de productions chrétiennes, il est probable que sa signification ait été reprise et adaptée.



comme une révélation, dont la facilité d'ouverture laisse supposer que la boîte était ouverte fréquemment (ibid). Ici, le décor ne semble pas destiné à être regardé rapidement, mais plutôt, permet une autre expérience de vision plus personnelle de l'objet, plus rapprochée avec le reliquaire. Afin de créer une forme d'intimité avec lui et son contenant ? Colomban indique des punitions sévères pour les moines qui n'en prenaient pas soin ou les perdaient, car ils devaient les accompagner dans leurs tâches quotidiennes (Wycherley, 2015 : 123). Prenant ceci en compte, on peut se demander quel type de relation entretenait un moine avec un de ces objets, dont la perception devait être intime et le décor observé avec la minutie de quelqu'un qui le voit tous les jours. Le décor n'était certainement pas anodin, il contenait un symbolisme actif, propre aux traditions locales, de par l'utilisation des entrelacs, des motifs zoomorphiques, des oiseaux et des « croix cachées », que l'on retrouve sur d'autres types de productions, comme les broches, que nous verrons un peu plus loin et plus en détail avec la broche de Hunterston dans le prochain chapitre.

Le pouvoir inhérent aux reliques et aux reliquaires, qu'il soit donné par les matériaux et la décoration, ou par un pouvoir divin qui les en investit, suivait probablement une tradition pré-chrétienne dans l'utilisation de talismans apotropaïques ou prophylactiques, pour protéger ou pour soigner. Les populations ont d'abord appréhendé et compris le christianisme à leur manière, sans changer complètement leurs traditions. C'est pourquoi ces objets ont pu être utilisés contre des ennemis ou comme talismans lors des batailles importantes.<sup>14</sup> Cela va avec l'idée que l'aristocratie guerrière voyait le Dieu chrétien comme un Dieu « donneur de victoire » dans les premiers temps (Pluskowski, Patrick, 2003 : 45). Les reliques étaient aussi des véhicules de pouvoirs miraculeux, particulièrement pour soigner, ce qui était souvent le cas des reliques de contacts telles que des crosses, des cloches ou des ceintures (ibid : 29). Elles n'étaient donc pas exclusivement des objets de culte ou de liturgie, ni seulement des témoins de la vie de personnes saintes ou de martyrs, ou simplement des objets avec des pouvoirs miraculeux : elles possédaient une agentivité propre qui les rendait actives dans la société. En tant qu'objets politiques, servant de cadeaux diplomatiques,

---

<sup>14</sup> La *Vie de Finnchu* (compilé dans le *Livre de Lismore*) rapporte que le saint (ca. 600) a utilisé sa crosse contre le roi Ulhaid qui avait envahi le Munster. Également, Niall, le roi d'Irlande en 868, emporte avec lui des reliques de la Vraie Croix et la Crosse de Jésus lors d'un raid, et plusieurs sources mentionnent qu'apporter des reliques sur le champ de bataille était chose courante, efficaces à condition d'effectuer un rituel qui consistait à porter les reliques trois fois autour des combattants dans la direction du lever du soleil (Lucas, 1986 : 17-20).

outils dans l'établissement de centres ecclésiastiques et dans l'affirmation de l'autorité de l'Église ; en tant qu'objets talismaniques, pour protéger ou soigner ; en tant qu'objets culturels, car issus de traditions romaines avant d'être adaptés et modifiés aux cultures locales et à leurs traditions visuelles — les reliques se sont positionnées comme *agents* dans la diffusion chrétienne, comme objets chrétiens, importés et complètement nouveaux, mais dont la complexité, accentuée par la contribution culturelle des populations locales qui ont décidé de se les approprier à leur manière, leur a permis de s'ancrer dans les mentalités et les pratiques, en même temps que la nouvelle foi chrétienne.

## **1.2. Convertir l'aristocratie pour asseoir le christianisme sur le territoire : les broches *agentes***

### **1.2.1. Gagner le soutien de l'aristocratie**

Malgré tout, même si l'apport d'objets chrétiens de la part des missionnaires a pu contribuer à créer une nouvelle culture matérielle, ou à en modifier une précédente en y apportant un langage visuel chrétien, il a fallu, pour que les missionnaires puissent mener à bien leur mission sur les différents territoires, que ceux-ci possèdent un support politique nécessaire. Convertir n'est pas un processus linéaire, les populations ne pouvaient pas toutes être convaincues par le discours chrétien et ses concepts, mais un soutien important de la part des dirigeants locaux pouvait faire pencher la balance en la faveur de celui-ci.

Pour l'Irlande, deux sources primaires nous renseignent sur la conversion au christianisme : le *Chronicon* de Prosper d'Aquitaine, qui écrit en 431 l'envoi de Palladius comme premier évêque des Irlandais croyant au Christ, par le pape Célestin, ce qui implique qu'il existait déjà des Irlandais chrétiens requérant un évêque, mais aussi une communauté suffisamment organisée pour en demander un et communiquer la requête à Rome (Carey, 2017 : 47). L'autre source d'importance est la *Confessio* de saint Patrick, son autobiographie spirituelle, qui ne constitue pas une narration historique, car elle ne nomme aucun nom ou événement précis ; mais elle précise que sa mission s'est déroulée là où jamais n'a été prêché le christianisme sur le territoire (ibid : 48). Il parle de

douze occasions où sa vie a été menacée, et explique qu'afin de pouvoir prêcher librement, il a payé des rois locaux et peut-être d'autres officiaux, et voyageait avec une escorte de jeunes nobles (ibid). Quelle forme le paiement a-t-il prise ? Puisque Patrick est arrivé avec des livres, des reliquaires et d'autres objets liturgiques, ceux-ci ont pu servir, non pas seulement à fonder des églises, mais à acheter la présence des missionnaires sur le territoire. La question est de savoir à quel niveau se trouvait l'influence de ces objets sur l'aristocratie pour qu'ils acceptent qu'un étranger chrétien vienne prêcher parmi eux. Après ces deux sources, il n'y en a plus pendant deux cents ans. Pendant que l'Empire romain décline, le christianisme irlandais se développe presque à huis clos.

En ce qui concerne le territoire picte, la lettre de saint Patrick aux soldats de Coroticus nous renseigne sur l'achat d'esclaves chrétiens en Irlande, et suggère ainsi que les Pictes n'étaient pas étrangers à cette religion (Evans, Noble, 2022 : 151). Leur conversion s'est faite en deux temps, d'abord le Sud par Ninian au V<sup>e</sup> siècle, puis le Nord par le moine irlandais Colomba à partir du VI<sup>e</sup> siècle. Finalement, bien que l'*Historia* de Bède rejette complètement le rôle des Britons dans les conversions (qui possédaient déjà des communautés chrétiennes depuis l'époque romaine de *Britannia*) picte et anglo-saxonne, notamment en raison de leurs mauvaises relations avec ces derniers (Yorke, 2006 : 119), ils ont probablement contribué aux missions, de la même façon qu'ils l'ont fait pour les Irlandais.

Malgré tout, la réalisation des missions ne s'est pas faite sans l'aide d'un soutien aristocratique, qui est d'abord venu par l'appui du roi Æthelbert ayant reçu Augustin et ses compagnons, et qui s'est servi de sa position pour introduire les missionnaires aux Saxons et aux Angles de l'Est, avant que son fils ne reprennent les rênes et les introduisent à la Northumbrie, dont le roi Edwin s'était marié à la fille d'Æthelbert, à la condition que celle-ci puisse ramener son prêtre, Paulinus (ibid : 122-23). Les rois et leurs cours, par la protection qu'ils ont accordée aux chrétiens, ont ensuite permis à la chrétienté de s'implanter à travers la construction d'églises, de monastères et d'évêchés qui, à leur tour, ont permis de créer des communautés chrétiennes (Pickles, 2016 : 62).

Concernant les sources écrites, plusieurs types — lois royales, chartes, généalogies, lettres — nous renseignent sur l'impact qu'a eu l'Église sur la cour (ibid). Matériellement, l'archéologie peut nous en dire plus en fouillant les sépultures royales contenant des objets précieux et qui

témoignent d'échanges internationaux, culturels comme religieux, ainsi que le changement des pratiques funéraires en faveur du christianisme ; mais les sculptures offrent un témoignage plus spécial, car, à la différence des tombes qui ne peuvent être interprétées que lorsqu'elles sont mises au jour, les sculptures offrent un témoignage contemporain à la diffusion du christianisme en exprimant publiquement l'influence grandissante de l'Église sur le territoire, ce que nous verrons un peu plus loin.

Comment cet impact s'est-il exprimé visuellement dans les cours royales ? Plusieurs types de productions pourraient être analysés afin de montrer la christianisation progressive des cours royales ; la corne à boire en constitue un bon exemple, elle montre comment le christianisme est devenu un composant inséparable de l'identité aristocrate guerrière, en fusionnant avec le calice destiné à l'Eucharistie (Fletcher, 1997 : 160 ; 192). Cependant, il semble qu'un type d'objets petits et mobiles peut remarquablement démontrer l'influence du christianisme dans un contexte aristocrate : les broches. Objets à la fois fonctionnels, pour tenir le manteau, et d'apparat, car marqueur de statut, ce sont des objets qui, l'air de rien, témoignent de l'influence chrétienne dans les cours tout comme de l'influence de l'aristocratie irlandaise et anglo-saxonne sur le christianisme, en façonnant des objets utilisés depuis des siècles et en y adaptant des motifs locaux et des matériaux au symbolisme non-chrétien à une nouvelle iconographie.

### **1.2.2. L'origine symbolique des broches**

Pour comprendre l'influence des broches sur l'aristocratie irlandaise et anglo-saxonne, il faut se tourner vers le monde méditerranéen. Certaines de ses coutumes n'étaient pas inconnues aux Irlandais et aux Anglo-saxons puisque des échanges culturels et commerciaux avec les empires romain et byzantin se voient à travers l'étude des sépultures.<sup>15</sup> Par ailleurs, *Britannia* était une province romaine jusqu'au V<sup>e</sup> siècle, et les Irlandais possédaient des esclaves romano-britons. Plus

---

<sup>15</sup> La célèbre tombe royale de Sutton Hoo nous montre à quel point le modèle impérial était encore suivi au VII<sup>e</sup> siècle, à une période où les royaumes rivaux d'Angleterre se disputaient la domination du territoire, puisque son contenu souligne la puissance d'un roi anglo-saxon à travers un trésor récolté au quatre coins du monde. En cela, elle délivre un message symbolique de puissance et de richesse : l'armure de parade, les insignes royaux et le trésor constituent une évocation intentionnelle des traditions de la Rome impériale, et étaient clairement conçus comme une revendication visible d'être d'authentiques héritiers du pouvoir romain (Archibald, Brown, Leinster, 1997 : 222).

largement, les tribus germaniques se voyaient comme les héritiers légitimes de l'Empire romain (Whitfield, 2001 : 220). Ils ont ainsi repris beaucoup de traditions romaines afin de légitimer leur pouvoir et affirmer leur autorité. Dans ce contexte, les Romains, ainsi que les Byzantins, utilisaient les broches (ou fibules) de façon *intentionnelle*. Ces broches se portaient sur l'épaule droite pour accrocher un manteau par-dessus une tunique, la tenue officielle des officiers militaires romains, d'abord pour la raison pratique d'avoir son bras libre pour accéder plus facilement à son épée, puis cette tradition a été adoptée par l'administration civile, pour finalement devenir une part du code vestimentaire du gouvernement et des cours byzantines (Whitfield, 2001 : 221). Plusieurs figurations montrent que les aristocraties byzantine et romaine utilisaient des broches pour illustrer leur statut social (figure 7), et pour cause, une législation impériale existait déjà pour contrôler le port de bijoux pour qui et par qui. L'empereur byzantin Léon Ier a, par exemple, décrété que seuls les souverains pouvaient porter des broches incrustées de pierres, à l'exception des femmes, tandis que les officiers ne devaient en porter qu'en simple or massif (Jane, 1996 : 146). Les bijoux, notamment les broches, faisaient ainsi partie de la vie publique : le type de broche porté indiquait le statut, le rang ou la fonction de la personne ; il s'agissait d'un insigne symbolique de hiérarchie qui s'exprimait à travers un code vestimentaire et distinguait les personnes de façon visible (Jane, 1996 : 136).

De toute évidence, le rayonnement de ces deux empires au-delà de leurs frontières, notamment grâce aux échanges culturels et commerciaux, a influencé les populations « barbares » à les prendre comme modèles afin de consolider leur pouvoir, une tendance qui s'est étendue à leurs traditions vestimentaires (Whitfield, 2001 : 220), et a ainsi permis une continuité dans la fonction des broches. Les textes de lois irlandaises nous renseignent sur les conventions établies et utilisées dans la société à cette époque, particulièrement sur la question des broches. Le *Senchus Mor*, daté du VIII<sup>e</sup> siècle, nous donne des indices concernant la hiérarchisation sociale des broches et prouve qu'il ne s'agissait pas de simples ornements vestimentaires. Comme l'explique Margaret R. Nieke, les broches constituaient des médiums à travers lesquels d'importantes affirmations sur la position sociale ou l'affiliation religieuse étaient faites (Nieke, 1993 : 128). Ces affirmations n'étaient pas dues à leur acquisition, mais aux conditions légales de leur port, à savoir qui avait le droit de porter quoi, de la même manière que le faisaient les lois somptuaires romaine et byzantine. Le texte de loi *Crith Gablach* mentionne cependant que la possession de broches n'était pas réservée exclusivement à la haute société (Nieke, 1993 : 129). Les femmes comme les hommes,

ainsi que les religieux, pouvaient en porter (Whitfield, 2001 : 221), mais surtout, il mentionne que la hiérarchie des différents rois irlandais était indiquée par le type de broche qu'ils portaient — il n'y avait pas de pouvoir centralisé avant l'arrivée du christianisme en Irlande, qui était composée de plusieurs « tribus » (de *tuatha*) et de plusieurs rois. Cette législation du port de broches, qui dérive d'une tradition royale, est aussi attestée par la littérature, notamment par des poèmes qui décrivent la fonction des broches de façon similaire à une couronne (en tant qu'héritages dynastiques), et par les sculptures, que nous verrons par ailleurs.

### **1.2.3. Un symbolisme religieux actif**

Parallèlement à cette utilisation séculière par l'aristocratie irlandaise et anglo-saxonne, il faut mentionner l'action des missionnaires et leur influence dans l'ajout progressif d'un symbolisme religieux aux broches, en plus de leur rôle de marqueurs sociaux. Lorsque les missionnaires arrivent pour entamer le processus de conversion en Irlande et dans les îles Britanniques, la stratégie consiste à insérer des traditions chrétiennes de façon progressive dans la vie et les pratiques quotidiennes, non pas en interdisant les anciennes, mais en changeant certains aspects de celles-ci afin qu'elles deviennent compatibles avec les concepts chrétiens : il ne s'agit pas de détruire un « passé païen », mais plutôt de le rendre chrétien en y ajoutant de nouvelles significations chrétiennes. Pour mener à bien cette stratégie, il ne faut pas uniquement passer à la conversion pure des idées et des esprits, mais par ce qui est directement lié à ces deux choses : la culture et toutes les productions qui en résultent. Convertir l'aristocratie est indispensable, car c'est elle qui fournit le soutien nécessaire pour permettre aux missionnaires de s'implanter sur le territoire, en construisant ou en convertissant d'anciens sites sacrés en églises ou en monastères, afin qu'ils deviennent ensuite des centres importants de conversion et de propagation chrétienne à travers leurs productions. Il paraît logique que les broches aient subi la même stratégie, à savoir qu'elles ont été « accommodées » au christianisme (Nieke, 1993 : 132). Puisque les broches font partie de la vie quotidienne et de ses productions matérielles, elles font partie intégrante de la culture irlandaise et anglo-saxonne, notamment parce que leur rôle au sein de la société a été légalisé et officialisé. Les ecclésiastiques ont pu les réutiliser à leurs fins, en y incorporant un sens chrétien par leur iconographie, pour *infiltrer* les significations séculières et apporter un aspect sacré

au système de hiérarchie sociale. Parce que les broches servaient à visuellement légitimer le pouvoir d'un individu, ici le christianisme y a incorporé un concept de *légitimation divine* (ibid). Parallèlement, l'acceptation par les dirigeants irlandais et anglo-saxons de ces nouveaux concepts chrétiens leur permettait d'utiliser d'autres moyens puissants de légitimation de pouvoir, puisque cela les aidait à établir une autorité chrétienne en même temps qu'une autorité séculière (ibid). Les broches étaient également utilisées comme insignes d'autorité dans des contextes exclusivement chrétiens et ecclésiastiques : le *Livre de Lecan* nous mentionne une broche testamentaire<sup>16</sup> portée par les abbés du monastère de Iona, dont la légende dit que Colomba, fondateur du monastère, l'a reçue lui-même du pape Grégoire, et que cette broche était portée par tous ses abbés successeurs comme insigne officiel qui les désignait comme héritiers du saint fondateur (ibid : 133).

Dans tout ce réseau d'acteurs qui interagissent entre eux au fil des siècles et par divers contacts, il y a également un type d'acteur qu'il ne faut pas oublier : les objets eux-mêmes. Les objets, particulièrement dans le cas des broches, se déplacent parmi tous ces acteurs et laisse une certaine impression visuelle, au sens où le spectateur peut être influencé par l'observation de ces broches. Elles peuvent être étudiées elles-mêmes en tant qu'agents sociaux, « au sens où elles sont le produit d'initiatives sociales qui reflètent une sensibilité spécifique imposée par la société. » (Gell, 2009 : 262). De façon plus précise, en plus des significations sociales qui leur sont associées, l'iconographie des broches n'est pas simplement ornementale et passive, mais bel et bien choisie intentionnellement par ceux qui en commandent la production ou les produisent. Avant même l'introduction du christianisme, les broches pouvaient avoir une fonction apotropaïque. En reprenant les broches comme outil social, les Irlandais comme les Anglo-Saxons les ont adaptées à leurs propres cultures visuelles, et plusieurs indices montrent qu'elles servaient aussi d'amulettes pour protéger le porteur. Cette fonction protectrice était activée par les motifs et les matériaux utilisés. Un des motifs les plus courants correspond aux entrelacs, notamment zoomorphes, comme on l'a vu avec la chasse de Monymusk. Ces créatures mythologiques étaient choisies intentionnellement par l'artisan et le commanditaire pour leur symbolisme et leur probable fonction apotropaïque (Newman, Burke, 2013 : 201). Comme le font remarquer Newman et Burke, si les broches zoomorphiques ont d'abord été utilisées dans des contextes non-chrétiens en utilisant une iconographie mythologique, celle-ci s'est poursuivie après l'arrivée de la chrétienté. Ces motifs ont

---

<sup>16</sup> Le livre fait mention de la *Delg Aidechta*. Voir Bourke, 1997 et McRoberts, 1963 : 305 pour plus d'informations à son sujet.

vécu des changements ontologiques et culturels pour finir par être portés par des chrétiens et non plus par des « païens » (ibid : 206). Le serpent, par exemple, symbolise la renaissance dans plusieurs contextes culturels, ce qui le rend compatible avec la doctrine chrétienne de la résurrection, et en ce sens, le Christ est parfois symbolisé par un serpent *justement* parce que c'est un symbole établi de renaissance et de résurrection. En outre, le serpent pouvait aussi être un animal protecteur, d'abord du guerrier, puis du Christ (ibid : 207), ce qui renforce la protection que peut fournir un objet ayant ces motifs. Ajoutons que les matériaux utilisés pouvaient aussi avoir une fonction : l'ambre et le verre rouge étaient aussi apotropaïques, l'ambre était utilisé avant le christianisme pour fabriquer des amulettes ou des talismans, et les pierres rouges pouvaient être associées à la *dragonite*, une pierre mythologique qu'on trouvait dans le cerveau d'un dragon et qui proclamait la supériorité guerrière de celui qui en possédait, en tant que « chasseur de dragon » (ibid : 208).

Avec l'arrivée des missionnaires, les productions visuelles ont été adaptées à la nouvelle religion et leurs significations ont été en somme « christianisées », mais pas annihilées pour autant, car il était plus intéressant de garder une agentivité déjà établie en la renforçant par un nouveau symbolisme, entre autres pour ne pas aliéner la population locale aux concepts introduits. La croix est bien évidemment un motif associé principalement au christianisme, du moins en Occident, et il est donc logique que ce symbole se soit imposé dans l'optique de « christianiser » des objets ou des iconographies, pas seulement les plus ostentatoires, mais également des objets plus simples comme la broche de Ballinderry en simple alliage de cuivre avec ses croix en millefiori au bout de terminaux zoomorphes.. Sur la broche de Tara, on peut voir un losange bleu sur sa partie principale. Le losange est un symbole cosmologique utilisé depuis l'antiquité — qui symbolise l'importance du chiffre quatre : les quatre points cardinaux, les quatre éléments, les quatre Évangélistes, etc. (O'Reilly, 2019 : 126 ; 139) — qui contient en son centre, une petite croix en granulé. On peut ajouter que Tara est également incrustée d'ambre, un choix de matériaux qui n'est peut-être pas anodin et pouvaient renforcer le pouvoir protecteur de la broche, tout comme son symbolisme d'autorité.



#### 1.2.4. Des objets *agents*

On ne sait pas précisément par qui ces broches-ci étaient portées, mais il est clair qu'elles étaient destinées à des personnalités assez importantes et assez riches pour se les procurer, probablement des dirigeants séculiers ou clercs de haut rang, mais également des personnes plus moyennes pour les broches plus simples. Le *Críth Gablach* explicite également que les rois irlandais voulaient être identifiés comme chrétiens et suivaient, en ce sens, un mode de vie organisé sur un fonctionnement chrétien : ils suivaient une semaine de sept jours, et non plus cinq comme c'était le cas avant la période de conversion (Whitfield, 2013 : 159). Suivant cette logique, une broche portée par de tels rois comme insigne de rang, servait aussi à proclamer leur affiliation chrétienne devant ceux qui la voyaient, ce qui explique notamment le motif de croix disposées sur ces broches, en plus de leur probable fonction apotropaïque (ibid) qui a été gardée d'anciennes traditions. D'ailleurs, les visages flanqués par des créatures présents sur la broche de Tara sont en verre de couleur pourpre, la couleur royale (ibid) et, si l'hypothèse que la broche de Hunterston (figure 28 et 29) possédait des grenats est exacte (Stevenson, 1974 : 27), cela pouvait être vu comme un parallèle avec la *dragonite* et venir renforcer la signification d'autorité par une comparaison avec les anciens mythes de chasseurs de dragons.

En soi, les motifs, l'iconographie et les matériaux, soigneusement choisis, rendent l'objet *symboliquement chargé* (Newman, Burke, 2013 : 214) et « crée un lien entre, d'un côté, les personnes et les objets, et de l'autre les projets sociaux qui s'y rapportent. » (Gell, 2009 : 92). En cela, les broches se présentent comme des agents sociaux, car elles agissent autour d'elles, autant pour le porteur que pour les spectateurs. De plus, elles se déplacent dans la société, puisque ce sont des objets portables. Elles ont une influence, car, portées, elles symbolisent et insinuent des significations particulières : elles représentent d'abord une hiérarchie, elles placent le porteur sur une échelle sociale et informe celui qui la regarde de l'autorité qu'il exerce. Puis, les broches acquièrent une importance assez significative au sein de la société, pour que celle-ci décide de fixer par écrit les conventions dont elles sont porteuses. Avec le christianisme s'ajoute à ce sens social établi, des significations qui placent le porteur, non plus seulement dans un cadre politique, mais dans un cadre religieux. La broche n'est alors plus seulement un insigne social et politique, mais un insigne qui désigne le porteur comme chrétien. Il va de soi que l'agentivité donnée aux motifs

et aux matériaux n'est pas à négliger : si le symbolisme général des broches en tant qu'objet politique est légalisé et officialisé dans les esprits, le processus intellectuel qui permet de les voir sous un angle spirituel et religieux est plus complexe et demande des connaissances spécifiques. Des connaissances qui, grâce à l'accommodation des anciennes significations associées aux matériaux et aux motifs — eux-mêmes permettant de donner aux objets une valeur active de protection au porteur — au sein de nouvelles significations chrétiennes, ont pu être mieux comprises et donc assimilées par les populations irlandaises et anglo-saxonnes. C'est un des autres aspects que prennent les broches en tant qu'agents sociaux : elles ne font pas que susciter une réaction, un sentiment de protection ou de pouvoir, et elles ne font pas non plus que transporter des significations politiques, elles transportent également une nouvelle compréhension du monde, une nouvelle cosmologie adaptée de l'ancienne grâce à la reprise intentionnelle d'anciens motifs et d'anciennes significations affiliées aux matériaux. Elles se placent comme agents, car leur *action* est, autre que de porter les significations sociales que les hommes leur ont données, de porter sur le territoire un *moyen* de comprendre une nouvelle mythologie *adaptée* à partir de l'ancienne.

### **1.3. Les sculptures : témoins visuels d'une christianisation progressive**

Les broches constituent donc un type de production matérielle essentiel à la diffusion du christianisme, notamment dans un contexte aristocrate ou ecclésiastique qui pouvait les porter. D'autres acteurs matériels de cette diffusion, cependant, permettent à la fois de démontrer l'importance de l'utilisation des broches, tout en contribuant à diffuser une nouvelle symbolique religieuse, et ce visuellement : les sculptures. Celles-ci étant, pour la plupart, disséminées sur le territoire, elles sont visibles de tous. La broche apparaît portée sur plusieurs d'entre elles et acquiert alors pour tous spectateurs qui la voit une signification d'autorité royale et de légitimation de pouvoir beaucoup plus importante. Les sculptures ressemblent ainsi un peu aux textes : ce sont à la fois des documents qui nous renseignent historiquement, mais aussi des agents médiateurs qui véhiculent des idées, des concepts et des symboles, et qui sont destinés à être vus et compris par tous. En outre, certaines sculptures présentent une iconographie où le Christ est représenté portant

un type de broche royale, assez volumineuse pour être associée à des broches telles que celles de Hunterston ou de Tara, au même titre que pouvaient en porter les rois, donc ce rapprochement entre le Christ et la personne royale contribuait probablement à renforcer cette idée de légitimation divine. La croix sud de Monasterboice, par exemple, présente l'Arrestation du Christ sur un de ses panneaux, où celui-ci porte une broche assez conséquente sur sa poitrine. Les sculptures ne sont ainsi pas des productions ordinaires, elles décorent le paysage tout en le christianisant, et transmettent visuellement des concepts étrangers, de façon adaptée et accommodée à la compréhension d'un public local et de son imaginaire.

### **1.3.1. L'utilisation de sculptures avant l'arrivée du christianisme**

Les populations utilisaient déjà la pierre avant l'arrivée du christianisme, même si c'est à partir de cette période que les hautes croix et leur programme iconographique ont commencé à se développer, en plus de l'utilisation de pierres tombales avec des inscriptions et des prières latines destinées au défunt. En Irlande, on trouvait des emblèmes de la Sainte Croix là où il n'y avait pas de chapelle, de manière à servir de centre de récitation, sur des pierres gravées de croix latines ou de croix grecques (Henry, 1963 : 72-73). Bien que les croix soient une forme assez répandue, les piliers qui les portent appartiennent à la tradition locale d'Irlande et de Grande-Bretagne, et sont possiblement des réutilisations de pierres ayant eu une certaine importance symbolique ou religieuse avant l'introduction du christianisme (ibid : 74). Cette adaptation se voit particulièrement du point de vue funéraire, où l'on trouve des inscriptions chrétiennes semblables à celles retrouvées en Gaule et en Italie aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles sur des monolithes datant des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles et qui témoignent d'un échange entre deux coutumes, dont l'une est chrétienne et méditerranéenne, même si les Irlandais préféraient retranscrire les inscriptions en ogham<sup>17</sup> (ibid). C'est surtout à partir du VII<sup>e</sup> siècle que se développe la sculpture irlandaise, qui devient plus monumentale et plus travaillée, perdant son caractère uniquement funéraire pour acquérir une fonction liturgique (ibid : 156-157). En Écosse, chez les Pictes, on voit l'utilisation de la pierre comme outil d'expression visuelle bien

---

<sup>17</sup> L'ogham est une forme d'écriture irlandaise, utilisée partir du IV<sup>e</sup> siècle pour retranscrire du latin et de l'irlandais archaïque.

avant l'introduction du christianisme sur le territoire, au moins depuis le III<sup>e</sup> siècle (Noble, Evans, 2022 : 40), et l'emploi de symboles, dont la signification nous échappe toujours, a perduré en juxtaposition d'une iconographie chrétienne.

### 1.3.2. Affirmation de l'Église

#### 1.3.2.1. Christianisation du paysage

« Although religious conversion is normally thought as a personal process involving a reorientation of soul, it also transforms the surrounding world » (Howe, 1997 : 63). Christianiser les esprits, ce n'est pas seulement transmettre une nouvelle idéologie oralement, c'est aussi changer l'environnement dans lequel ces esprits évoluent. Cela sous-entend qu'en plus de propager la parole chrétienne, le processus de conversion incluait également une christianisation progressive du paysage pour asseoir visuellement l'autorité ecclésiale sur les différents territoires des îles Britanniques et de l'Irlande. Comme le met en avant John Howe, la conversion d'un grand nombre de personnes requiert la conversion de leurs centres de cultes, chose qui peut amener à réinterpréter leur géographie (ibid). La stratégie missionnaire de Grégoire le Grand était une stratégie de récupération — comme nous l'indique sa lettre à Mellitus<sup>18</sup> — qui demandait de « convertir » les lieux sacrés locaux plutôt que de les détruire, permettant une conversion sans violence et une insinuation plus profonde du christianisme dans les esprits, afin que le changement se fasse dans « leur cœur » (Bède, *Historia*, I. 30, p. 247), du fait de christianiser les racines mêmes des cultures locales au travers des anciennes traditions et pratiques. Les cultures locales, celtiques et germaniques, s'appuyaient fortement sur la nature et ce qu'elle incluait, à savoir des montagnes ou des sources sacrées qui constituaient des sites majeurs pour les indigènes (Howe, 1997 : 66). Les christianiser permettait de neutraliser leurs associations avec la religion « païenne », mais également de s'approprier leur pouvoir (ibid : 69). Outre christianiser les lieux mêmes, cela supposait aussi d'y ajouter des moyens d'exprimer visuellement la suprématie de la nouvelle foi. Beaucoup de sculptures marquaient l'emplacement de centres ecclésiastiques qui ont fini par se

---

<sup>18</sup> « (...) les temples des idoles ne doivent pas être détruits dans ce pays, mais qu'on détruise plutôt les idoles qui s'y trouvent (...). Car, si ces temples ont été bien construits, il faut les faire passer du culte des démons au service du vrai Dieu, pour qu'ainsi ce peuple, tout en voyant ces temples épargnés, arrache l'erreur de son cœur, et, reconnaissant et adorant le vrai Dieu, accoure plus volontiers dans des lieux qui lui sont familiers. » (Bède, *Historia*, I. 30, p. 247)

développer, une pratique qui semble d'ailleurs avoir culminé entre les IX<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, probablement car la démarcation d'un territoire chrétien était devenue nécessaire en tant que défense symbolique contre les seigneurs laïques (Turner, 2003 : 188-189).

En soi, l'arrivée du christianisme n'a pas seulement converti des lieux de culte, mais a eu pour conséquence de créer une nouvelle géographie sacrée. En Écosse, les populations s'exprimaient déjà à travers des pierres sculptées et un art pariétal, et le christianisme a contribué à créer de nouvelles formes de sculptures telles que les stèles, les hautes croix ou les pierres tombales. De par la tradition picte, les sculptures exprimaient des idéologies politiques et religieuses, reliées aux identités ancestrales et royales (Gondek, 2017 : 355). Avec la christianisation, cette tradition n'a pas été stoppée, mais a plutôt continué en utilisant à la fois des symboles locaux et des symboles chrétiens pour affirmer et « communiquer » visuellement une identité (Noble, Evans, 2022 : 245). Il est probable que la Croix de Papil en soit un exemple, en juxtaposant une iconographie chrétienne à des figures d'hommes-oiseaux qui ont pu représenter, non pas simplement des figures mythologiques, mais une idéologie ou un concept particulier, connu des populations pictes locales. En Irlande, les hautes croix sculptées peuplent peu à peu le paysage et deviennent des emplacements destinés à la prière et à la pratique liturgique lorsqu'il n'y a pas d'églises. Le *Livre de Mulling* possède le plan d'un monastère avec son programme sculpté, comprenant des croix éparpillées sur le site qui servaient probablement de lieux de prière et d'offices pour se rassembler et nous donne une idée de comment pouvaient être répartis un tel programme et son iconographie à l'intérieur et à l'extérieur du monastère (Henry, 1963 : 167). Leurs scènes figurées jouaient probablement un rôle didactique en plus d'une fonction protectrice, en tant que « grandes présences sanctifiées qui veillent sur le monastère et l'entourent d'une haie de prières. » (ibid).

Plus généralement, en plantant des croix en pierre visible par tous dans le paysage, l'institution ecclésiale se déplaçait, à travers son signe, en dehors du confinement de ses murs et se rendait monumentale à l'extérieur (Hawkes, 2002 : 147). Dans le *Collectio Canonum Hibernensis*, les textes dépeignent un paysage irlandais progressivement christianisé à travers des traces physiquement laissées par les saints : Muirchú déclare que Patrick s'arrêtait et priait devant toutes les croix qu'il rencontrait, les laissant ainsi comme des marqueurs imprégnés de sa présence et donc d'un certain pouvoir (Wycherley, 2015 : 45). Les croix sculptées ne servaient pas seulement à décorer le paysage, ou à imaginer l'histoire biblique, mais possédaient également une agentivité

propre, un pouvoir laissé par le grand patron des Irlandais, et permettaient donc de *ré-actualiser* sa présence et sa sainteté, sa vertu. Par ailleurs, si leur ajout dans le paysage constitue une preuve de cette progressive christianisation, leur iconographie s'entremêle clairement à un répertoire d'ornements non-chrétiens, supposant à la fois une certaine accommodation de l'église locale dans l'utilisation d'anciens symboles et une participation active de la part des artisans locaux qui ont certainement veillé à ne pas abandonner complètement leurs anciennes traditions visuelles.

#### 1.3.2.2. Introduire de nouveaux symboles au milieu d'anciens

Dans ce contexte de christianisation, les motifs et symboles choisis et apposés sur les sculptures ne sont pas obsolètes. Ils démontrent un choix intentionnel des commanditaires et des artisans dans la communication visuelle de concepts à la fois nouveaux, avec le christianisme, et anciens, car affiliés à une tradition pré-chrétienne à laquelle les populations étaient habituées. Mélangier des concepts sous forme de symboles et d'ornements issus de traditions différentes sur un même médium ne pouvait donc pas être simplement dû à un désir de décorer la pierre. De façon comparative, Linn Lager explicite clairement que l'ornementation des pierres runiques suédoises servait à soutenir les symboles chrétiens qui s'exprimaient en symbiose avec la décoration animale locale (Lager, 2000 : 118-121). La même utilisation a été faite des sculptures dans les îles Britanniques, puisque la population a développé ses croix monumentales pour les mêmes raisons adaptatives (ibid : 126).

L'importance des motifs utilisés était cruciale à l'instauration du christianisme sur les territoires pictes, celtes et anglo-saxons, s'inspirant directement des décorations des manuscrits, ils permettaient, sur des sculptures, de rendre familier des symboles qui ne l'étaient pas ou du moins, dans le cas de la croix, de transposer leur importance symbolique et, probablement, de rendre compréhensible des concepts étrangers. Freedberg, en s'appuyant sur Hume, a expliqué que les humains ont tendance à concevoir et à transférer aux images et aux objets des qualités avec lesquelles ils sont intimes, ce pourquoi ils cherchent à investir ceux-ci de marques familières (Freedberg, 1989 : 190), tandis que Gell a également avancé que les motifs ornementaux permettaient de créer des liens entre les personnes et les objets, ainsi que les fonctions qui s'y rapportent (Gell, 2009 : 92). La croix de Gosforth en Northumbrie, nous le verrons dans le prochain chapitre, en est un exemple : elle exprime deux visions de la fin du monde, l'une chrétienne et

l'autre scandinave. Plus simple, parmi les symboles chrétiens, la croix était une façon évidente d'exprimer au spectateur le caractère chrétien de la sculpture, de la même façon que les broches. Certaines sculptures se présentaient sous la forme de grande stèle à bout arrondi avec une croix en relief sur leur face, comme celle de Papil, tandis que d'autres se présentaient directement sous forme de croix bien discernable, visible de loin, comme la croix de Ruthwell en Northumbrie (figure 14). Côté picte, la Croix de Rosemarkie (figure 8) présente une décoration non-figurative mais très riche, mélangée de quatre grands symboles locaux, dont trois croissants de lune enfermant des entrelacs et un double disque à baguette en Z, symboles qui prennent presque toute la partie supérieure de la sculpture, dont la partie inférieure présente une croix formée par un carré, lui-même composé d'une décoration grillagée. La sculpture exprime clairement une tradition visuelle picte de par ses symboles, et si l'on considère que les Pictes utilisaient des symboles (dans le sens de pictogrammes) comme système pour communiquer des informations sur des individus et leur identité (Noble, Evans, 2022 : 243), on peut suggérer qu'apposer un symbole de croix à côté de symboles pictes servait à exprimer une identité chrétienne en même temps qu'une forme d'identité picte (un peu comme pouvaient le faire les broches de façon vestimentaire). Auquel cas, la sculpture n'est pas simplement une sculpture chrétienne simplement parce qu'elle possède une croix apparente, mais parce qu'elle constitue en elle-même un *moyen de communication* identitaire.

Les motifs zoomorphiques font également partie intégrante des programmes iconographiques, sculptés ou non, en tant qu'héritage des anciennes traditions visuelles celtique et germanique. Si souvent, ces motifs apparaissent sous forme d'entrelacs terminés par des têtes animales, on en retrouve aussi des représentations d'animaux divers dans des scènes de chasse, de combat, ou simplement dans la décoration sans qu'ils aient pour autant une fonction uniquement ornementale. Il s'agissait généralement d'animaux mythologiques, d'oiseaux, de serpents, ou plus en lien avec la tradition guerrière : les ours, les sangliers, les loups, ou les cerfs. Le symbolisme animal avait une importance en relation au culte guerrier prédominant dans les systèmes culturels celte, picte et anglo-saxon. Il est logique que ces deux points aient été réutilisés dans un processus de christianisation, à des fins d'adaptation et d'accommodation. Leur utilisation, cependant, même dans un contexte chrétien, n'empêchait pas d'y voir des connotations à un autre système de croyances (Yorke, 2006 : 106), ainsi que les pouvoirs apotropaïques accordés par celui-ci à différents types d'animaux, lorsqu'apposés sur différents médiums. À Monkwearmouth, plusieurs sculptures (figures 9 et 10) témoignent de ces utilisations : l'une d'entre elles, une stèle funéraire

datée du VIII<sup>e</sup> siècle, présente deux oiseaux prédateurs flanquant la croix et l'épithaphe — de la même façon que l'on peut le trouver sur la broche de Hunterston (figure 30) à la différence qu'il s'agit d'un monument funéraire (Hawkes, 1997 : 322) — comme pour la protéger ; l'autre est une stèle du portail de l'église de Monkwearmouth, datée du VII<sup>e</sup> siècle, avec deux serpents entrelacés qui à la fois flanquent et protègent la croix qu'ils forment eux-mêmes par l'entrelacement de leur queue. Leur emplacement sur les côtés intérieurs du portail ne les rendait donc visibles qu'au moment de rentrer ou de sortir de l'église, ce qui révélait probablement leur symbolisme de résurrection ou de renaissance (ibid : 325). Nancy Wicker résume très bien l'idée, en se basant sur les sculptures scandinaves, que l'utilisation d'un art traditionnel de style animalier, associé à un message chrétien, reflétait probablement la volonté d'exploiter le pouvoir de ces animaux tout en reconnaissant la possibilité du salut chrétien, embrassant ainsi des éléments des deux religions (Wicker, 2003 : 546).

Plus ornemental, mais tout aussi important que des motifs figuratifs, les entrelacs possédaient également une agentivité propre et on les retrouve sur quasiment toutes les productions matérielles insulaires, principalement irlandaises. Nous l'avons évoqué avec les pages-tapis et la *ruminatio* visuelle qu'elles suggèrent, les entrelacs sont à la fois des motifs locaux familiers qui permettent de créer un lien avec la nouvelle tradition visuelle, mais aussi des ornements actifs en tant qu'éléments apotropaïques qui permettaient de piéger les démons (Kitzinger, 1993 ; Gell, 2009 : 104) dans leur infinité de nœuds. Zoomorphiques, leur pouvoir devait être bien plus puissant, car additionné à celui d'animaux. Avec le christianisme et les contacts continentaux, notamment romains et carolingiens, certains de ces entrelacs ont pris la forme de rinceaux de vignes entrelacées. C'était particulièrement le cas dans la région northumbrienne pour symboliser l'eucharistie (Cramp, 1984).

### 1.3.2.3. Introduire visuellement des personnalités saintes : l'évhémérisation

La plupart des scènes que l'on trouve sur les sculptures sont des portraits de saints, de la Vierge ou du Christ, souvent en majesté pour affirmer l'autorité du divin, bien que certaines scènes sont narratives et suggèrent avoir été sélectionnées au préalable pour remplir une fonction précise, souvent éducative, notamment dans un contexte baptismal (Hawkes, 2003b : 353). Les icônes étant le premier type d'image figurée auquel les Anglo-saxons ont été introduits lorsqu'Augustin



est arrivé sur l'île de Thanet, il paraît logique que ce soit aussi le premier type d'image qui se soit développé sur les sculptures à plus grande échelle. Jane Hawkes mentionne que, si les images ont pu être vues comme des moyens de conversion en racontant l'histoire biblique, celles-ci servaient plutôt à exhiber et célébrer la fonction et l'identité de l'Église en Angleterre, comme moyens pour le croyant de participer aux mystères du Christ (ibid : 365). Pourtant, affirmer la position de l'Église sur un territoire ne fait-il pas partie du processus de conversion, tout comme son ancrage idéologique dans les mentalités ? Par ailleurs, si les images peuvent constituer un moyen pour les croyants de participer à la pratique de la nouvelle foi, on peut supposer que cela leur permettait de se sentir activement investis dans cette pratique, et ainsi de s'y convertir plus facilement, du moins dans leur « cœur ». Célébrer visuellement l'identité de l'Église sur le territoire n'a pas à être vu séparément du processus de conversion. Il s'agit d'ailleurs d'un moyen pour introduire aux populations des personnages saints, à travers leurs portraits, sur des médiums durables et monumentaux, parfois aux côtés de saints plus « locaux », souvent des personnalités issues directement de la mythologie comme des dieux ou des héros, qui ont fait l'objet d'une évhémérisation, c'est-à-dire une façon pour l'Église de rendre humains des personnages culturellement importants, notamment pour l'aristocratie dont les généalogies sont basées sur un passé héroïque, plutôt que de les démoniser ou de les détruire.

Associer des personnalités non-chrétiennes à des saints était un bon moyen de familiariser la population locale à ces derniers. Chez les Pictes, par exemple, l'importance de l'aristocratie dans la culture s'est traduite par une utilisation généralisée de la figure de David sur les sculptures, en association à des figures royales locales. Cela sous-entendait, de fait, le soutien royal de la christianisation. Plusieurs sites, tels que ceux de Forteviot, St Andrews ou Kinneddar, mettent en avant cette utilisation d'une imagerie davidienne pour suggérer à la fois un patronage royal et l'importance du pouvoir des rois pictes, aussi grand que celui de David, entre les VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles (Noble, Evans, 2022 : 181). La croix de Dupplin (figure 11), dans la province de Strathearn, dont l'inscription *custantin filius fircus* l'affilie au roi picte Constantin mac Fergusa, présente justement deux panneaux associés au roi David (figures 12 et 13). Le premier, en bas du tronc, face est, se compose d'une figure humaine nue, accompagnée d'un chien, se battant contre un animal. La figure a été identifiée comme David (Ewart, Gallagher, Ritchie, 2007 : 322), alors berger, lorsqu'il s'est fait attaquer par un lion, qui ici est plutôt représenté par un ours, un animal plus local, à la simple différence qu'il possède une longue queue, probablement pour l'associer au lion de l'Ancien

Testament. L'autre panneau présente également une figure communément reconnue comme David, jouant de la harpe (Ewart, Gallagher, Ritchie, 2007 : 322 ; Noble, Evans, 2022 : 181). Si la première scène peut faire penser à une scène de chasse, elle ne représente pas moins une scène victorieuse sur l'ensemble d'une sculpture présentant plusieurs panneaux à caractère militaire qui, parallèlement à l'inscription latine et aux scènes davidiennes, insistent sur l'autorité et le pouvoir royal de Constantin (Ewart, Gallagher, Ritchie, 2007 : 322), en l'associant à une figure importante de l'histoire biblique.

Pour les Anglo-Scandinaves qui se sont installés plus tardivement en Angleterre (vers le IX<sup>e</sup> siècle), où l'Église anglo-saxonne était déjà bien établie, le phénomène est quelque peu différent, car ce sont eux qui se sont convertis au contact des populations locales, choisissant d'associer eux-mêmes leurs thèmes à des thèmes chrétiens pour des raisons politiques et adaptatives. La production sculpturale témoigne de la rencontre entre les deux cultures, l'une anglo-saxonne et chrétienne, l'autre nordique, et montre ainsi le processus social et intellectuel de ces communautés anglo-scandinaves, qui finirent par résulter en leur conversion et leur intégration sociale (Kopár, 2012 : 138). David Stocker a mis en avant l'utilisation des *hogbacks*,<sup>19</sup> sculptures commémoratives ou funéraires du X<sup>e</sup> siècle en forme de maison ou de *hall*, comme monuments de conversion, dont l'iconographie présente souvent des ours de chaque côté de la pierre qui sont des symboles de conversion : ceux-ci représentent l'Église, faisant allusion à l'oursonne qui pourvoit à la vie de ses oursons, comme l'église-mère avec sa communauté, tandis que l'ourson est remplacé par le *hall* représentant le seigneur et sa famille, nouvellement convertis (Stocker, 2000 : 198-199 ; Kopár, 2012 : 198). Patrick Wormald n'a pas tort lorsqu'il affirme que l'échec du christianisme est aussi l'une de ses plus grandes réussites, en ayant assimilé les valeurs d'une aristocratie guerrière, qui n'avait pas l'intention d'abandonner sa culture ou de changer son mode de vie, mais qui, en mettant ses traditions et ses coutumes au service du christianisme, a permis à l'église anglo-saxonne de devenir une part de l'Église même (Wormald, 2006 : 58), bien que le terme « d'accommodation » plutôt que « d'assimilation » soit plus correct dans les deux sens.

À travers ce type de sculpture n'est pas simplement mis en avant le pouvoir royal ou le soutien de celui-ci dans le christianisme et l'activité missionnaire, elles servent également à asseoir la position de l'Église sur le territoire. Jane Hawkes met, en outre, pleinement en avant l'institution

---

<sup>19</sup> Il n'y a pas de traduction officielle pour ce terme, mais pourrait s'apparenter à « dos d'âne ».

visuelle de l'Église dans le paysage anglo-saxon dans son étude sur les croix de Sandbach (IX<sup>e</sup> siècle) en Angleterre. Les scènes de transfiguration et de *Traditio Legis cum Clavis* sur la croix nord expriment l'installation de l'église du Christ et de l'institution ecclésiale sur terre. *La Traditio* était un moyen de montrer, non pas juste l'établissement de l'Église, mais l'autorité divine de celle-ci et le pouvoir partagé entre l'Église et l'état (Hawkes, 2002 : 144-145). Elle ajoute que ces scènes sont situées au niveau des yeux du spectateur, qui se trouve alors face à ce programme iconographique insistant sur le pouvoir et l'autorité de l'Église, dans ce cas précis, de celle établie en Merce occidentale (ibid). Si ce type d'iconographie était inhabituelle en milieu insulaire, ce n'était pas le cas chez les Carolingiens, ce qui témoigne d'une influence entre les deux (ibid).

### **1.3.3. Audience active**

Les sculptures pouvaient exprimer, voire dégager une certaine agentivité propre à leur décoration et à tout le bagage culturel et intellectuel qui leur était associé. Ces monuments en pierre, disséminés dans le paysage, démontrent une présence chrétienne même si leur exacte fonction est encore débattue. Il n'en reste pas moins que ces sculptures étaient destinées à impressionner leur audience, de par leurs incrustations de verre, de pierres et de métaux précieux, ainsi que par leur iconographie soigneusement choisie par leurs commanditaires, témoignant clairement d'un investissement intentionnel de leur part (Hawkes, 2003b : 351). Si les sculptures étaient actives du fait des différents motifs ou symboles apotropaïques, images religieuses ou matériaux ayant un certain pouvoir — comme, tout simplement, la pierre associée au Christ « en raison de son inébranlable divinité » (Kessler, 2015 : 19-20) — leur audience l'était tout autant. C'est ce qui rendait l'expérience de celles-ci bien plus complexe. Au premier abord, leur aspect ostentatoire, d'une décoration brillante et très colorée, ne devait pas manquer d'attirer le regard.

Néanmoins, un autre aspect de leur expérience se trouve, non pas dans la réception du spectateur, mais dans la participation active de celui-ci, dans son interaction même avec une sculpture ou un groupe sculptural. L'influence que pouvaient dégager les sculptures demandait une certaine interaction avec elles qui n'était pas seulement visuelle : pour vraiment en faire l'expérience complète, afin de voir tout son programme iconographique et décoratif, cela

impliquait que le spectateur interagisse directement avec elles, en tournant autour et peut-être en les touchant. Cela demandait donc une interaction physique de la part des spectateurs. L'iconographie et la décoration servaient à engager le spectateur dans son étude visuelle de l'histoire biblique et ses thèmes importants, l'Ancien et le Nouveau Testament, les hagiographies et parfois l'eschatologie. Simplement, ce n'est pas la seule chose qu'elles faisaient et d'autres éléments extérieurs pouvaient venir appuyer sur leur présence, leur vivacité et ce, d'une façon que les artisans avaient intentionnellement cherchée. Éamonn Ó Carragáin suggère que les heures interagissaient avec les croix se tenant à l'extérieur, dont les faces étaient orientées entre l'est et l'ouest, au sens où selon les différents moments de la journée et de la position du soleil, les ombres se déplaçaient sur la pierre en fonction des services religieux du matin et du soir (Ó Carragáin, 2013 : 246-247). Ainsi, consciemment ou non, les clercs ont dû associer les horaires des services avec les ombres sur les croix (ibid), permettant alors à celles-ci de prendre corps dans le paysage et faire partie intégrante de la vie religieuse. Leur matérialité, par la pierre et les décorations qui interagissent avec les ombres et la lumière, devenait active, vivante, et faisait partie d'une performance quotidienne, autant pour les clercs que pour les laïcs qui devaient se placer à différents endroits dans la journée pour pratiquer la liturgie autour des sculptures.

Dans cette même logique, les divers éléments météorologiques pouvaient aussi influencer l'expérience de l'audience. Heather Pulliam propose l'idée que la pluie, qui trempait la pierre et coulait dessus, pouvait rappeler le sang du Christ (Pulliam, 2013 : 266). Si aujourd'hui, nous avons tendance à ne pas sortir sous la pluie, un public médiéval devait être présent durant les services, qu'il pleuve ou qu'il vente (ibid : 264). La polychromie des sculptures peintes devait avoir des effets spécifiques, mais celles qui ne l'étaient pas devaient également en avoir : la pierre nue de Meigle 2, une sculpture peinte qui possède une couleur gris-beige allant vers le pourpre sur sa partie inférieure (couleurs naturelles), démontre cette idée par son programme sculpté où la vue de l'eau s'écoulant sur une pierre rougeâtre a pu servir à intensifier l'imagerie du Christ transpercé par la lance d'où, selon la description de Jean, est sorti du sang et de l'eau (ibid : 266). L'expérience visuelle de la sculpture devait alors être tout autre que celle que nous pouvons avoir en l'observant à sec. En suivant cette idée, on pourrait se demander si le changement de saisons pouvait aussi influencer sur l'expérience des sculptures, mais l'on voit surtout que les croix ne sont pas simplement des moyens visuels pour transmettre des concepts ou une histoire biblique. Les sculptures sont performatives, les éléments qui les composent et qui interagissent avec elles depuis l'extérieur

contribuent à donner aux spectateurs une expérience changeante et vivante, constamment renouvelée par l'environnement et le temps qui passe.

L'importance des sculptures, notamment de hautes croix, n'est pas seulement due aux programmes iconographiques et aux fonctions didactiques ou liturgiques qui ont pu leur être attribuées, mais également de par leur association avec Rome. Il faut savoir qu'en Irlande, la tradition visuelle voulait que les premières croix présentent une décoration ornementale, mais pas narrative, qui s'est développée plus tard. Plusieurs chercheurs ont ainsi mis en relation ce développement avec l'influence iconographique des sarcophages romains (Verkerk, 2001 : 9). Dans un article consacré à cette question, Dorothy Verkerk pose une question intéressante : dans un pays composé de nombreux saints et patrons, comme saint Patrick ou sainte Brigitte, pourquoi ces derniers sont-ils absents de ces croix ? La réponse se trouve probablement, en partie, dans la volonté irlandaise de créer une expérience similaire à celle des pèlerinages vers Rome et, partant de la réflexion d'Edith et Victor Turner, elle suggère que les programmes figuratifs se sont développés avec l'importance grandissante des pèlerinages, car les images frappaient plus fortement les pèlerins et permettaient de créer des *communitas*, autant par l'influence romaine que par l'influence artistique locale (ibid : 10). Aborder la notion de *communitas* n'est pas anodin, une *communitas* se définit par la création d'une communauté de personnes rassemblées au travers d'une expérience partagée, souvent émotionnelle. Dans le cas des sculptures, peut-on suggérer que leur expérience par les populations locales, que celle-ci soit visuelle — de par leur iconographie, leurs couleurs ou leurs décorations complexes, incrustées de pierres précieuses, destinées à attirer le regard et à le garder — ou didactique — afin de rassembler et d'éduquer les populations aux mystères du Christ — a pu, justement, être un moyen pour l'Église de fabriquer une véritable *ecclesia*, de créer une communauté rassemblée par l'expérience phénoménologique *même* de ces sculptures et de leur *performativité* ?

## CHAPITRE 2 : La continuité d'un passé non-chrétien réadapté au sein d'un présent chrétien

Il faut différencier le *processus* de conversion de la conversion elle-même. Souvent, les auteurs ont voulu différencier le terme « conversion » du terme « christianisation ». La conversion serait le passage d'un état à un autre, où l'on passe d'un état « païen » à un état « chrétien » par le baptême. La christianisation concerne tout ce qui est le fait de christianiser la culture, les arts, les traditions, les pratiques. Mais il ne faut pas oublier qu'avant la conversion, il faut pouvoir persuader les gens de se convertir, les éduquer à une nouvelle cosmologie, ce qui fait partie du processus de conversion. Il faut donc différencier le *processus* de conversion de la conversion, parce que le second ne concerne que le baptême, alors que le premier est un processus plus long, qui est à inclure dans la christianisation. La christianisation ne commence pas à partir du baptême, ce n'est pas parce que l'on est baptisé que l'on est chrétien dans ses pratiques et sa mentalité, ou dans son « cœur » (pour reprendre Grégoire). C'est pourquoi les christianismes irlandais, picte, anglo-saxon et scandinave étaient si remarquables, car on ne pouvait pas demander à un système culturel différent, où les gens avaient une ontologie autre que celle du christianisme méditerranéen, de changer complètement leur façon de penser ou de comprendre le monde. C'est pour cette raison qu'il a fallu *adapter* les traditions et les concepts chrétiens afin que ceux-ci puissent *s'accommoder de et à* certaines traditions et concepts locaux. C'est là qu'interviennent les images, dont Grégoire le Grand avait parfaitement compris l'influence en les incluant dans sa stratégie de conversion à la fin du VI<sup>e</sup> siècle : elles pouvaient, non pas détruire un passé païen, mais rendre chrétien celui-ci, et aidaient à faire comprendre une nouvelle cosmologie au sein d'un langage adaptatif visuel.

### 2.1. Éduquer pour transmettre des idées : la Croix de Ruthwell

Comme il a été vu, les Anglo-Saxons ont montré une certaine fascination pour les cultures méditerranéenne et byzantine, et certains chercheurs ont observé une plus grande influence byzantine sur l'art insulaire entre les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles que sur le continent (Weitzmann, 1982 ;

Hilmo, 2004 : 31). En ce sens, même si aucun texte ne vient soutenir que la théorie des images, telle que formulée par Jean Damascène, était lue par les moines en Irlande et en Grande-Bretagne à cette époque, rien ne vient réfuter cette possibilité non plus (Hilmo, 2004 : 32). Jean Damascène était contre l'iconoclasme pendant la controverse de Byzance. Son argument en 726 était qu'un peintre transfère à une forme humaine des couleurs, couleurs créées par Dieu, dans un travail d'imitation (*mimēma*), de la même façon que Dieu a fait l'homme à son image (Freedberg, 1989 : 394). Le Christ lui-même était l'*eikon*, l'image de Dieu, fait de chair et sang : seule façon d'appréhender sa nature divine (ibid : 403). Pour lui, l'importance de *voir* était un argument fondamental face à ceux qui étaient contre le culte des images, car les sens n'étaient, selon lui, pas à considérer comme des faiblesses humaines, puisque la réponse des illettrés face aux images prouvait leur efficacité (ibid : 401) : elles éduquaient, remémoraient, rendaient présent l'absent, suscitaient des émotions et par tout cela, engendraient des réponses.

L'idée que les images étaient efficaces pour renforcer la foi, notamment pour un public illettré, était également celle que Grégoire avait mise en avant dans sa lettre à Serenus et cela devait être fait d'une façon à ce que les anciennes productions non-chrétiennes ne soient pas détruites, mais accommodées au christianisme (dans les cas où elles pouvaient l'être), ce qu'il met en avant dans sa lettre à Mellitus. Cela permettait une christianisation en douceur, par les racines culturelles, mais permettait aussi de garder le pouvoir d'anciens lieux ou d'anciennes significations, et de les optimiser en les christianisant. Pour cette raison, les productions matérielles en Irlande et en Grande-Bretagne, à cette même période de débat iconoclaste, devaient jouer un rôle à la fois idéologique et physique pour une communauté chrétienne contemporaine (Hawkes, 1997 : 313). On ne fait pas des images simplement pour faire des images. Dans un contexte chrétien, celles-ci devaient avoir une fonction double : éduquer sur les perspectives chrétiennes de la vie, et les propager (ibid). Le souci, cependant, restait de le faire d'une façon à ce qu'une audience locale reste investie et puisse comprendre et assimiler ce que les clercs communiquaient visuellement. Comme Jane Hawkes l'a pertinemment fait remarquer, une image du Christ et de ses apôtres pouvait n'être interprétée que comme une image de treize personnes (ibid : 314).

### 2.1.1. Parler à une audience diversifiée

La Croix de Ruthwell (figure 14 et 15) est une production importante de la sculpture anglo-saxonne du VIII<sup>e</sup> siècle, qui a incité de nombreux chercheurs à tenter de déchiffrer ses énigmes et les intentions derrière le choix de son iconographie. Elle est intrigante, car, à la différence d'autres croix sculptées anglo-saxonnes, elle se situait en périphérie nord de ce qui était encore la Northumbrie (ca. 700) et ne provenait ni d'un site ecclésial majeur, ni d'un site avec un contexte historique connu (Stancliffe, 2017 : 1), bien que ce soit particulièrement sa relation texte-image, avec le poème *Le rêve de la Croix* (*The Dream of the Rood*) en inscription runique qui en fasse une croix chrétienne unique. Elle possède une hauteur d'environ cinq mètres et a été fabriquée en deux parties : le fût qui expose la plupart des scènes figuratives, et la croix en partie supérieure. La sculpture a été partiellement détruite lors de la Réforme protestante, puis reconstruite en 1802 par le ministre Henry Duncan, subissant alors plusieurs modifications (Farell, 1992 : 43-44) puisque les deux scènes des bras supérieurs ont été inversées. Après sa création, celle-ci devait probablement se trouver à l'extérieur avant d'être amenée à l'intérieur d'une église, ce qui expliquerait le rajout d'une scène de Crucifixion (aujourd'hui très érodée) sur sa base à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle — base qui, lorsque la croix était en extérieur, était enterrée avant de devenir visible (Ó Carragáin, 2007 : 8).

Le fût de la face sud présente quatre panneaux figuratifs, le premier en partant du bas montre deux figures masculines, orientées vers le spectateur, dont celle de gauche est ailée. Il s'agit de l'Annonciation, avec l'archange Gabriel et Marie à droite. L'inscription au-dessus du panneau laisse lire *Ingressus Ang(eglus)*, qui en entier était probablement suivi de *ad eam dixit have gracia plena dns tecum benedicta tu in mulieribus* (L'ange entra chez elle et dit : « Je te salue, Comblée-de-grâce, le Seigneur est avec toi. »)<sup>20</sup> (Howlett, 1992 : 72). Au-dessus, la scène dépeint Jésus, un halo derrière la tête, tendant la main vers l'aveugle en face de lui, dont l'inscription est entrecoupée, mais devait être *Et praeteriens: vidit hominem caecum a natibitate: et sanavit eum ab infirmitate:*

---

<sup>20</sup> Luc, 1, 28.



(En passant, Il vit un homme aveugle de naissance, et le soigna de son infirmité)<sup>21</sup> (ibid). Encore au niveau supérieur, la scène qui fait aujourd’hui face aux spectateurs : une femme (généralement considérée comme Marie-Madeleine)<sup>22</sup> dont le buste est coupé en bas de la scène, que l’on peut voir laver les pieds de Jésus avec ses cheveux. L’inscription laisse deviner *Attulit alaba strum: unguenti: & stans retro secuur pedes eius lacrimis: coepit rigare: pedes eius: & capillis capitis sui tergebat* (elle avait apporté un flacon d’albâtre contenant un parfum et se tenant près de Ses pieds, elle commença par laver Ses pieds de ses larmes, et les essuya avec les cheveux de sa tête)<sup>23</sup> (ibid : 73). Enfin, tout en haut, deux figures se font face, comme s’enlaçant. La scène a longtemps été vue comme celle de la Visitation, bien qu’aujourd’hui, les auteurs s’accordent plutôt sur Marie et Marthe. La scène est coupée en deux en raison de la destruction de la Croix, mais l’inscription laisse voir *marþa maria mr [merentes] dominae* (Marthe et Martie, dames méritantes)(ibid : 74).

De la partie supérieure de la Croix, on ne conserve que des fragments qui ont été reconstitués plus tardivement que le fût de la Croix. Le centre, les bras gauche et droit sont des reconstitutions modernes. En revanche, le bras supérieur a été conservé et présente une figure avec un aigle, saint Jean ; et le bras inférieur contient une figure d’archer.

Concernant la face nord, qui n’est aujourd’hui pas présentée au public comme la face principale,<sup>24</sup> le fût comporte quatre panneaux : partant de la partie inférieure, on peut voir une figure sur un âne tenant son enfant sur ses genoux, avec l’inscription *Maria et Io(sephus)* (Marie et Joseph). Cette scène a été établie comme étant la Fuite en Égypte, mais d’autres auteurs penchent plutôt pour le Retour d’Égypte (Cassidy, 1992 : 33). Au-dessus, deux hommes face-à-face tenant chacun un pain représentent les deux ermites saint Paul et saint Antoine, que l’inscription *SCS Paulus et A(tonius ermitae) fregerunt panem in deserto* (Les saints Paul et Antoine, ermites, rompent le pain dans le désert) laisse deviner. Sur le panneau supérieur, le plus grand de la croix,

---

<sup>21</sup> S’inspirant de Jean, 9, 1.

<sup>22</sup> Officiellement, l’identité de la pécheresse parfumant les pieds de Jésus n’est pas précisée (Luc, 7, 37.38), même si de nombreuses représentations l’ont interprété ainsi.

<sup>23</sup> S’inspirant de Luc, 7, 37.38.

<sup>24</sup> La face principale est considérée être celle avec le panneau du Christ marchant sur les bêtes, le plus grand de tous. Cependant, les visiteurs font maintenant face au côté de la croix comportant le panneau de Marie-Madeleine lorsqu’ils entrent dans l’église.

se trouve le Christ en majesté, debout, les pieds sur deux créatures, sa main gauche levée et tenant un rouleau dans la droite ; le pourtour de la scène contient l'inscription latine *Ie(su)s chr(istu)s iudex aequitatis. Bestiae et dracones cognoverunt in deserto salva(t)orem mundi* (Jesus Christ, juge de la Justice. Bêtes et dragons ont reconnu dans le désert le Sauveur du monde). Finalement, le dernier panneau représente un homme de face avec un agneau dans les bras, les pieds sur des globes.<sup>25</sup> Il s'agit de saint Jean-Baptiste avec l'*agnus Dei*, probablement haussé sur des *suppedaenea*<sup>26</sup> ; l'inscription qui lui est accolée sur la partie verticale gauche et en dessous est presque illisible et ne laisse voir que *(a)doramus* (nous adorons).

Les bras de la Croix en partie supérieure devaient contenir les symboles des quatre évangélistes, mais nous ne conservons que les bras supérieur et inférieur, les bras gauche et droit étant des reproductions. Le premier comporte un aigle perché sur une branche, probablement pour symboliser saint Jean, dont le pourtour comporte une inscription runique signifiant « Cadman m'a fait ». Le bras inférieur montre deux figures dont celle de droite transporte un livre. Saxl a émis l'hypothèse, en se basant sur les croix trouvées à Durham qui portent des motifs similaires que, comme elles, la Croix de Ruthwell pouvait avoir une scène au centre ayant pu mettre en valeur l'Église de Rome (Saxl, 1943 : 6).

Les faces est et ouest comportent des motifs végétaux, plus précisément des rinceaux de vignes, dont les spirales de branches et de feuilles habitent divers animaux, notamment des oiseaux picorant les fruits. Les bordures contiennent, pour chaque face, des inscriptions runiques du poème *Le rêve de la Croix* (figure 16).<sup>27</sup>

La Croix de Ruthwell semble s'adresser à plusieurs types d'audience, ce qui pourrait témoigner de sa portée pédagogique dans le sens où elle chercherait à atteindre le plus grand nombre. Les panneaux figurés s'approchent des icônes et des nouveaux types d'images apportés

---

<sup>25</sup> Il est possible que cette scène ait aussi été inversée et devrait se trouver au-dessus de la scène de Marie-Madeleine lavant les pieds de Jésus, sur l'autre face (Meyvaert, 1992 : 104).

<sup>26</sup> Planchettes de bois sur lesquelles les crucifiés pouvaient poser leurs pieds (Saxl, 1943, note 4).

<sup>27</sup> Voir Crépin, André, 1981 : 185-190 pour une version en français.

par Augustin. Mis à part l'utilisation des runes, la Croix de Ruthwell met en avant une iconographie plutôt méditerranéenne qui atteste d'un mélange culturel. Pour autant, son objectif éducatif n'en est pas moindre et si l'iconographie est moins « locale », elle cherche cependant à inspirer une pluralité de spectateurs. En premier lieu, le ou les sculpteurs ont choisi un motif de vigne plutôt que celui d'entrelacs, que l'on trouve sur la plupart des productions visuelles locales. Les rinceaux de vignes avec des animaux et des oiseaux s'apparentent à une origine méditerranéenne ou proche-orientale (Hilmo, 2004 : 47) et pouvaient servir à renforcer la relation avec Rome (ainsi qu'être un rappel du Vrai Cep et de l'Arbre de Vie (Hawkes, 2018 : 60). Comme l'a indiqué Éamonn Ó Carragáin en citant Richard North lors de sa comparaison avec la Croix de Bewcastle, le langage sculptural adopté, importé de la Méditerranée, a donné une nouvelle vie à un ancien symbole religieux qu'était la vigne, « [b]y legitimizing a need for leaves and branches on the cross, Roman vine-scroll could assist the transition from superstition to doctrine. » (North, 1997 : 290 ; Ó Carragáin, 2007 : 2). L'aspect méditerranéen de la Croix ne servait donc pas à aliéner une population hétérogène, mais plutôt à la rassembler autour de la doctrine chrétienne à travers l'utilisation d'éléments iconographiques romains qui pouvaient relier cette population à l'Église romaine. Si la Croix s'adressait à diverses audiences, comme on va le voir, le lien avec Rome permettait de les unir sous le « soin » d'une seule Église.

Plusieurs éléments peuvent inspirer une audience britonne. La scène de Marie-Madeleine (figure 17), en tant que « pécheresse », lavant les pieds de Jésus est une scène inhabituelle, car il s'agit de la plus ancienne représentation connue (Stancliffe, 2017 : 9). En tant que scène de pénitence, elle aurait envoyé un message fort aux britons dont les pratiques de Pâques et de la tonsure locale étaient vues par l'évêque Théodore de Cantorbéry à la limite de l'hérésie, et exigeaient la repentance de leur part (ibid). Également, les scènes en rapport avec le désert pouvaient avoir un intérêt pour les Britons, en termes d'érémisme et de repentance (Schapiro, 1944 : 243 ; Stancliffe, 2017 : 10). Pour Meyer Schapiro, il était clair que la conception érémitique de la Croix de Ruthwell concernait « l'Église celtique », bien qu'anglo-saxonne dans sa forme, son contenu religieux s'adressait aux britons celtes (Schapiro, 1944 : 245).

D'un autre côté, les runes n'étaient pas forcément comprises par un public briton et cherchaient plutôt à s'adresser à une audience anglo-saxonne capable de les lire. En outre, le poème *Le rêve de la Croix* qu'elles retranscrivent, était un poème anglo-saxon qui décrivait les instants de la Sainte Croix lors de la Crucifixion dans un discours guerrier, familier des Anglo-Saxons.

Néanmoins, les relations entre les chrétiens britoniques et les chrétiens anglo-saxons, en Northumbrie, n'étaient pas les meilleures à l'époque. Il est possible que la Croix s'adressât alors aux deux. La scène de saint Paul et saint Antoine (figure 18) pouvait aller dans ce sens : c'est la seule scène qui ne provient pas de la Bible, elle est donc particulière et, contrairement à la description de saint Jérôme dans la *Vita Pauli* où un corbeau amène le pain aux personnages, ici la scène insiste plutôt sur le partage du pain entre les deux (Stancliffe, 2017 : 10). La scène célèbre l'eucharistie, mais d'une façon à ce que le partage soit au centre, sous-entendant un message de communion entre les deux parties qu'étaient les prêtres britons et les prêtres northumbriens (ibid), à l'image de saint Antoine et de saint Paul, dont le dernier refusa d'abord d'ouvrir la porte au premier.

La Croix de Ruthwell semble également solliciter une audience féminine. Plusieurs scènes dépeignent des figures féminines : Marie-Madeleine lavant les pieds de Jésus, Marie et Marthe et la Fuite en Égypte. Carol Farr a mis en avant que la Croix de Ruthwell semble prendre en compte un public féminin, notamment aristocrate, afin de les intégrer à un contexte monastique et à un idéal chrétien (Farr, 1997 : 60-61 ; Ní Ghrádaigh, 2013 : 102).

Finalement, on peut supposer que les rinceaux de vignes parlaient à une audience paysanne. Les rinceaux de vignes ne prenaient pas simplement une place décorative, il a été mentionné qu'ils étaient associés au Vrai Cep et à l'Arbre de Vie et servaient à évoquer le Christ aux spectateurs (Hawkes, 2018 : 60), prenant ainsi un rôle didactique à cette fin (Cramp, 1984). Carol Neuman de Vegvar a montré que les vignes étaient populaires chez les Anglo-Saxons, mais particulièrement dans un contexte rural et agricole (Neuman de Vegvar, 2007). La Croix de Ruthwell se trouve en périphérie de la Northumbrie et n'est pas placée sur un site majeur, il est donc possible qu'elle ait été volontairement érigée en zone rurale, pour un public peu lettré (ibid : 412). Le motif végétal pouvait en fait servir de pont entre le clergé et les laïcs en milieu agricole, en rapport avec les jours des Rogations et les variations météorologiques dangereuses pour les cultures, notamment dans un contexte de conversion où les agriculteurs convertis, plutôt que d'utiliser la magie, pouvaient voir qu'un tel objet ne servait pas seulement des fonctions religieuses, mais des fonctions qui pouvaient aussi leur être utile au quotidien, en tant qu'objet protecteur des cultures, inséré dans un contexte chrétien et non plus « païen » (ibid : 414-418, 426).

### 2.1.2. Une croix visuellement parlante

Sur la Croix de Ruthwell, texte et image ont été astucieusement associés afin de stimuler l'esprit de l'audience et de transmettre, dans un langage runique local, des concepts chrétiens. Si une partie des spectateurs était illettrée, les images soutenaient le texte et rendaient plus clair le sujet visuellement présenté. En outre, même si l'audience laïque anglo-saxonne était « illettrée », en ce sens où elle ne pouvait lire le latin, qu'en était-il des runes qui constituaient l'écriture locale ? Il est possible qu'une écriture runique ait pu être déchiffrée par une plus large part du public. Plus largement, la Croix de Ruthwell met en récit la Crucifixion et permet d'en faire l'expérience phénoménologique à la fois à travers la lecture des inscriptions et la lecture visuelle des scènes qui, en support au sermon du prêtre, non seulement transmettent des idées et des concepts chrétiens, mais placent le spectateur comme s'il était lui-même la Croix. La particularité de la Croix de Ruthwell, qui lui est unique, est le poème runique qu'elle déploie sur sa face nord, *Le Rêve de la Croix*. Celui-ci narre une version héroïque de la Crucifixion, en langue vernaculaire, qui est racontée selon la propre perspective de la Sainte Croix en seconde partie. Contrairement au récit biblique, celle-ci n'arrive pas portée sur le dos du Christ, mais est déjà placée sur le Golgotha à son arrivée. La Croix de Ruthwell n'utilise pas tout le poème, mais seulement les parties qui placent la Sainte Croix en tant que narratrice.<sup>28</sup> Elle se place donc comme témoin de la Crucifixion, en tant que personnification même de la Sainte Croix, et devient active dans le récit et renouvellement de celle-ci face à l'audience. Ce ne sont pas les matériaux ici qui donnent une agentivité à la Croix par un pouvoir qui leur serait inhérent, ou encore les motifs apotropaïques, mais la Croix elle-même qui s'exprime à la première personne et devient vivante. Elle prend corps dans son médium qui, par l'intermédiaire de ses inscriptions, lui donne une voix. C'est à travers l'expérience narrée de la Croix que l'audience peut également faire l'expérience du divin, comme l'explique Jean-Claude Schmitt : « l'expérience du divin lie de manière indissociable le corps du ou de la visionnaire, sa

---

<sup>28</sup> Les traductions françaises ne rendant pas justice au poème de Ruthwell, voici celle, en anglais, de David Howlett qui les a traduits directement des runes (Howlett, 1992 : 88) : FACE EST : « God Almighty stripped Himself. When He wished to ascend on to the gallows, brave before all men, I dare not bow down, but had to stand fast. / I raised up a powerful King. I dared not tilt the Lord of Heaven. Men mocked us both together. I was drenched with blood issued from the Man's side after He sent forth His spirit... » FACE OUEST : « ... Christ was on the Cross. But hastening nobles came together there from afar. I beheld it all. Sorely was I with sorrows afflicted. I bent to the men, to their hands. / Wounded with arrows they laid Him down weary in limb. They stood for him at the head of His corpse. They beheld there Heaven's Lord. And He rested Himself there for a time. »

vision et l'objet matériel » (Schmitt, 1994 : 439-40), où le visionnaire est la Croix qui narre son expérience, comme un songe, et l'objet est la sculpture. Les deux fusionnent par la narration de la Crucifixion et de l'expérience de la divinité du Christ.

Parallèlement, la Croix de Ruthwell met en avant l'utilisation conjointe du texte et de l'image sur les faces figurées, cette fois-ci en latin. Plus spécifiquement, la relation entre les deux permet de réfléchir aux moyens de transmettre un concept, à la fois par la lecture et l'observation visuelle. Prenons le panneau considéré comme le plus important de la croix de Ruthwell, car le plus proéminent, qui est celui du Christ sur les bêtes (figure 19). C'est un type d'iconographie qui existait déjà au VI<sup>e</sup> siècle, la mosaïque byzantine de la chapelle archiépiscopale de Ravenne (figure 20) portant l'inscription « *Ego sum via, veritas et vita* » (Je suis la voie, la vérité et la vie), présentant un Christ triomphant sur un lion et un serpent et portant la Croix sur l'épaule, témoigne du développement de ce thème dans un contexte méditerranéen et de la position orthodoxe face à la montée de l'arianisme, qui déniait la nature divine du Christ. L'inscription et l'image fonctionnent de pair et transmettent une idée au spectateur (Hilmo, 2004 : 37). Ici, les bordures autour du panneau sont gravées de l'inscription latine *Ie(su)s chr(istu)s iudex aequitatis. Bestiae et dracones cognoverunt in deserto salva(t)orem mundi* (Jesus Christ, juge de la Justice. Bêtes et dragons ont reconnu dans le désert le Sauveur du monde). Celle-ci met en avant le caractère énigmatique de la croix, puisque l'évènement décrit par la sculpture n'est pas décrit dans la Bible (Schapiro, 1944 : 233 ; Stancliffe, 2017 : 5). Le consensus est qu'il s'agit probablement des quarante jours que Jésus a passés dans le désert, où il fut tenté par Satan (Hilmo, 2004 : 40 ; Stancliffe, 2017 : 5). Eusèbe de Verceil raconte de façon détaillée (Eusèbe de Verceil, *Codex Vercellensis* ; Saxl, 1943 : 2) la Tentation du Christ dans le désert, où il rencontra un basilic, un lion et un dragon, envoyés par le diable. Saxl a traduit que lorsque les bêtes reconnurent Jésus, elles « l'adorèrent » en tant que Sauveur, ce qui expliquerait la position des bêtes sur le panneau, leurs pattes en croix, en geste d'adoration (Saxl, 1943 : 2), et reconnaissent le signe de croix par lequel elles ont été vaincues (Hilmo, 2004 : 42). Maidie Hilmo fait remarquer son erreur de traduction, confondant les verbes *adortae sunt* avec *adoratae sunt* : ils ne l'adorent pas, ils « l'attaquent ».<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Si le mot *adortae* peut, en latin, aussi vouloir dire « s'adresser », la version grecque ne laisse aucun doute face au sens hostile du verbe « attaquer » (ibid : 42, note 48).

Ici, ce n'est pas le combat face aux forces maléfiques qui compte, mais le fait que les animaux du désert ont reconnu la nature divine du Christ (Schapiro, 1944 : 233). La position des bêtes est clairement soumise, elle n'est pas hostile et le Christ n'apparaît pas comme victorieux, armé, anéantissant les bêtes sous ses pieds ainsi que le présente le peu de scènes similaires à cette époque (ibid ; Haney, 1985 : 216) ou comme la mosaïque de Ravenne. Il s'agit donc d'une scène unique à la Croix de Ruthwell, que la plupart des auteurs ont reconnu être une scène d'adoration. Hilmo n'est pas d'accord avec cette idée, il voit la scène comme une scène « militante », avec un Christ triomphant, écrasant de ses pieds des bêtes vaincues. Il fait remarquer, en prenant un exemple sur la partie supérieure d'une crose en ivoire (XI<sup>e</sup> siècle) avec un Christ triomphant sur deux créatures (figure 21), que si l'on éliminait la partie horizontale de leurs corps, leurs positions seraient semblables à la position « d'adoration » de celles de Ruthwell (Hilmo, 2004 : 43). C'est, cependant, une hypothèse un peu spéculative : l'iconographie de la crose est tout de même assez éloignée de celle du panneau, sur lequel les bêtes n'ont pas été « coupées » par accident, l'artisan a intentionnellement choisi de les représenter dans une position spécifique, en les insérant dans un cadre bien défini. Malgré tout, l'auteur n'a pas tort lorsqu'il écrit que la scène serait redondante avec celle de Jésus et Marie-Madeleine lui lavant les pieds, se trouvant juste derrière, qui est aussi une scène d'adoration (ibid : 45).

En soi, seule l'inscription permettrait d'interpréter l'attitude des créatures comme étant une d'adoration (Farell, 1986 ; Hilmo, 2004 : 45). Seulement, est-ce véritablement l'adoration qui est le thème principal ? Ou la victoire ? L'inscription ne vient pas sans la scène, et la scène ne vient pas sans l'inscription, les deux sont liées et il serait incorrect de les diviser, car, sans l'une ou l'autre, le message porté devient obsolète puisqu'incomplet. L'inscription ne parle pas d'adoration (ou de soumission), mais de *reconnaissance* du Christ et de sa nature divine (Hilmo, 2004 : 45). Pourtant, est-ce bien pertinent de débattre autour de l'idée qu'il s'agisse d'une scène d'adoration ou d'une scène de victoire sur le mal ? Pourquoi séparer les deux ? Adoration ou soumission des créatures, peu importe, le message cherche à transmettre l'idée de la nature divine du Christ et de son statut de Sauveur et ce, visuellement, autant à travers la scène que l'inscription. Même si le poème de la Crucifixion présente un discours guerrier qui serait donc en accord avec la scène, que les bêtes soient soumises et/ou en adoration après avoir reconnu la nature divine du Christ, n'empêche pas celui-ci d'apparaître victorieux. C'est justement cette nature divine qui est le sujet principal, puisque c'est elle qui lui permet de vaincre les créatures maléfiques. La question de la

scène n'est pas d'affirmer ou non le triomphe de Jésus — ou encore son caractère « militant » ou « pacifique » (ibid : 54) — mais de *transmettre* à l'audience le concept de l'Incarnation. Utiliser une vision victorieuse et guerrière du Christ en juxtaposition du comportement adorateur des créatures, ne venait que renforcer la transmission de ce concept dans un langage visuel familier, pour des Anglo-Saxons dont le système culturel était guerrier.

La Croix de Ruthwell se sert donc autant des inscriptions que des images pour transmettre des concepts chrétiens, mais aussi comme façon de s'adresser à différents publics : celui qui savait lire les runes, celui qui savait lire le latin, et celui qui ne savait en lire aucun. Les concepts, à travers les images, les textes ou les deux en même temps, sont transmis dans tous les cas, tandis que la Croix cherche à adresser les traditions visuelles familières à chacun afin d'atteindre une large audience. Cette dernière recevait ainsi l'expérience du divin à travers le discours de la Croix, une expérience qui, dans un environnement pédagogique du VIII<sup>e</sup> siècle où les concepts chrétiens nécessitaient d'être réaffirmés et renouvelés dans les esprits, devait dégager une certaine charge émotionnelle.

### **2.1.3. Une croix agissante sur l'audience**

Le ou les sculpteurs ont intentionnellement attribué à la Croix de Ruthwell des outils pour agir et influencer l'audience. À l'aide des inscriptions et des images, elle transmet des concepts et des événements chrétiens de façon active, en appuyant à la fois sur la charge émotionnelle de ces derniers et sur les inférences symboliques que les spectateurs connaissent. Dans un cadre liturgique, ces éléments devaient être accentués par le prêtre et son sermon qui rendaient vivant le récit et l'action de la Croix, en tant que véritable actrice de la Crucifixion. Par ailleurs, la Croix (sa forme) en elle-même est importante. C'est ce qu'une audience aperçoit en premier, avant de voir les inscriptions ou les images. L'efficacité du signe de la croix avait déjà été démontrée par le passé à travers les récits de la conversion de Constantin donné par Eusèbe de Césarée et Lactance. Dans les deux cas, une vision de la Croix apparaît à Constantin, dans le ciel ou dans un rêve, qui le conduit à brandir une grande croix pendant la bataille et demander à son armée de marquer d'une



croix leur bouclier afin de gagner la victoire sur l'ennemi. Il n'est pas question d'image, mais du *signe* de la croix, qui devient alors symbole de victoire militaire (Schmitt, 1994 : 422). Pour des spectateurs anglo-saxons, particulièrement avec les traditions guerrières de l'aristocratie, il est possible que ce signe eût un effet particulier dans les esprits. La croix devenait alors le symbole de la victoire sur les ennemis et le symbole chrétien par excellence, l'étendard d'un christianisme à la fois victorieux et protecteur. Dans le cas plus précis de la Croix de Ruthwell, ce symbolisme pouvait y être appliqué à la vue de celle-ci par les spectateurs dont, automatiquement, les esprits établissaient le lien. Son association avec le Golgotha en faisait, non seulement le signe du christianisme, mais aussi le symbole de l'endroit même où Jésus était mort. La Croix de Ruthwell n'est plus alors, simplement une sculpture en pierre à fonction liturgique, mais *la Croix* elle-même, placée directement devant les yeux du public dont la dévotion ne devait être qu'amplifiée par l'accumulation de tous ces puissants symboles.

En s'approchant de la Croix maintenant, l'audience peut voir de plus près ce qu'elle transmet visuellement à travers ses images. On a vu, déjà, avec la scène du Christ sur les bêtes que la Croix de Ruthwell transmettait des concepts et des idées à travers ses inscriptions et ses images, mais, sur un plan supérieur, comment une image peut-elle agir sur une audience ? Prenons l'exemple de la scène de Jésus guérissant l'aveugle (figure 22) afin de voir comment celle-ci peut interpeller un certain type de spectateurs. L'évènement était reconnu par les auteurs contemporains<sup>30</sup> comme un moment « d'éveil » à travers la foi (Hawkes, 2003b : 354). C'est une image en lien avec la conversion et le baptême qui, par ailleurs, est associée à celle juste au-dessus, de la pécheresse lavant les pieds de Jésus, donc une image de repentance (Ó Carragáin, 2007 : 14) et, si l'audience la considérait comme Marie-Madeleine, une image de conversion puisqu'elle était le symbole des convertis. Plus spécifiquement, la scène de l'aveugle pouvait ainsi parler aux catéchumènes, ceux qui n'étaient pas encore « fidèles », dont les yeux « ont été frottés mais pas encore lavés » (Augustin d'Hippone, *Homélie sur l'Évangile de Jean*, XLIV, 2), c'est-à-dire une

---

<sup>30</sup> Selon Augustin d'Hippone concernant l'évènement où Jésus guérit l'aveugle : « Si nous réfléchissons au sens caché de ce fait, nous verrons que l'aveugle représente le genre humain; car la cécité a été, chez le premier homme, le résultat du péché, et il nous a communiqué à tous, non seulement le germe de la mort, mais encore celui de l'iniquité. Puisque l'infidélité est un véritable aveuglement, et qu'on jouit de la vue quand on a la foi (...) Si, en un certain sens, Jésus baptisa en lui-même l'aveugle-né au moment où il lui rendait la vue, quand il frota ses yeux avec de la boue, il le fit, sans doute, catéchumène. » (Augustin d'Hippone, Poujoulat, Rault, 1864, XLIV,1-2)

personne qui n'est pas encore baptisée, mais est en formation pour le devenir. En utilisant cette image durant la liturgie, le prêtre s'adressait à tous ceux qui étaient au sein du processus de christianisation. De plus, comme l'ont fait remarquer plusieurs auteurs (Ó Carragáin, 2007 ; Hawkes, 2003b), cet événement était associé au Carême, où les cérémonies durant la semaine du Mercredi des Cendres étaient importantes pour les catéchumènes<sup>31</sup> (Hawkes, 2003b : 354), puisque la guérison de l'aveugle était chantée le Mercredi lors de l'*apertio aurium* (« ouverture des oreilles »), une cérémonie baptismale pour laquelle se préparaient les catéchumènes et lors de laquelle ils étaient introduits aux évangiles (Ó Carragáin, 2007 : 14 ; Lambert, 2014 : 340). En soi, associée aux autres scènes de la même face — c'est-à-dire si la première scène en partant du haut n'est pas Marthe et Marie mais la Visitation, et celle de l'Annonciation en bas, encadrent les deux scènes centrales que sont celles de Marie-Madeleine ou de la pécheresse, en lien avec la conversion et la repentance, et de Jésus guérissant l'aveugle —, la Croix célèbre la façon dont l'incarnation du Christ fournit un modèle pour le catéchuménat et les rites d'initiation chrétienne (Ó Carragáin, 2007 : 15).

La scène de Jésus guérissant l'aveugle possède donc tout un panel de significations pour l'audience de catéchumènes qui se retrouve investie par ce qu'elle voit, ce que la Croix lui transmet visuellement, et ce qu'elle entend par le sermon du prêtre. Chaque face transmet un concept en interpellant certaines personnes plus que d'autres. Elle demande ainsi une participation physique et intellectuelle de la part des spectateurs qui, pour en faire l'expérience complète, doivent tourner autour. La Croix de Ruthwell agit donc sur plusieurs niveaux : sur l'ensemble des spectateurs en tant que personnification même du christianisme et de la Sainte Croix, mais également, de façon plus précise, sur des publics ciblés, comme le sont les catéchumènes. La Croix encourage ces derniers à recevoir les enseignements et les rites du baptême, mais plus largement, pour reprendre Éamonn Ó Carragáin, elle montre que des gens ordinaires peuvent avoir une importance vitale, et invite l'audience à réinterpréter autant son quotidien que le cours de l'histoire, en termes d'un aveugle, d'une femme pécheresse ou de moines partageant le pain (ibid : 20).

---

<sup>31</sup> Au VIII<sup>e</sup> siècle, il s'agissait probablement d'enfants (Ó Carragáin, 2007, note 40), mais leur importance dans l'influence des mentalités n'est pas moindre : ce sont eux qui transmettent la culture et les valeurs chrétiennes par la suite. Lorsque l'on parle de « conversion » ou de « processus de christianisation » durant le haut Moyen Âge, on a tendance à imaginer des adultes, car ce sont les principaux acteurs qui agissent en société. Pour autant, le rôle des enfants est souvent oublié, tout comme celui des femmes, dans le processus conjoint d'assimilation et d'appropriation des valeurs chrétiennes, et dans l'intégration et l'enseignement de ces concepts.

La Croix de Ruthwell invite ainsi à la participation des spectateurs. Par son expérience visuelle, par la performativité de ses inscriptions et de ses images, elle permet à celle-ci de participer aux mystères du Christ et de célébrer visuellement l'Église (Hawkes, 2003b : 365), où chaque croyant peut s'assimiler au Christ et, par extension, à l'Église (ibid). Grâce à la participation, la Croix de Ruthwell permet aux spectateurs de la ressentir et d'interagir avec elle : ils interagissent en ce sens où plusieurs actions leur sont demandées, celle de lire et de déchiffrer les passages runiques et latins, de regarder les images et créer des inférences pour reconnaître les références religieuses — qui font appel à l'apprentissage et à la mémoire — et de tourner autour de la sculpture pour vivre pleinement les concepts qu'elle met en image ; et ils la ressentent, car, finalement, c'est la croix qui exerce son agentivité sur eux, c'est elle qui agit à travers le récit qu'elle transmet à la première personne, qui met le spectateur à la place même de la Sainte Croix lorsqu'il le lit, où le poème place la Croix comme guerrier incapable de défendre son Seigneur, mais en devient le meurtrier, un dilemme frappant pour la société anglo-saxonne (Ó Carragáin, 2007 : 9). En lisant et en regardant, la perspective de la Croix devenait celle des spectateurs dont la mémoire et les émotions étaient stimulées par l'expérience phénoménologique du sermon du prêtre et de la mise en performance de la croix. Parallèlement, cette performance contribuait à l'éducation chrétienne de l'audience, par la stimulation de la mémoire et des émotions qui engendraient l'apprentissage. Pour reprendre Belting, c'est cette « fonction communicative » (Belting, 1998b : 83) de l'image qui invite à la participation, créant une relation de réciprocité (ibid : 58) où le spectateur forme une identification empathique avec l'image (Biernoff, 2002 : 146).

## **2.2. Utilisation d'un langage adaptatif : la Croix de Gosforth**

### **2.2.1. Créer des espaces de corrélation**

Dans un contexte de conversion religieuse, il est important de faire appel à un certain nombre d'outils, dont le plus important est probablement celui qui permet à une population indigène de comprendre les nouveaux concepts introduits par les missionnaires chrétiens : le langage adaptatif. Celui-ci, à travers un médium visuel, permet de partager des idées de façon

adaptée, donc compréhensible, et de les communiquer. Nous allons essayer de comprendre comment ce concept peut être mis en action en étudiant la Croix anglo-scandinave de Gosforth (X<sup>e</sup> siècle) (figure 23 et 24), dans le comté de Cumbria, qui s'éloigne de la Croix anglo-saxonne de Ruthwell en ce qu'elle insère dans son programme iconographique, en apparence plus proche de la culture scandinave que chrétienne alors qu'elle est, de par sa forme, chrétienne. Celle-ci apparaît sous la forme d'une haute croix à fût cylindrique, dont les bras sont reliés par un cercle, comme le sont les croix irlandaises. D'une hauteur d'environ 4,4 mètres, ses parties décorées ne concernent que la moitié supérieure du fût, dont l'autre moitié se compose d'écailles puis de pierre lisse. Chaque bras comporte une triquetra, elle-même encadrée par les lignes des bras qui encerclent la protubérance au centre de la Croix. Le côté sud présente un motif zoomorphe en partie supérieure, la tête de l'animal tournée vers le ciel, la gueule ouverte, tandis que son corps est formé par l'entrelacement de sa queue, qui se termine par une volute. Le motif inférieur est encore zoomorphe, avec la tête d'un animal dont le corps varie du précédent motif par sa composition en forme de chaînons, en quelque sorte « vertébré ». La partie inférieure, qui vient directement après, est plus figurative : on a un cerf, suivi d'un autre animal, peut-être un loup ou un chien, dont les pattes sont prises dans un amas de lignes emmêlées entre elles. Dessous, une figure anthropomorphe à cheval tient dans sa main droite une lance et la bride de la gauche. Un motif horizontal d'entrelacs la sépare de la figure assise dans l'échancrure de la croix, comme enlaçant la partie inférieure de son corps qui est enroulée sur elle-même.

La face ouest se compose également, en grande partie, d'entrelacs et de motifs zoomorphes. La moitié supérieure présente la tête d'un animal ouvrant la gueule vers le haut, dont le reste du corps est formé par des lignes doubles, nouées pour créer des anneaux. Les lignes finissent par se diviser pour former deux entrelacs parallèles, tous deux se terminant par une tête d'animal, gueule ouverte, tournée vers le bas. Une ligne horizontale divise la partie ornementale de la partie figurative, où une figure humaine, positionnée horizontalement, tient cette ligne de sa main droite, comme un bâton, et une corne à boire de la main gauche. En dessous, on peut voir une figure à cheval tenant une lance, qui semble être la même que sur le côté sud à la différence que celle-ci est positionnée à l'envers. La partie figurative se termine par une figure allongée qui semble ficelée, un serpent au-dessus de sa tête dont le corps noué crée une séparation entre l'autre figure de la scène, qui se tient au-dessus de la première et lui tend un bol, et la figure à cheval.

Le côté nord laisse voir un motif de triquetra en partie supérieure, suivi d'un motif qui prend l'apparence d'une sorte de chaîne « ailée » (Bailey, Cramp, 1988), se terminant par la tête d'un animal, toujours gueule ouverte, cette fois-ci vers le bas. On retrouve ensuite, deux figures à cheval, lance dans la main droite, bride dans la gauche, l'une à l'endroit et l'autre à l'envers, comme en reflet de l'une et l'autre. La décoration se termine par des entrelacs à doubles lignes jusqu'à l'échancrure.

Enfin, la face est a fait couler beaucoup d'encre en raison de la seule scène explicitement chrétienne qu'elle présente. La partie supérieure reprend ce motif d'entrelacs dont chaque extrémité se termine par une tête d'animal, la gueule ouverte, tournée vers le haut pour la première, tandis que la seconde ne fait pas qu'ouvrir la gueule dans le vide : elle semble vouloir avaler la figure humaine, tirant une langue fourchue, qui se tient horizontalement devant elle avec un bâton dans la main droite. Ce bâton sépare la scène du motif d'anneaux à doubles lignes, lui-même suivi de la fameuse scène de Crucifixion. Dans celle-ci, une figure se tient debout, dans un cadre cordé, les bras écartés de part et d'autre. Une lance traverse le cadre et relie la scène à celle du dessous et à son porteur : une figure de profil tient la lance, tandis qu'en face d'elle, une figure féminine apporte une cruche. Le programme se termine par deux serpents entremêlés.

La Croix de Gosforth nous offre, pour reprendre le concept introduit par Cécile Fromont dans *The Art of Conversion*, un espace de corrélation. Rappelons les grandes lignes : il s'agit d'un concept post-colonialiste, qui prend en compte l'agentivité des objets et des personnes dans un contexte de conversion, dans lequel les formes visuelles et les systèmes politiques peuvent se confronter au sein d'objets qui forment ces espaces de corrélation. Ces objets créent alors un espace qui permet de rassembler des idées pouvant appartenir à d'autres réalités, ayant pour conséquence de transformer celles-ci en un nouveau système de pensée tout en restant, cependant, familier. La familiarité est importante, elle est au cœur du langage adaptatif et des espaces de corrélation qui se forment à l'intérieur, puisque c'est elle qui permet la transmission d'idées de façon compréhensible pour les non-chrétiens. Dans le cas de la Croix de Gosforth, la sculpture forme un espace qui permet d'intégrer plusieurs éléments à la fois chrétiens et non-chrétiens.

La Croix présente plusieurs niveaux d'adaptation. D'abord, elle cherche à créer un rapprochement avec la culture locale : les colons scandinaves qui s'installent en Cumbria et dans

l'île de Man autour de 900, afin de légitimer leur position et approfondir leurs contacts politiques avec les Anglo-Saxons, n'ont pas simplement choisi de se convertir au christianisme pour ses idées, mais pour mieux s'intégrer avec les populations locales. Cela passe notamment par les productions matérielles, qui servent alors d'espaces de partage entre, non pas seulement deux systèmes religieux, mais deux systèmes culturels. L'utilisation de croix surélevées, propre à l'Irlande et aux îles Britanniques, montre la volonté des Scandinaves de s'intégrer localement à Gosforth, puisque cette pratique finira par disparaître peu à peu avec l'invasion normande. La Croix de Gosforth, datée de la première moitié du X<sup>e</sup> siècle (Bailey, Cramp, 1988), se place alors au début de l'installation scandinave, dans une période transitoire. Par ailleurs, sa forme — un fût cylindrique dont la partie supérieure se termine avec quatre côtés plats — rappelle celle que l'on trouvait en Mercie et est probablement d'inspiration anglo-saxonne (Berg, 1958 : 27). Il est également possible que la scène de Crucifixion, seule à être encadrée, l'est été intentionnellement pour former un lien visuel avec les icônes peintes dont l'utilisation était établie en Angleterre anglo-saxonne depuis plusieurs siècles (Doviak, 2021 : 5). On a donc un désir visible de la part des Scandinaves de créer un espace de corrélation visuel, sur un médium familier aux populations locales, permettant une meilleure intégration et montrant cette volonté d'intégration culturelle par l'utilisation des mêmes outils visuels.

Bien évidemment, la Croix de Gosforth se place également sur un niveau d'adaptation chrétien. Afin, non seulement de s'adapter localement, mais de s'adapter idéologiquement au christianisme anglo-saxon, la Croix crée un espace de corrélation mettant en avant l'importance liturgique et pédagogique de celle-ci, à travers les thèmes combinés du Ragnarök<sup>32</sup> et du Jugement dernier. La scène de Crucifixion n'évoque pas simplement un événement biblique, mais aussi la Parousie, le second avènement du Christ, et suggère que le concept du Jugement dernier est présent dans le schéma théologique de la Croix (Bailey, Cramp, 1988), tandis que les autres scènes font référence au Ragnarök (Kopár, 2012 : 91).

---

<sup>32</sup> La fin des temps scandinave, conséquence de la tension entre les dieux et leurs ennemis qui culmine au sein d'une dernière bataille, causant la fin des dieux et des hommes. Elle comprend une série d'événements qui conduit à la destruction du monde.

La principale scène reliant la Croix au Ragnarök<sup>33</sup> se situe dans la partie supérieure de la face est, au-dessus de la Crucifixion, où l'on peut voir deux animaux aux corps entrelacés, l'un la tête vers le haut, l'autre vers le bas, et une figure humaine face à la langue fourchue de cette dernière (figure 25). La figure correspondrait à Vidar, un pied dans la gueule de la bête, prêt à porter le coup fatal sur le loup Fenrir, afin de venger la mort d'Odin, son père (ibid). Son rôle est similaire à celui du Christ, car il est dit être le tueur de la bête, symbole du mal, sauveur divin qui régnera sur le nouveau monde (ibid : 92), mais la scène peut aussi faire référence à la descente du Christ aux enfers (Berg, 1958 : 30). Vidar apparaît à la fois comme une figure salvatrice et vengeresse qui, comme le Christ, survit à la fin du monde, mettant en opposition les deux ontologies propres au christianisme et au système social scandinave. La scène de Crucifixion sur la même face met également en avant le concept du Salut, tout en restant dans un contexte scandinave, avec Odin se substituant au Christ sur la Croix, ce que nous verrons plus en détail dans la prochaine partie.

Sur la face ouest de la Croix se trouve une figure attachée sur le dos, et une autre au-dessus (figure 26). Cette figure correspondrait à Loki, le dieu-traitre, et la figure féminine à côté serait sa femme, Sigyn. Ici la scène permet de mélanger les deux traditions scandinave et chrétienne : chez les Scandinaves, deux figures sont principalement associées au « mal » — ou du moins, pour ne pas rentrer dans une dualité bien/mal, sont des ennemis importants des dieux — il s'agit de Loki et du loup Fenrir (Kopár, 2012 : 92), ce dernier étant responsable de la mort d'Odin. Dans ce cas précis, la scène de Gosforth fait référence à un événement précédent la fin des temps : Loki, ayant tué le dieu Baldr, est condamné et emprisonné par les dieux qui placent un serpent au-dessus de son visage, le venin coulant constamment, tandis que Sigyn tente de récupérer celui-ci dans une coupe. Si la scène dépeint un mythe scandinave, elle n'est pas sans rappeler plusieurs productions chrétiennes de figures liées.<sup>34</sup> Celles-ci sont des représentations du mal, un type de représentation alors populaire dans l'art et la littérature, mis en avant par le passage 20.2 de l'Apocalypse (ibid : 81) « [I]l saisit le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans ».

---

<sup>33</sup> Pour autant, il faut préciser que si le thème du Ragnarök peut, au premier abord, ne pas concerner l'audience anglo-saxonne, plusieurs sculptures de l'île de Man démontrent que celle-ci connaissait les événements mythologiques qui y conduisaient (Kopár, 2012 : 91). La Croix de Gosforth pouvait donc s'adresser à un public diversifié.

<sup>34</sup> Voir la « Bound Devil Stone » de Kirkby Stephen, Westmorland, qui montre une figure à corne attachée (Kopár, 2012 : 85) ; ou encore la pierre du Tullie House Museum, probablement la base d'une croix surélevée, avec une figure semi-anthropomorphe dont les bras sont bloqués par des serpents et les pieds par une barre rigide (Collingwood, 1903).

Pour autant, l'ontologie scandinave<sup>35</sup> ne comprenait pas les concepts de « bien » et de « mal » de façon dualiste, contrairement au christianisme. La Croix de Gosforth permet donc de reconsidérer ces concepts dans un contexte chrétien et de créer des points de rencontre où les figures de Loki et du mal peuvent à la fois se fondre et se confronter au sein d'un espace qui, lui-même, superpose deux traditions au travers du Ragnarök et de l'Apocalypse.

Bien d'autres éléments font référence au Ragnarök et à la mythologie nordique en général. Le loup de la face sud, placé à côté d'un amas de nœuds, pourrait également faire référence à Fenrir ou Garm, et le cavalier en dessous pourrait être Odin, tandis que la figure serpentine de l'échancrure pourrait être Mimir avec l'œil d'Odin. Les cavaliers miroirs de la face nord pourraient être à la fois des *einherjar*, guerriers exceptionnels choisis par les Valkyries, ou les cavaliers de l'Apocalypse (Kopár, 2012 : 92-93).

Tous ces éléments se combinent dans un même espace et peuvent être réinterprétés au sein d'une tradition chrétienne. Il est possible d'établir un lien entre chaque scène et l'eschatologie chrétienne que la Croix permet de confronter. Grâce au médium, un espace de corrélation s'établit afin de confondre un passé « païen » avec un passé et un futur qui deviennent alors chrétiens. Lilla Kopár a avancé que la Croix de Gosforth n'établissait pas un lien entre deux mondes, mais entre trois : celui des dieux scandinaves avec le Ragnarök, celui de la fin du monde corrompu avec l'avènement du Christ et sa crucifixion, et celui de l'Apocalypse et du Second Avènement (ibid : 93). Tous les éléments mythologiques de la Croix ont été choisis pour être confrontés, à la fois entre eux au sein de deux traditions, l'une scandinave et l'autre chrétienne, mais également face à deux types d'audience, l'une anglo-saxonne et chrétienne, locale, et l'autre, arrivante, en pleine christianisation au contact de la première. La Croix de Gosforth apparaît donc comme un terrain commun entre deux systèmes culturels, un pont pour rejoindre l'autre, tout en utilisant les outils à disposition (la pierre), comme le veut la tradition locale anglo-saxonne, afin d'assimiler de nouveaux concepts chrétiens. L'importance du médium est à noter, car c'est lui qui permet à ces espaces de se former et d'exister, en ce sens où il permet aux images d'être perçues et aux idées

---

<sup>35</sup> L'ontologie scandinave (et germanique en général) possédait des figures « mauvaises », comme Loki et Fenrir, et d'autres figures héroïques qui correspondaient à des valeurs sociales guerrières plutôt qu'au « bien » chrétien. Leur idée de ce qui était bien ou mal dérivait de leur propre conception de ces concepts et non pas des conceptions chrétiennes tranchées entre bien/mal, paradis/enfer. Les dieux étaient ambivalents et pouvaient agir pour le bien général comme pour servir leur propres intérêts. Voir Russel, 1984 : 62-91 ; et pour une idée générale des différences cosmologiques entre la religion « païenne » et chrétienne : Urbanczyk, 1997 ; 1998 ; 2003.



d'être véhiculées (Belting, 2004 : 20-32). Ces concepts peuvent concerner ceux du bien et du mal, du Salut ou de la fin du Péché, mais aussi la nature divine du Christ, ou bien des événements bibliques passés et à venir. En mêlant ces éléments, la Croix enseigne l'histoire et la théologie chrétienne, en y entremêlant des aspects reconnaissables et compréhensibles aux spectateurs scandinaves.

### **2.2.2. Modifier l'imaginaire collectif**

L'idée de « substitution » qu'apporte Serge Gruzinsky dans *La guerre des images* est pertinente pour étudier l'adaptation des formes visuelles scandinaves à celles chrétiennes, toujours dans un objectif de familiarité et de compréhension des nouveaux concepts. Afin de modifier l'imaginaire collectif, détruire les idoles ou diaboliser les personnages mythologiques ne servait à rien dans l'anéantissement des anciennes croyances (Gruzinsky, 1990 : 63). Il fallait plutôt les insérer au sein du christianisme pour mieux les appréhender. Convertir le passé, plutôt que de l'anéantir sans prouver son inexistence. Afin que l'imaginaire puisse établir des espaces de corrélation, à travers un langage adaptatif, cela demandait de substituer des concepts avec d'autres ou des héros mythologiques avec des personnages chrétiens (comme c'est le cas avec l'évhémérisation), puisque substituer permet de créer des points de rencontre qui servent à créer des espaces de corrélation. Dans le cas de la Croix de Gosforth, substituer des éléments scandinaves à des éléments chrétiens permettait de changer leur sens tout en les gardant familiers. La substitution permet de créer des parallèles et les parallèles, en retour, de créer une familiarité. La Croix même est une substitution : la base de la Croix surélève celle-ci par trois marches qui symbolisaient les marches de marbre menant au Golgotha, sous-entendant que la Croix de Gosforth devait rappeler le Golgotha et, par extension, la Sainte Croix (Doviak, 2021 : 9).

Plusieurs substitutions ont déjà été vues : Loki et le diable, la figure du Christ dans celle de Vidar. Mais ce que la Croix de Gosforth a de plus célèbre est sa scène de Crucifixion (figure 27), qui a donné lieu à une riche historiographie. C'est la Crucifixion qui permet d'établir une connexion entre les trois mondes qu'a énoncés Lilla Kopár, donc son importance symbolique est cruciale dans

l'imaginaire collectif, qui peut lui apposer plusieurs niveaux de compréhension. Seule scène visiblement chrétienne, elle diffère cependant des modèles conventionnels. Le Christ est dans une position traditionnelle, bras écartés de part et d'autre, jambes serrées, mais il n'y a pas de croix en arrière-plan. Seule sa position laisse entendre qu'il s'agit de la Crucifixion, ainsi que le personnage tenant une lance qui transperce le cadre du crucifié, Longin. Celui-ci n'est pas accompagné de Stephaton, mais d'une femme portant une cruche.

C'est l'un des personnages les plus énigmatiques de la scène. Sa robe et ses tresses suggèrent une origine scandinave, et son geste de servir à boire n'est pas sans rappeler d'autres productions.<sup>36</sup> Il pourrait s'agir d'une valkyrie venue accueillir Odin, ou bien de Marie-Madeleine habillée comme une Valkyrie (Richards, 2004 : ill.80, 123 ; Kopár, 2012 : 98). Comme la Croix de Ruthwell l'a montré, le Christ victorieux n'est pas un thème inconnu des Anglo-Saxons, il ne serait donc pas surprenant que les colons scandinaves aient choisi le thème d'une valkyrie venant recevoir le guerrier pour l'amener au Valhalla (Kopár, 2012 : XIX). Dans la scène de Gosforth, bien que son origine soit scandinave, la figure peut se substituer à la Vierge Marie ou à Marie-Madeleine, même si la Vierge est normalement placée à droite de Jésus et non pas à gauche (Kopár, 2012 : 95). Pour Marie-Madeleine, l'hypothèse veut que la figure transporte un alabastrer,<sup>37</sup> symbole de celle-ci (Bailey, Cramp, 1988). Knut Berg a émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'Ecclésia recueillant le sang du Christ, la personnification de l'Église, une figure utilisée dans l'art continental dès le IX<sup>e</sup> siècle, mais pourtant pas dans l'art insulaire (Berg, 1958 : 31). Plus simplement, il pourrait s'agir d'une femme scandinave portant de l'eau ou de la nourriture, représentée afin de correspondre aux conventions visuelles scandinaves contemporaines pour la différencier de Longin et du Christ (Doviak, 2021 : 17). La substitution de cette figure féminine avec un personnage chrétien ou une figure contemporaine permet donc de créer un pont entre l'imaginaire scandinave passé et l'imaginaire chrétien inséré dans le présent.

Plusieurs niveaux d'interprétations peuvent être prêtés à certaines figures pour les placer à la fois comme figures chrétiennes et scandinaves. Si la femme à la cruche a pu recevoir autant

---

<sup>36</sup> Voir, par exemple, les pendentifs « The Valkyries welcomed the fallen to Valhalla » (IX-XII<sup>e</sup> siècles) du musée historique de Stockholm ; une valkyrie accueillant un guerrier avec une corne à boire sur la partie supérieure de la pierre Lillbjärs III, Gotland (XI-XII<sup>e</sup> siècle) ; ou encore la pierre de Tjängvide (ca. 700-900).

<sup>37</sup> Il s'agit d'un récipient qui pouvait conserver des huiles ou du parfum.

d'interprétations, il en va de même pour la figure du crucifié. Clairement, l'iconographie l'associe au Christ, mais les Scandinaves aimaient se servir de comparaisons visuelles (Lager, 2000 : 125) et pour cette raison, le Christ n'est pas simplement le Christ sur la Croix de Gosforth. Le dieu Odin trouve plusieurs similitudes avec le Christ, en tant que guerriers triomphants et victimes sacrificielles (Kopár, 2012 : 99) : Odin était un dieu guerrier, chef des autres dieux, patron des héros, il ramenait avec lui les guerriers morts violemment au Valhalla pour qu'ils combattent avec lui lors du combat final, le Ragnarök ; parallèlement, le Christ anglo-saxon prenait souvent la forme d'un Christ triomphant, seigneur qui offrait le salut à ses fidèles, mort sur la croix en se sacrifiant et destiné à revenir lors du Jugement dernier, tout comme Odin s'est sacrifié pour recevoir la connaissance des runes en vue du Ragnarök, pendu à l'arbre Yggdrasil et percé d'une lance avant de ressusciter, transcendant sa nature par le savoir acquis ; tandis qu'Yggdrasil, l'Arbre de Vie et la Sainte Croix en bois deviennent des places de sacrifice reliées entre elles (ibid). La crucifixion du Christ préfigure son second avènement et son triomphe sur le mal, tandis qu'Odin, crucifié au-dessus du serpent Midgard, combat aussi le mal en vue du Ragnarök. Sa présence paraît logique si la figure de la partie supérieure, sur la même face, se trouve être Vidar tuant le loup Fenrir pour venger Odin, lui aussi associé au Christ. Il est également à noter que le poème saxon *Heliand* dépeint la Crucifixion en associant la mort du Christ sur la Croix avec celle d'Odin sur Yggdrasil (ibid : note 15, 122), le thème n'était donc pas inconnu localement. Certains éléments, cependant, ou plutôt leur absence, remettent en doute l'identité d'Odin en tant que substitut du Christ dans la scène, car il n'y a pas d'attributs associés au dieu qui soient visibles, comme le Valknut ou les deux corbeaux, et la figure possède deux yeux alors qu'Odin est borgne (Doviak, 2021 : 22).

La figure du Christ sur la Croix de Gosforth a donc tantôt été assimilée à Odin, tantôt à Baldr, ou encore à Heimdall, voire les trois à la fois en tant que dieux confrontant leur destinée (Berg, 1958 : 29 ; Caverley, 1899 : 157). Heimdall est aussi présent sur la Croix, côté ouest, où il tient une corne dans sa main gauche, le Gjallarhorn, dans lequel il doit souffler au moment du Ragnarök. Peut-on y voir une forme d'association avec la Trinité chrétienne ? Si les Scandinaves comprenaient le personnage de la Crucifixion en tant que personnification de trois dieux en même temps, il est possible qu'associé à un système de pensée chrétien, cette trinité scandinave rappelle la trinité chrétienne où Odin est le père, chef-dieu, Baldr le fils de celui-ci, associé au Christ, tandis

que Heimdall — dieu complexe au centre du monde,<sup>38</sup> non vraiment une figure principale et pourtant le créateur des trois classes de l'humanité sous la forme de Ríg — pourrait être associé au Saint-Esprit, lui-même difficilement définissable mais considéré comme la troisième personne de la Trinité, que l'évangile de saint Jean conçoit comme un intermédiaire de l'esprit de Jésus (et par extension du Père) qu'il communique aux hommes (Jean, 16, 15).<sup>39</sup> Pourrait-on y voir un parallèle entre Ríg, la forme humaine de Heimdall, qui sillonna la Terre pour organiser l'humanité, et Jésus qui, alors le Saint-Esprit sous forme humaine, tenta de rassembler les hommes et leur apporter le Salut ? En outre, George Dumézil effectue un rapprochement avec la nature aquatique de Heimdall (Dumézil, 2000), né d'Odin et de neuf mères qui sont les vagues des confins du monde, tandis que la Genèse mentionne qu'au commencement « le souffle [l'Esprit saint] de Dieu planait au-dessus des eaux. » (Gn, 1, 2).

Une autre substitution du Christ pourrait être simplement le dieu Baldr, tandis que les deux autres figures seraient respectivement Höd et Nanna, la femme de Baldr. Fils d'Odin, Baldr est le dieu pacificateur (Caverley, 1899 : 155), tué par son frère Höd, dieu aveugle qui, trompé par Loki, le transperça d'un bâton de gui. L'analogie est que Höd apparaît comme le soldat romain aveugle, aux yeux de l'audience anglo-saxonne, qui a transpercé Jésus de sa lance, car c'est notamment la seule figure à être rasée de près (ibid : 162). Comme le remarque Caverley, si les Scandinaves pouvaient voir Nanna se lamenter sur la perte de son époux, ou bien la mère de celui-ci brandir une branche de gui pour recueillir les larmes de tous ceux qui le pleuraient, les chrétiens pouvaient voir Marie-Madeleine pleurer son seigneur, tenant son alabastré avec les huiles nécessaires à son enterrement (ibid).

Ainsi, pour un public scandinave, la substitution et les parallèles entre la mythologie nordique et l'eschatologie chrétienne devaient permettre d'accentuer la pédagogie de la Croix,

---

<sup>38</sup> George Dumézil en donne cette description : « sans être le principal dieu ni le chef des dieux, est « premier » à divers égards (...) : dans le temps, il est né au début, *i árdaga* (*Hyndluljóð*, 35) ; il est l'ancêtre de l'humanité (*Völuspá*, 1), le procréateur des classes et l'instituteur de tout l'ordre social (*Rígsþula*) ; dans l'espace, il est posté au seuil du monde divin, « aux limites de la terre » (*Hyndluljóð*, 35), il est le veilleur (...) il ne dort pas, il voit la nuit comme le jour (...) ; enfin, dans les quelques contextes mythiques où il n'apparaît pas seulement, mais agit, il ouvre l'action : au *þing* des dieux, il parle le premier (*Þrymskviða*, 14-15) ; dans l'eschatologie, comme veilleur, il annonce par le son de sa trompe le drame qui va anéantir le monde » (Dumézil, 2000 : 172).

<sup>39</sup> « Tout ce que possède le Père est à moi ; voilà pourquoi je vous ai dit : L'Esprit reçoit ce qui vient de moi pour vous le faire connaître. » (Jean, 16, 15).

mélangeant différents éléments de plusieurs systèmes culturels — qu'ils soient scandinaves, anglo-saxons, « païens » et chrétiens — au sein d'un même espace de corrélation, qui lui-même procurait les outils nécessaires à une meilleure compréhension des concepts chrétiens, par comparaisons. Ces comparaisons, ou ces substitutions, allouaient aux spectateurs une certaine familiarité visuelle. Comme l'indique Linn Lager, les Scandinaves devaient comprendre la religion chrétienne à travers des comparaisons avec la religion scandinave et, de cette façon, ce qui était étranger devenait familier (Lager, 2000 : 125). Par conséquent, le christianisme devait être interprété et compris en utilisant un langage scandinave traditionnel en y ajoutant des nouveaux concepts (ibid), à l'instar d'un langage adaptatif. La Crucifixion se voulait être l'image la plus importante de la Croix, placée et encadrée à hauteur des yeux, particulièrement reconnaissable pour ceux qui allaient se convertir ou n'étaient pas encore complètement christianisés, en tant qu'évènement crucial de l'histoire chrétienne (Doviak, 2021 : 25), mais également pour l'audience anglo-saxonne locale déjà chrétienne.

### 2.2.3. En quoi est-elle agente ?

La Croix de Gosforth prend sa place d'agent social et religieux en ce sens où elle produit des actions qui affectent une autre partie (Gell, 2009), premièrement, parce qu'elle cherche à susciter la componction<sup>40</sup> de l'audience. L'expérience visuelle de la sculpture permet de faire l'expérience de la dévotion, ce qu'appuie notamment la scène de Crucifixion. Il est fort possible qu'en sculptant cette scène, les artisans aient voulu recréer une expérience visuelle semblable à ce que décrit Bède,<sup>41</sup> par l'encadrement et l'isolation du Christ par rapport au reste de la Croix

---

<sup>40</sup> Vive émotion de tristesse, de regret d'avoir offensé Dieu étant nécessaire, selon Grégoire le Grand, au processus de pénitence ou de conversion. Voir Nagy, 2021.

<sup>41</sup> Dans *De Templo*, Bède justifie l'utilisation des images en raison de leurs capacités émotionnelle et mémorielle : « Si enim licebat serpentem exaltari aeneum in lingo quem aspicientes filii Israhel uiuerent, cur non licet exaltationem domini saluatoris in cruce qua mortem uicit ad memoriam fidelibus depingendo reduci uel etiam alia eius miracula et sanationes quibus de eodem mortis auctore mirabiliter triumphauit cum horum aspectus multum saepe compunctionis soleat praestare contuentibus. » (For if it was permissible to raise up the brazen serpent on a tree that the Israelites might live by looking at it, why is it not permissible that the exaltation of the Lord our Savior on the Cross whereby he conquered death be recalled to the minds of the faithful pictorially, or even his other miracles and cures whereby he wonderfully triumphed over the same author of death, since the sight of these things often tends to elicit great compunction in the beholders.) (Bede, Hurst : 1969 : 212–13 ; Kessler, 2012 : note 41).

(Doviak, 2021 : 7). Confiner le Christ dans un cadre à Gosforth pouvait faciliter la compréhension de la figure comme représentation isolée et destinée à être appréhendée d'une manière spécifique (ibid), tout en lui accordant une nature iconique, encourageant alors un état de componction afin d'inciter les spectateurs à la contemplation de l'évènement visuellement présenté (ibid : 23). La position des figures, en plus de l'encadrement de la scène, pouvait donner l'exemple de positions dévotionnelles, comme si elles étaient devant une icône, ce que remarque Amanda Doviak :

« the figures 'associations with conversion and recognition in this context nonetheless imply that they were intended to inspire compunction in the viewer, which would, subsequently, prompt a mimetic response enabling the beholder to contemplate the carved image of Christ and witness his divinity. » (ibid : 18)

L'émotion dévotionnelle suscitée par la Croix devait être d'autant plus exacerbée par l'espace de corrélation et les substitutions mélangeant des figures et des concepts familiers à l'audience scandinave, bien que non chrétiens au premier regard. Pour autant, ces éléments se trouvaient sur une croix chrétienne et cherchaient à s'apparenter à des éléments chrétiens face au regard des spectateurs, qui comprenaient probablement le dialogue engendré par tous ces éléments. Suzanne Biernoff a, en outre, avancé que la vue offre justement un moyen de 'communion', plus que de 'communication' ou de 'dialogue' (Biernoff, 2002 : 134). Si tel est le cas, la Croix de Gosforth devait être une véritable expérience visuelle pour une audience contemporaine, qu'elle soit anglo-saxonne ou scandinave, qui pouvait l'affecter de quelque manière, notamment émotionnelle, ce que les sculpteurs avaient bien compris en fusionnant plusieurs systèmes de pensée au sein d'un même espace visuel.

C'est là la deuxième qualité qui rend la Croix agentive, en tant qu'elle est une part du processus visant à modifier l'imaginaire collectif, que le ou les sculpteurs de la Croix ont usé afin de transmettre des concepts ayant trait à la fois au Ragnarök et à la Crucifixion. Elle démontre une connaissance certaine des concepts provenant des deux systèmes, ainsi qu'une mise en action des mythes et de leur renouvellement au sein d'une nouvelle cosmologie. L'accommodation des mythes à une histoire chrétienne donnait un rôle actif à la sculpture, puisque c'est par elle que cette accommodation prenait consistance, matériellement, visuellement et, par conséquent, mentalement. Comme cela a pu être le cas plus tard, au XIII<sup>e</sup> siècle, où l'expérience visuelle du

sacré jouait un rôle central dans la dévotion privée et la vie religieuse publique (Belting, 1998b : 7 ; Biernoff, 2002 : 133), notamment par l'utilisation d'images comme instruments de prédication avec les *exempla* pour fabriquer des images mentales (Polo de Beaulieu, 2019) — images mentales qui permettent au spectateur de s'identifier à ce qu'il voit et donc d'adopter un comportement spécifique — on peut supposer que le fusionnement des mythes scandinaves avec l'eschatologie chrétienne permettait à l'audience, non pas seulement de comprendre, mais de s'identifier plus facilement à ce qu'elle contemplait. L'image de Crucifixion, dans un contexte à la fois scandinave et chrétien, pouvait peut-être permettre une identification avec le Christ. « Seeing was not only believing, but being assimilated with Christ's flesh and blood through a visual interaction. » (Biernoff, 2002 : 136). L'interaction visuelle avec le cadre de la Crucifixion sur la Croix de Gosforth pouvait permettre, non seulement la composition, mais également un retournement des croyances et une restructuration culturelle qui s'établissaient par l'intermédiaire de l'imaginaire collectif. En cela, la Croix est à la fois active et agente, car elle suscite des réactions et agit dans la modification des images mentales.

De façon plus abstraite, son agentivité ne provient pas seulement des scènes figuratives, mais également de son ornementation dont la fonction qui pouvait être apotropaïque, permettait également de familiariser les deux audiences à des éléments visuels qu'elles reconnaissaient. Cette familiarisation visuelle facilitait justement ce qui a été dit précédemment, à savoir l'accommodation à l'eschatologie chrétienne. La grande majorité de la Croix ne contient pas de scènes figuratives, mais surtout des motifs à entrelacs zoomorphes. Ces ornements zoomorphiques ont été analysés comme des moyens pertinents de représenter les forces monstrueuses du mal avec lesquelles les dieux se livraient bataille (Bailey, Cramp, 1988). On l'a observé sur la face est avec Vidar, substitut du Christ, combattant Fenrir sous forme d'entrelacs à tête de loup à chaque extrémité. Même chose sous la Crucifixion, deux serpents entrelacés ont été interprétés comme étant la Mort et le Diable vaincus par le Christ (Berg, 1958 : 29). De même, la face nord présente un type de motif zoomorphe unique, sous-entendant son importance iconographique, dont les sortes d'ailes qu'elle possède pourraient en fait être des flammes et l'animal, un démon de feu, qui se différencie par la taille de ses yeux, plus proéminents que les autres, une caractéristique démoniaque (ibid : 38).<sup>42</sup> Les motifs de la Croix ne sont donc pas simplement décoratifs, ils sont

---

<sup>42</sup> Il pourrait s'agir de Surt (Berg, 1958 : 38), géant ou démon du feu, qui attaque l'armée des dieux lors du Ragnarök et embrase la Terre entière, ainsi qu'Asgard, le royaume des dieux. Il s'agit donc d'une figure destructrice.

« le signe d'une idée » (Henry, 1963 : 293), qu'ils permettent à cette dernière d'exprimer. Les entrelacs sont à la fois des personnages mythologiques et, dans un univers chrétien, des personnifications du mal qui, dans les deux cas, sont combattues lors des eschatologies scandinave et chrétienne. Par abstraction, les représentations permettent aux spectateurs d'utiliser plusieurs niveaux de regard, à savoir visuel, intellectuel et spirituel (Tilghman, 2011 : 304 ; Alcorn, 2019 : 153). Ce processus d'abstraction ne concerne pas exclusivement les motifs, mais les scènes figurées également puisque, en racontant une histoire, elles sont toutes le symbole d'une abstraction, et donc d'une idée ou d'un concept que l'audience est capable de déchiffrer avec les outils mentaux nécessaires.

Finalement, elle est un agent social en ce sens qu'elle exprime le partage entre deux cultures, que sont celles des Anglo-saxons chrétiens et des Scandinaves convertis ou en processus de l'être. Il a été mentionné plus tôt que la Croix de Gosforth témoigne de la tentative de rapprochement des deux systèmes culturels, notamment pour des raisons d'adaptation politique et sociale. Sa forme même utilise les traditions locales dans l'érection de hautes croix. Elle cherche ainsi à exploiter les relations culturelles que peuvent former les deux, par l'intermédiaire d'un médium sculpté où chaque public est capable de se retrouver. Les Anglo-Saxons étant germaniques, ils n'étaient pas complètement étrangers à la mythologie scandinave, le dieu Woden (équivalent d'Odin) était considéré être l'ancêtre des rois (Wormald, 2006 : 57) qui, avec la christianisation, est devenu un descendant d'Adam (Fletcher, 1997 : 240). L'utilisation de monuments sculptés n'était, cependant, pas la grande nouveauté pour les Scandinaves, mais le fait d'utiliser des scènes figurées l'était (Jesch, 2015 : 58), de la même façon que pour les Anglo-Saxons qui ont été introduits aux icônes quelques siècles plus tôt. C'est donc au contact des populations locales que les Anglo-Scandinaves ont décidé de s'approprier le même langage et, par la même occasion, d'établir une forme de pont entre les deux sociétés.

Pour autant, la Croix démontre que les colons scandinaves souhaitaient garder leur identité culturelle, même en se christianisant (puisque la Croix est bien chrétienne). L'imagerie utilisée, qui fusionne deux eschatologies, montre que les Scandinaves étaient complètement agents de leur christianisation et qu'il n'était pas question d'être « assimilé ». Si les chrétiens ont pu s'accommoder de certaines traditions non-chrétiennes, à l'inverse, les Scandinaves se sont plutôt



accommodés des traditions chrétiennes en décidant de se tourner vers le Christ, selon leur propre compréhension de celui-ci (un Christ victorieux). Plusieurs études montrent aujourd'hui l'importance des femmes dans la conversion et le processus de christianisation scandinave,<sup>43</sup> et la place de la figure féminine sous la scène de Crucifixion n'est peut-être pas anodine. Il est possible qu'elle serve à établir un lien visuel entre les Scandinaves convertis et les chrétiens anglo-saxons. Visuellement, celle-ci est clairement scandinave de par ses attributs, mais si elle prend l'identité de Marie-Madeleine qui est un symbole des convertis, notamment chez Bède (Bailey, 1980 : 130), alors elle établit un lien entre les chrétiens anglo-saxons et les convertis scandinaves qui reconnaissent la divinité du Christ (Doviak, 2021 : 17). L'identité scandinave n'est donc pas un frein à l'adoption d'une identité chrétienne, et la Croix témoigne de cette idée.

### **2.3. Objets actifs et acteurs : la broche de Hunterston**

Une image ou un objet peut avoir plusieurs trajectoires, plusieurs vies, dont le contact et les échanges avec des populations distinctes, aux traditions visuelles différentes, peuvent modifier son agentivité (Gaillemin, 2018 : 2). Autrement dit, un objet acquiert plusieurs sens, plusieurs significations au cours de sa vie, dont la temporalité est continue à partir du moment où il a une audience pour l'observer, pour le toucher, et surtout pour le réinterpréter et le réutiliser au sein de sa propre cosmologie. Nous avons vu dans le précédent chapitre comment les broches avaient pu être reprises dans un contexte chrétien par l'aristocratie anglo-saxonne afin d'affirmer son identité et son pouvoir politique et comment ces broches avaient acquis plusieurs symbolismes qui leur permettaient de s'insérer dans un contexte social chrétien. En revanche, il reste à voir comment une telle broche peut se placer comme acteur face à son porteur. La broche de Hunterston sera ici à l'honneur, car, datée du début du VIII<sup>e</sup> siècle, elle démontre des échanges artistiques entre l'Irlande et la Grande-Bretagne anglo-saxonne et son iconographie a fait couler beaucoup d'encre, mais jamais pour la replacer comme objet actif de christianisation.

---

<sup>43</sup> Voir Gräslund, 2003 ; Wicker, 2012a ; 2012b.

### 2.3.1. L'agentivité des motifs

La broche de Hunterston (figures 28 et 29) se définit comme une broche pseudo-annulaire — en contraste avec les broches annulaires qui étaient rondes et ouvertes, celle-ci est complètement fermée — accompagnée de son épingle. Composées d'or et d'argent, la broche et l'épingle sont décorées d'incrustations d'ambre et de panneaux en filigranes qui présentent une iconographie zoomorphe, des intrications ou des boucles. Plusieurs types d'animaux y sont représentés, parfois des oiseaux comme sur les trois panneaux supérieurs, mais généralement des serpents, dont certains, comme on peut le voir sur les rectangles alternés par des ambres rectangulaires sur la partie inférieure, des serpents avec des queues de poisson. Cette partie inférieure, la plus large et la plus élaborée, se compose en son centre d'un panneau rectangulaire en filigranes tressés, en or, qui encadre des motifs en spirales, et est incrusté de quatre pierres sur chaque côté, formant ainsi une croix (Stevenson, 1974 : 39). Tous les animaux semblent tournés vers elle (ibid).

L'arrière de la broche est complètement recouvert d'argent. Plus simple que l'avant, il possède toutefois des parties dorées, une dans sa partie supérieure et trois autres sur la partie la plus proéminente, à savoir une partie rectangulaire au centre et deux autres parties qui la flanquent, plus allongées avec un bout arrondi. Des entrelacs zoomorphes composent la partie supérieure, tandis que le cadre rectangulaire en bas se compose de nœuds qui forment au centre une petite croix (de la même façon que nous l'avons avec le reliquaire de Monymusk). Les deux autres parties qui la flanquent sont composées de disques à spirales. Une inscription a été gravée en runes scandinaves au X<sup>e</sup> siècle : « Melbrigda possède cette broche », et quelques motifs triangulaires semblent avoir été ajoutés sur les parties en argent.

Nous l'avons vu, utiliser des motifs et des thèmes iconographiques familiers permettait de christianiser des symbolismes anciens qui y étaient associés, de façon plus progressive, mais plus profonde, plus durable, tout en gardant le pouvoir et l'agentivité que possédaient ces symbolismes, dont les motifs n'étaient que le symbole d'abstractions et d'idées plus complexes. « There is no better way to conquer a tradition than by appropriating it » (Newman, Burke, 2013 : 211). Ce qui frappe particulièrement à la première observation de la broche, sont tous ces entrelacs zoomorphes qui, encore une fois, ne sont pas utilisés par hasard. S'ils peuvent avoir une fonction esthétique que

l'on retrouve dans l'art scandinave ou hiberno-saxon, ils prennent ici plutôt une fonction apotropaïque ancienne : les nœuds servaient à refouler le mal. Ajouter des têtes animales aux extrémités pouvait renforcer ce pouvoir apotropaïque (Kitzinger, 1993 : 3). Les animaux possédaient un pouvoir inhérent, capable de protéger, lorsqu'appliqués sur des objets. Ainsi appliqués sur la broche et associés au symbolisme chrétien, le porteur pouvait peut-être voir en eux une forme de protection personnelle, aux propriétés actives.

En outre, le panneau central de la broche, où se trouve la croix, semble, comme l'explique Robert Stevenson, être plus largement flanqué par deux créatures dont les têtes forment toute la partie inférieure de la broche (figure 30). Il faut d'ailleurs préciser que cette partie inférieure se retrouve, en fait, être la partie supérieure une fois portée : la position de la broche est inversée pour que le porteur, qui baisse la tête, puisse alors interpréter cette partie lui-même. Les deux créatures sont face à face et peuvent être distinguées par les quatre têtes d'aigles près des ambres sur le panneau central, qui ne sont en fait pas des aigles, mais les crocs des créatures (Blackwell, 2011 : 233). Ces dernières semblent ainsi ouvrir grand la gueule, comme pour manger la croix au centre qui représente le Christ. Ces têtes d'aigles, associés aux autres créatures de la broche, des serpents avec des queues de poisson, témoignent d'une iconographie chrétienne juxtaposée à un symbolisme animalier que Stevenson associe à la Crucifixion du Christ (Stevenson, 1974 : 39-40 ; Whitfield, 2013: 156). Stevenson met effectivement cette idée en lumière en s'appuyant sur les précédents écrits de Victor Elbern concernant l'étude iconographique d'un reliquaire, où il identifie les trois créatures du chapitre premier de la Genèse, à savoir les animaux terrestres, les oiseaux, et les poissons ou les serpents, qui correspondent respectivement aux trois ordres du vivant : la terre, le ciel, l'eau (Stevenson, 1974 : 39). Les pères de l'Église pensaient que la création était renouvelée par la crucifixion du Christ, elle-même symbolisée par une croix flanquée de ces trois types d'animaux, et qu'en conséquence ce motif devait être associé à la rédemption (Whitfield, 2013 : 156).

Ajoutons également que cette broche est considérée comme faisant partie d'un groupe de broches appelé « pseudo-annulaire » en contraste avec les broches dites « annulaires », c'est-à-dire rondes. Ce qui les différencie, notamment dans le cas précis de la broche de Hunterston, c'est l'écart ouvert que possèdent les broches annulaires, plus anciennes, où l'on pouvait passer l'épingle. Avec les broches pseudo-annulaires, cet écart est fermé. Pourquoi ? Plusieurs auteurs se sont posé la question, Stevenson expose l'idée que cette partie fermée, outre ressembler à une

couverture de manuscrit ou un reliquaire, a peut-être été inspirée d'un prototype qui, justement, l'utilisait comme contenant pour une relique (Stevenson, 1974 : 40). La broche de Hunterston ne présente pas de dispositions qui laisseraient penser qu'elle en ait contenu, mais l'idée du symbolisme que cela apporte est intéressante : la partie rectangulaire sur le panneau central, avec la croix formée par les gemmes, pourrait alors être assimilée à un livre-reliquaire, la forme et le décor avec les trois doubles spirales y laissant penser, rendant d'autant plus sacré cette partie centrale.

Le type d'imagerie avec les animaux flanquant un élément important ou divin n'est pas spécifique à la broche de Hunterston, on la retrouve sur d'autres broches pseudo-annulaires — c'est le cas de celle de Tara, souvent utilisée en guise de comparaison avec la Hunterston — et annulaires, qui présentent ce même décor zoomorphique de grandes créatures aux extrémités (Blackwell, 2011). Il est très probable que ces créatures constituaient à l'origine d'anciens motifs non-chrétiens et ont été adaptées au sein d'une nouvelle interprétation chrétienne (ibid : 238). Sur certaines, on retrouve un motif particulier : celui d'un visage ou d'une tête entre deux créatures qui ouvrent la gueule, souvent des oiseaux. Ici, il n'y a pas de visage, mais il y a une croix, que l'on a vue représenter le Christ. À côté de cela, les oiseaux étaient utilisés comme symboles chrétiens depuis les débuts du christianisme, où ils étaient représentés par paires et associés à l'âme, à l'Eucharistie, ou à la révélation de Vérités divines, surtout lorsqu'ils flanquent une croix (Bourke, Fanning, Whitfield, 1988 : 94). Blackwell explique que cette réinterprétation peut trouver son inspiration dans l'ancien cantique d'Habacuc (3:1-19), « In medio duorum animalium innotesceris » (« Tu seras connu au milieu de deux animaux ») en parlant du Christ (Bourke, Fanning, Whitfield, 1988 : 95 ; Whitfield, 2013 : 159 ; Blackwell, 2011 : 239), un cantique familier pour les populations locales puisqu'il était chanté le vendredi. Si, sur la broche de Hunterston, le Christ est représenté de façon figurative par une croix, on le retrouve plus explicitement sur des sculptures : la Maiden stone (Figure 31), par exemple, où la figure du Christ est représentée flanquée par deux bêtes. On a ainsi un thème chrétien, utilisé sur des productions cléricales, et qui apparaît sur des broches en tant qu'expression personnelle de dévotion sur les vêtements des séculiers (ibid : 243).

Tous ces éléments symboliques, de la fonction apotropaïque des motifs à leur adaptation vers un symbolisme et une utilisation chrétienne, au sein d'un processus de christianisation, pourrait démontrer une volonté de la part de l'Église d'infiltrer la culture locale, afin de

christianiser des motifs qui possédaient déjà une signification agentive, et de les utiliser pour rendre l'objet tout autant actif pour le porteur (comme pour ceux qui la regardent), puisque la puissance de l'objet, à travers ses symboles, n'est pas annihilée, mais reformulée dans un contexte chrétien.

### **2.3.2. Des matériaux actifs**

En plus de l'iconographie utilisée, il faut ajouter l'emploi des matériaux dans l'agentivité que pouvait exercer ce type de broche. « La séparation traditionnelle de la matière et de l'image, avec l'opposition qu'elle implique entre le corps et l'âme, cède la place à un processus dynamique qui accomplit la relation entre les deux. » (Kessler, 2015 : 27). Au Moyen Âge, les matériaux ne sont pas employés de façon hasardeuse, encore moins dans un contexte chrétien. Ils ont une symbolique spécifique et, assemblés, agissent entre eux pour augmenter la puissance agentive et spirituelle de l'objet, tant sur lui-même que sur les spectateurs.

Une grande partie de la broche est composée d'or, un matériau somptueux valorisé tant pour sa préciosité que pour sa pureté, qui circulait exclusivement dans les milieux aristocrates (Herman, 2016 : 169). Sa qualité de refléter la lumière et attirer le regard, en plus de son influence sociale, explique peut-être pourquoi il a été affilié au surnaturel et au pouvoir divin (ibid). Associé à des pierres précieuses, il était utilisé pour représenter le paradis comme lieu de récompense spirituelle (Kessler, 2015 : 16). Pour ces raisons, l'or est, d'une part, utilisé pour indiquer et orner le divin parce qu'il est précieux et qu'il dénote du pouvoir, et d'autre part, il est vu de cette façon justement parce qu'il est associé avec le divin (Herman, 2016 : 170).

Si l'or est majoritaire sur toute la face de la broche, certains panneaux sont en argent, tandis que le revers en argent possède quatre panneaux en vermeil (argent recouvert d'or), de la même manière que sur l'épingle. Ce matériau est, au même titre que l'or, souvent mentionné dans la Bible. Le pape Grégoire le Grand a lui-même écrit sur ce matériau en l'interprétant comme une allégorie de la Parole divine (Kessler, 2011 : 50). Grégoire le Grand ayant été un acteur important dans la conversion, on peut supposer que les missionnaires qu'il a envoyés convertir les îles Britanniques aient pu se servir, en plus de ses directives de conversion, de ses écrits et interprétations. Par ailleurs, il est possible que la production métallurgique ait été reprise, ou du moins contrôlée de

façon similaire à celle des rois, par des centres religieux comme c'était le cas à Nendrum et Armagh, en y appliquant les significations symboliques importées (Nieke, 1993 : 130).

En ce qui concerne les pierres semi-précieuses incrustées dans la broche, épingle incluse, on en compte quinze d'ambre, même si la plupart ont disparu, et quatre autres sur la partie principale, disparues aussi, mais qui ont pu être des grenats. L'ambre était un matériau commun durant la période médiévale, même s'il est rarement mentionné dans les écrits (Coulter, 2015 : 117). Mais ce n'était pas un matériau simplement utilisé dans un but ornemental, des pouvoirs de guérison et de protection lui étaient attribués depuis l'Antiquité et, si au VI<sup>e</sup> siècle l'Église continentale condamne le port d'amulettes en ambre, le nord de l'Europe, notamment York et Dublin, en importait beaucoup. Les clercs de Grande-Bretagne étaient bien plus tolérants envers les anciennes traditions et le port d'amulettes d'ambre, comme le démontrent la fouille de certaines tombes qui en contenaient et le pénitentiel datant de la fin du VII<sup>e</sup> siècle de l'archevêque de Canterbury qui en autorisait le port (ibid).

Également, Robert Stevenson a émis l'hypothèse que, parmi les incrustations, les quatre pierres qui forment les extrémités rectangulaires de la croix, sur la partie principale, ont pu être des grenats (Stevenson, 1974 : 27), des pierres que l'on retrouve sur de nombreux objets anglo-saxons. Si leur couleur écarlate pouvait être associée au sang des martyrs ou du Christ à partir du haut Moyen Âge, des pouvoirs prophylactiques leur ont également été attribués (Dell'Acqua, 2017 : 159). Le grenat fait partie des pierres mentionnées par Ezéchiel dans sa description de l'Eden (Éz., XXVIII, 13 ; Kessler, 2015 : 16), mais, surtout, son association à une imagerie chrétienne peut symboliser l'incarnation et la double-nature du Christ (Dell'Acqua, 2017). Si Stevenson a raison et qu'une partie des pierres étaient bien des grenats, alors associés à l'ambre et aux symboles chrétiens, cela renforce non seulement la fonction apotropaïque de la broche, mais également sa nature chrétienne, particulièrement à l'endroit où ils sont disposés.

Nigel Barley a suggéré que les Anglo-Saxons percevaient probablement les couleurs comme étant inextricablement liées à un objet, par opposition à des concepts abstraits de description, où le fait qu'ils soient « rouges » n'est pas équivalent à notre conception moderne du rouge (Barley, 1974 ; Herman, 2016 : 174). Ils pouvaient plutôt les associer à des émotions (Barley, 1974 : 17) ou se référer à la brillance, dans un sens « clair-sombre ». Le mot *glæd*, par exemple,

signifie à la fois « joyeux » et « brillant » (ibid : 18). Cela sous-entend que la teinte ou la saturation étaient plus importantes que la couleur (Herman, 2016 : 174). Parallèlement, chez les chrétiens, Bède associait la couleur rouge avec quatre des douze pierres de l'Apocalypse, en en décrivant deux comme associées au sang et deux autres associées au feu : cela suggère que les couleurs associées avec de l'or et les grenats pouvaient avoir une importance essentielle et des significations symboliques dans la société anglo-saxonne (ibid : 176).

La broche de Hunterston cherche clairement à créer une expérience visuelle où les motifs et le chatoiement des matériaux agissent en symbiose et, ainsi, peut-être que l'utilisation de matériaux ostentatoires, habituellement assimilés à des personnalités importantes qui pouvaient les obtenir, n'avait pas seulement pour but de montrer cette richesse, et par extension un certain statut et pouvoir politique, mais cherchait à exprimer des significations toutes aussi importantes que les motifs chrétiens pour une audience qui savait alors lire les couleurs selon les normes de deux cultures. Comme l'indique Melissa Herman, manipuler les couleurs illustre l'effort intentionnel de contrôler l'expérience visuelle du spectateur afin de susciter des réponses face à des associations symboliques spécifiques, faisant peut-être référence au sang du Christ sur la Croix, ou aux flammes apocalyptiques du Jugement dernier (ibid : 177) et, parallèlement, à d'autres significations ontologiques que les Anglo-Saxons attribuaient aux couleurs.

Le fait de rajouter des symboles chrétiens à des objets vestimentaires, donc personnels, qui possédaient une signification symbolique issue de l'Antiquité romaine et permettaient, d'abord, d'affirmer le statut social d'une personne en appuyant visuellement sur ledit statut et, par extension, sur le pouvoir et l'influence que possédait le porteur, a modifié cette symbolique d'autorité en lui ajoutant une connotation religieuse : la broche de Hunterston marque à la fois le statut social de la personne, ainsi que son genre selon la façon dont elle est portée, mais aussi son statut chrétien. La broche se place comme acteur social, d'abord pour des raisons politiques, en tant que symbole emprunté à l'Empire romain et l'Empire byzantin qui utilisaient cette fonction visuelle de fournir le statut officiel du porteur, puis devient un insigne de chrétienté, *en plus* d'appuyer sur le statut du porteur. Parallèlement, son rôle d'acteur ressort, car la broche n'est pas seulement l'insigne d'une autorité et d'un pouvoir séculier, elle est l'insigne d'une religion face à soi et face aux autres qui, par son iconographie, son choix de matériaux et de ses couleurs crée des analogies entre les anciens

aspects culturels et religieux non-chrétiens d'une part (qui sont toujours utilisés en étant accommodés), et les nouveaux aspects chrétiens importés du continent d'autre part. La fonction apotropaïque renforce cette symbolique chrétienne, parce qu'elle s'y applique en ajoutant de la puissance à l'objet par les motifs et les matériaux qui, eux, ont été adaptés à partir d'anciens types d'amulettes ayant perduré durant le haut Moyen Âge en Europe du Nord. Les matériaux, les couleurs et l'iconographie se juxtaposent aux symbolismes sociaux qui sont associés dans l'agentivité de la broche.

### **2.3.3. Entre fixité et mobilité**

Un autre point à mentionner dans le cas des broches est que leur action se place à la croisée des chemins entre mobilité et fixité. La broche de Hunterston a certainement voyagé, non pas seulement sur un seul porteur, mais sur plusieurs d'entre eux. C'est un objet mobile. Sa provenance n'est pas certaine, le musée national d'Écosse suppose qu'elle provient d'un site royal tel que celui de Dunadd à Argyll, en Écosse (anciennement capitale du Dál Riata) car elle ressemble à un fragment de broche retrouvé à Dunbeath (Youngs, 1989 : 57), mais également, les oiseaux sur la broche ont des crêtes, un détail que l'on retrouve sur les sculptures pictes (Laing, 2010 : 119). Susan Youngs émet cependant l'hypothèse qu'elle proviendrait plutôt d'Irlande, et Lloyd Laing (2010 : 99) précise qu'elle a pu être produite dans un atelier de Iona, grand site monastique irlandais. Il est possible, cependant, que l'artisan ait lui-même voyagé et ait appris sa technique en Irlande. Cela démontre dans tous les cas des échanges artistiques entre les deux. Parallèlement, la technique en filigrane se rapproche de celle trouvée sur l'orfèvrerie anglo-saxonne. Il s'agit donc d'une broche difficile à localiser avec certitude, ce qui sert peut-être à démontrer sa capacité à se fondre au sein de plusieurs traditions culturelles et à créer des trajectoires. 200 ans après sa fabrication, la broche tombe d'ailleurs entre des mains vikings, comme le laisse soupçonner l'inscription rajoutée à l'arrière de la broche en runes scandinaves, bien que le nom soit irlandais : « Melbrigda possède cette broche ».

L'inscription prouve que la broche est passée entre plusieurs mains. Elle a donc voyagé physiquement, mais aussi temporellement. La temporalité d'un objet n'est pas à mettre de côté, car c'est un aspect qui renforce son pouvoir au sein d'une société, donnant une agentivité plus profonde



à sa matérialité, mais également à son symbolisme. C'est une forme de mobilité à travers le temps. Cette mobilité temporelle lui permet d'acquérir une plus grande agentivité sur les personnes qui croisent son chemin. L'histoire accumulée d'un objet affecte l'attitude qu'on peut lui porter, et donc le pouvoir de cet objet sur une personne, en ce sens où sa place dans le passé et la façon dont le passé a pu l'affecter, influence son pouvoir dans le présent et dans le futur (Guest, 2012 : 4). Pourquoi le Scandinave qui a récupéré la broche de Hunterston a-t-il voulu graver son nom à l'arrière ? Peut-être a-t-il reconnu la potentialité de la broche, qui a dû lui apparaître impressionnante visuellement, possédant un certain « charisme », une certaine influence formée par sa biographie et son histoire en tant qu'objet de prestige. Pour les Scandinaves, les objets prestigieux portaient un nom, ce qui appuyait leur connexion entre les hommes et les dieux, pour devenir des attributs personnels dotés de certains pouvoirs (Røstad, 2018 : 93). On a vu que pour les Irlandais et les Anglo-Saxons, les broches servaient de marqueurs de statut, elles avaient une influence importante dans la société en tant qu'insigne de pouvoir politique et religieux. C'était également le cas dans la tradition scandinave qui s'en servait comme marqueur d'identité et d'affirmation au sein de l'aristocratie, en tant qu'objets d'héritage, mais également pour leurs propriétés agissantes (ibid). La qualité apotropaïque de la broche de Hunterston devait appuyer cette idée, les entrelacs zoomorphes avaient la même fonction chez les Scandinaves. La temporalité permettait d'insister sur tout le symbolisme, l'influence et les pouvoirs qu'elle a pu acquérir au fil du temps. En tant qu'objet mobile, de la même façon que les reliquaires portatifs, cette agentivité n'a fait que se renforcer en voyageant avec ses porteurs, influençant son audience à plusieurs endroits et à plusieurs époques. La broche, par sa temporalité et sa décoration active, était d'autant plus un objet vivant. Cette vivacité lui permettait d'élargir la zone d'influence autour d'elle. En tant que broche chrétienne, cette influence a pu affecter le porteur scandinave qui était peut-être nouvellement converti ou en processus de christianisation.

Paradoxalement, les broches demandent aussi une certaine immobilité pour être observées et saisir tout le détail qu'elles ont à offrir. Les broches de taille volumineuse, comme celle de Hunterston, étaient clairement destinées à être vues et montrées devant une audience capable d'admirer la brillance et les dorures de l'objet de loin, mais pas le détail des entrelacs en filigrane qui est destiné au regard du porteur. Simplement, si la mobilité de l'objet en tant qu'insigne de pouvoir politique et de statut chrétien était essentielle à la transmission plus large d'une nouvelle

cosmologie, insérée au sein d'une ancienne, le fait qu'elle soit portée sur un manteau ne permettait pas une expérience plus intime de l'objet, qui était tout autant importante pour agir sur son porteur. Melissa Herman a bien mis en évidence, à travers l'étude de plusieurs objets anglo-saxons, qu'il n'y avait pas qu'une seule expérience à faire d'un objet, mais plusieurs (Herman, 2016 : 164). L'expérience visuelle de la broche de Hunterston demandait un processus plus long, mais une contemplation plus profonde qui, peut-être, pouvait s'apparenter à l'expérience d'une *ruminiatio* visuelle à l'instar des page-tapis que l'on trouvait dans les manuscrits et qui demandait un moment d'arrêt pour tenter de saisir leur complexité (Bonne, 1996). Il ne s'agissait pas simplement d'en faire l'expérience visuelle, mais l'expérience physique également : la matérialité de la broche est importante. Le choix des matériaux, on l'a vu, n'est pas anodin, ils font partie intégrante de son message. L'iconographie et les matériaux servent autant l'un que l'autre à transmettre une idée (Herman, 2016 : 178), par abstraction. Finalement, ce n'est pas tant la broche qui est immobile, mais plutôt le porteur qui doit être fixe pour l'admirer et en faire l'expérience sensorielle au complet.

Partant d'un autre aspect, il a déjà été mentionné que les sculptures sont, elles, des agents fixes qui permettent à la fois de démontrer l'importance de l'utilisation des broches dans la diffusion chrétienne en tant que documents matériels de celle-ci, mais contribuent aussi à diffuser visuellement leur nouvelle symbolique. Plusieurs exemples montrent le port de la broche sur des personnalités importantes du christianisme, ce qui permettait probablement d'appuyer une signification d'autorité royale et de légitimation de pouvoir de façon plus large. Les sculptures pérennisent le symbolisme de la broche dans la société, à travers le temps et l'espace. L'exemple de la Croix Sud de Monasterboice, avec le Christ portant une broche du même type que Hunterston a précédemment été donné, mais d'autres existent : on peut voir sur un panneau d'une croix de Kells, représentant le Baptême du Christ, que les deux figures qui l'accompagnent portent aussi des broches (figure 32), ou encore sur une croix de l'île de Canna (VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle), on peut voir la Vierge avec une broche au milieu de sa poitrine (figure 33), comme il était de coutume pour les femmes d'en porter. Sur ces croix, le Christ apparaît toujours habillé de façon princière (sauf pour le Baptême où il est nu), avec broche et long manteau, et le dépeindre de cette manière montre, encore une fois, que l'Église s'est inspirée des précédentes traditions d'autorité séculière, afin de renforcer sa propre position : l'Église illustre ainsi comment l'autorité chrétienne était une extension naturelle de l'autorité séculière déjà établie, voire était la même (Nieke, 1993 : 133). Les

sculptures, en affichant publiquement un port de broche standardisé, fixaient leur utilisation dans les esprits et particulièrement, dans le cas des hautes croix, elles le légitimaient au sein d'un contexte chrétien.

Ce paradoxe entre fixité et mobilité des broches ne reflète finalement que les deux faces d'une même pièce, ce n'est un paradoxe qu'en apparence. Si l'image-objet peut être immobile, une forme de mobilité est toujours nécessaire. La broche se déplace pour diffuser son influence symbolique, mais cette dernière demande aussi des objets fixes comme les sculptures pour asseoir ce symbolisme. Parallèlement, pour être admirée, elle doit être manipulée et c'est alors à son porteur d'être immobile pour l'étudier, tandis que les sculptures, si elles sont immobiles, demandent aux spectateurs une circumambulation. Si certains éléments semblent donc fixes, les idées, elles, circulent et la mobilité reste au cœur de la christianisation.

## CONCLUSION

N'importe quel type d'objet peut influencer son audience, tant que celui-ci est porteur de signes que les spectateurs sont capables de traduire et de saisir sur des plans émotionnels et intellectuels. De tels objets deviennent des images, voire sont des images avant d'être des objets, car ce n'est pas l'objet même qui transmet des significations ou des concepts, mais la transformation en images de ces derniers sur un médium qui le permet. Ces images-objets véhiculent ainsi des idées de différentes manières et, ce faisant, *agissent* dans la société à travers laquelle elles évoluent. C'est en ce sens qu'elles prennent le rôle d'*agents sociaux*, selon la définition d'Alfred Gell, en tant qu'elles exercent une agentivité sur les humains et peuvent avoir le même pouvoir d'influence que des personnes. Dans le contexte de christianisation de l'Irlande et des îles Britanniques, entre les V<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles, comment les productions matérielles ont-elles pris ce rôle pour influencer les mentalités et les pratiques ?

En Irlande, c'est le culte des saints et de leurs reliques qui rencontra une forte popularité. Le pouvoir d'influence attribué aux reliques et aux reliquaires, suivant peut-être une tradition talismanique, leur a permis d'agir dans des contextes plus larges que seulement liturgiques. Comme nous l'avons vu avec la châsse de Monymusk, les reliques pouvaient être transportées, peut-être à des fins de conversion dans ce cas particulier, mais elles pouvaient également servir des intérêts politiques, utilisées pour remporter des victoires, collecter des impôts, ou comme cadeaux diplomatiques. Leur rôle social était tout aussi important que leur rôle religieux.

Puis, dès l'arrivée des missionnaires augustiniens en Angleterre anglo-saxonne à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, l'accent est mis sur l'importance d'utiliser des images pour répandre la Parole divine. Augustin lui-même apporte un crucifix et des icônes, qui lui permettent d'appuyer visuellement sur un symbolisme chrétien face à la population anglo-saxonne qui est alors introduite à une nouvelle forme d'imagerie. Si celle-ci a pu paraître étrange à une audience anglo-saxonne,

l'introduction de ces nouvelles images-objets ne servait pas moins à affirmer symboliquement l'Église sur un territoire encore peu christianisé.

Pour autant, ce sont de petits objets qui, l'air de rien, se sont placés comme acteurs de la diffusion chrétienne dans des contextes ecclésiastiques et aristocratiques : les broches. Celles-ci sont des images-objets par excellence, ce sont à la fois des objets fonctionnels et des images identitaires, symboles du statut et de l'identité chrétienne du porteur, dont la grande mobilité permettait de véhiculer largement les concepts qu'elles transmettaient visuellement. Paradoxalement, si les broches étaient mobiles, les sculptures ne l'étaient pas. Ça ne les a pas empêchées d'être actives dans la christianisation du paysage et des mentalités : visibles de tous, elles pouvaient transmettre des concepts chrétiens à des audiences plus larges et plus variées, au sein d'une performance visuelle à laquelle participaient intellectuellement et physiquement ces audiences — par l'entremise d'une éducation imagée encadrée par le sermon du prêtre et d'une circumambulation — rassemblées par l'expérience phénoménologique que fournissaient ces sculptures.

Comment exprimer visuellement une doctrine, une idée, ou un enseignement chrétien ? La Croix de Ruthwell a démontré l'utilisation d'une sculpture dans un but éducatif et de transmission de concepts chrétiens à différentes audiences dans un même endroit. Le discours de la Croix permettait de renouveler la Crucifixion et, parallèlement, de créer une charge émotionnelle pour les spectateurs qui vivaient la scène comme s'ils y étaient. Bien que ces éléments soient des choix intentionnels de la part des artisans *agents*, eux-mêmes ont dû être soumis à l'influence de la sculpture et devenir *patients* face à celle-ci, puisque tout « artiste est un patient par rapport à l'agentivité qu'il exerce » (Gell, 1998 : 56). La Croix devenait alors *agent* dans la transmission des concepts que d'autres lui ont appliqués sur sa surface.

Mais, il ne suffisait pas de transmettre ces nouveaux concepts en les montrant : il fallait les adapter de façon à ce qu'ils soient compris par les audiences locales. C'est la Croix de Gosforth qui a permis d'étudier la question d'un langage adaptatif visuel, cette fois-ci dans le contexte de conversion anglo-scandinave du X<sup>e</sup> siècle, en créant un espace de corrélation qui permettait de combiner et de réinterpréter deux eschatologies, provenant de systèmes religieux différents, au sein d'un même médium. L'agentivité de la Croix réside autant dans sa disposition à se placer comme

agent médiateur entre deux sociétés (les Anglo-Saxons et les Scandinaves), que dans sa capacité à créer cet espace et à modifier l’imaginaire collectif de l’audience anglo-scandinave, alors capable de s’identifier au Christ à travers les personnages mythologiques qu’elle connaissait et avec lesquels elle était familière.

Finalement, la broche de Hunterston a permis de montrer comment, individuellement, une broche peut influencer son porteur dans un contexte de christianisation des idées. L’association de ses motifs et de ses matériaux, dont l’agentivité découlait d’origines culturelles plus anciennes que l’arrivée du christianisme, donnait une puissance agissante à la broche qui renforçait sa capacité d’influence sur son porteur, notamment, à travers le temps. Sa qualité mobile agissait de pair avec, paradoxalement, une certaine forme d’immobilité : pour que le porteur puisse faire l’expérience complète de la broche, celui-ci devait être à l’arrêt, tandis que les sculptures, objets fixes, pérennisaient dans la pierre le symbolisme des broches en montrant leur port par des personnalités chrétiennes importantes.

Transposer un concept en image n’est pas suffisant pour christianiser des mentalités. Comment, alors, convaincre et persuader une audience de l’importance de ce qui lui est présenté visuellement ? Les précédentes productions ont montré que pour établir de nouvelles images mentales, au sein d’un présent chrétien, il fallait utiliser d’anciens images et symboles déjà existants, ce qui permettait de rendre compréhensible le message pour les locaux, mais aussi de fabriquer des images mentales aussi puissantes que les anciennes. Il ne s’agissait pas simplement de « convertir » les populations, mais de convertir leurs idées et leurs images mentales, qui faisaient partie d’un passé « païen », pour les insérer dans un présent chrétien. Le pape Grégoire savait qu’il valait mieux convertir le passé plutôt que l’annihiler, cela permettait, d’une part, de ne pas antagoniser les missionnaires devant la population et ainsi, véhiculer les concepts chrétiens à des personnes ouvertes à cette transmission, et d’autre part, d’adapter des éléments non-chrétiens appartenant à un passé mythique, essentiel dans la légitimation des aristocrates et de leurs généalogies, et de les rendre chrétiens. De cette manière, les populations restaient familières à ses traditions culturelles, même devenues chrétiennes, ce qui était nécessaire pour transmettre des idées, mais aussi pour les intégrer durablement dans les mentalités. Les images-objets agissaient d’autant plus dans la société, si la société pouvait en garder les fonctions qui lui étaient utiles avant l’arrivée du christianisme.

Les Pictes, les Irlandais, les Anglo-Saxons ou les Scandinaves possédaient tous une tradition sculpturale antérieure, et ils étaient tous familiers avec l'utilisation des broches comme insigne de statut politique. C'est pour cette raison que ces objets ont longtemps été utilisés pour transmettre visuellement des concepts. Ils n'aliénaient pas les populations.

Le christianisme n'a donc pas « tout changé » en étant introduit, il s'est inséré progressivement dans les mentalités et dans les pratiques artistiques, en s'accommodant de certaines formes et en y apportant des nouvelles, comme les icônes ou les reliques. Si les icônes, en tant qu'images figuratives des personnes saintes, ont permis aux populations auxquelles elles étaient introduites de se les représenter plus facilement et ainsi, de les garder en mémoire, les reliques ont probablement connu une popularité en raison des pouvoirs inhérents qui leur étaient prêtés, de la façon que ces systèmes culturels en prêtaient aux talismans. Leurs fonctions apotropaïques ou prophylactiques n'étaient donc pas étrangères aux populations locales, qui pouvaient y trouver une forme de familiarité.

Ces objets ont également permis de montrer que la mobilité est au cœur de la christianisation. Pourtant, si les images-objets comme les broches ou les reliquaires peuvent circuler, ce n'est pas le cas des sculptures. L'important dans la diffusion chrétienne, n'est donc pas exactement la mobilité des images matérielles, mais la mobilité des images mentales — de l'*imago* qui provient de l'imaginaire (Schmitt, 1996 : 4) — et donc, des idées. Chaque objet demande un certain mouvement de la part du spectateur, les broches se déplacent en étant portées, les reliques se déplacent en étant transportées, et les spectateurs se déplacent autour des sculptures, et peuvent voyager entre les différents points de pèlerinages qu'elles représentent (à l'instar de saint Patrick). À travers ces trajectoires, la transmission des idées et des concepts chrétiens se fait plus largement. Finalement, c'est en partie ce qui contribue à placer ces objets comme agents sociaux, car ils évoluent au même titre que la société qui les a créés, avec les changements des mentalités et les déplacements d'acteurs humains. Ce faisant, ils continuent d'influer sur la société tant qu'il y a une audience pour les observer et comprendre ce qu'ils cherchent à transmettre.

Les productions matérielles contemporaines à la christianisation insulaire, ne sont pas simplement des objets ou des sculptures sur lesquelles on aurait plaqué des images pour faire l'apologie d'une religion, ce sont des *acteurs* car les symbolismes et les significations qui leur sont

accolées leur permettent d'influencer et d'agir autour d'eux, parce que ces symbolismes et ces significations possèdent une agentivité dans les mentalités. Les images sont créées pour que l'on puisse « se faire une image » de ce qu'elles symbolisent (Belting, 1998a : 64). Il s'agit de mettre en image ces mentalités, à travers des images matérielles qui proviennent d'images mentales et qui deviennent ensuite des images mentales ancrées dans le système de pensée chrétien locale. Pour reprendre Marie-Anne Polo de Beaulieu en parlant des images agissantes : ces dernières cherchaient à s'inscrire dans les mémoires, en tant que « véritables chevaux de Troie pour faire passer un message religieux précis (moral ou doctrinal) et exciter à la dévotion » (Polo de Beaulieu, 2019 : 22). Les images étaient agissantes en ce sens où elles permettaient, non pas simplement d'enseigner la doctrine chrétienne, mais de rendre visuellement présent l'absent ou l'invisible (Freedberg, 1989 ; Belting, 1998a). Par cette croyance en l'invisible, les images influençaient et pouvait générer un processus cognitif créateur de foi (Polo de Beaulieu, 2019 : 20).

De par leur *agissement*, les productions matérielles, en tant qu'images-objets et *imagēs* mentales, ont pris le rôle d'*agents sociaux* dans le processus de conversion de l'Irlande et des îles Britanniques, en ce sens où elles possédaient une agentivité de par leurs motifs et leurs matériaux, mais aussi une grande influence sociale que les sociétés insulaires leur donnaient à travers les usages religieux et politiques qu'elles en faisaient.

Mentionnons finalement que d'autres productions pourraient être analysées afin d'étudier la circulation des idées dans ce contexte de christianisation. En raison de ses *nombreuses* études,<sup>44</sup> le Franks Casket (VII<sup>e</sup> siècle) (figure 34) n'a pas été analysé ici, mais apparaît cependant comme une synthèse des éléments vus précédemment, car il offre une iconographie riche qui rapproche au sein d'un même espace plusieurs contextes culturels et traditions visuelles, que ce soit les histoires et mythologies romaines, juives, germaniques et chrétiennes. S'il est difficile parfois d'interpréter ses scènes ou ses références littéraires, il est clair que le coffret cherchait à transmettre des idées et des concepts à un public spécifique, une audience assez éduquée pour savoir déchiffrer et comprendre les significations de celui-ci, peut-être avec quelques difficultés également. Le coffret demandait, par ailleurs, une lecture *active* qui passait autant par sa manipulation physique que la lecture de ses vers en runes et en latin, ou les inférences intellectuelles que ses images suscitaient.

---

<sup>44</sup> Voir, pour n'en citer que quelques-uns : Abels, 2009 ; Karkov 2017 ; Oehrl, 2021 ; Webster, 1999 ; 2012.



Il s'agissait d'un objet *agissant* sur l'expérience du spectateur, lequel se voyait transmettre activement des concepts religieux et culturels.

Également, les pièces de monnaie pourraient constituer un élément d'analyse intéressant, en tant qu'outils de propagande de par le choix de leur iconographie. De plus, celles-ci circulaient largement et à grande ampleur pour diffuser de nouvelles images et idées (Gannon, 2003 : 2). Elles pouvaient être autant porteuses de sens que les broches (*ibid*), car les deux transportaient des concepts et des idées sans pour autant servir les mêmes fonctions sociales.

Enfin, les bijoux affichant une claire connotation chrétienne pourraient montrer cette progressive diffusion dans des milieux aristocratiques. Les pièces, d'ailleurs, pouvaient être portées comme pendentifs. On en retrouve aujourd'hui dans les tombes, dont certaines présentent un revers avec une croix. La découverte récente, fin 2022, d'un collier anglo-saxon avec une claire imagerie chrétienne à Harpole (figure 35), constitue un exemple pour ce type d'objet. Sa richesse et la tombe féminine dans laquelle il a été mis au jour pourraient témoigner de l'importance du rôle des femmes dans la diffusion chrétienne, à travers le port de bijoux présentant une affiliation explicite au christianisme.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires :

- Augustin d'Hippone. *Homélie sur l'Évangile de Saint Jean*. Traduction par M. Poujoulat et l'abbé Rault. L. (1864.). *Oeuvres complètes de Saint Augustin*, Bar-le-Duc : Guérin&Cie. <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/jean/index.htm>.
- Bède le Vénérable. *De Templo*. Traduction par David Hurst (1969). *De Templo. De Tabernaculo. De Templo. Bedae Venerabilis Opera*, Turnhout : Brepols, vol. 119A.
- . *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*. Traduit par André Crépin, Michael Lapidge, et Pierre Monat (2005). Sources chrétiennes, Paris : Éd. du cerf, tome 1.
- Grégoire. *Registre des lettres I\*\**. Traduction par Pierre Minard (1991). Sources chrétiennes, Paris : Ed. du Cerf, vol. 370.
- . *Epistola Sereno épiscopo massiliensi*. Traduction par Daniele Menozzi (1991), *Les images: l'Église et les arts visuels*, Paris : Éd. du Cerf, p. 75-77.

### Sources secondaires :

- Abels, Richard (2009). « What Has Weland to Do with Christ? The Franks Casket and the Acculturation of Christianity in Early Anglo-Saxon England », *Speculum* 84 (3) : 549-81.
- Abrams, Lesley (2000). « Conversion and Assimilation ». Dawn Hadley et Julian D. Richards (eds.) *Cultures in Contact : Scandinavian settlement in England in the ninth and tenth centuries*, Studies in the Early Middle Ages, Turnhout : Brepols, p. 135-53. <https://doi.org/10.1484/M.SEM-EB.3.1264>.
- (2001). « The conversion of the Danelaw ». James Graham-Campbell, Richard Hall, Judith Jesch, et David N. Parsons (eds.), *Vikings and the Danelaw*, Oxford : Oxbow Books., p. 31-44. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1kw29nj.7>.
- (2014). « The conversion of Scandinavians in Britain and Ireland: an overview ». Pierre Baudin et Aleksandr E. Musin (eds.), *Vers l'Orient et vers l'Occident: Regards croisés sur les dynamiques et les transferts culturels des Vikings à la Rous ancienne*, Publications du CRAHAM: Histoire médiévale, Caen : Presses Universitaires de Caen, p. 327-37.
- Alcorn, Ann (2019). « The Art of the Slender Line », *Études irlandaises*, n° 44-2 (décembre), p. 141-54. <https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.8582>.
- Allen, J. Romilly (1903). *Archaeological Survey and Descriptive List, With Illustrations of the Early Christian Monuments of Scotland*, Édimbourg: Printed by Neill&Co.
- Allen, J. Romilly, et Joseph Anderson (1903). *The early christian monuments of Scotland, part 3*, Balgavies, Angus : Pinkfoot Pr.

- Anderson, Joseph (1910). « The Architecturally shaped Shrines and other Reliquaries of the Early Celtic Church in Scotland and Ireland », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 44 (novembre), p. 259-81. <https://doi.org/10.9750/PSAS.044.259.281>.
- Archibald, Marion, Michelle Brown, et Leslie Webster (1997), « Heirs of Rome : the shaping of Britain AD 400-900 », Michelle Brown et Leslie Webster (dir.), *The transformation of the roman world*, Los Angeles : University of California Press, p. 208-248.
- Augé, Marc (1979). *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris : Hachette.
- Bailey, Richard N. (1980). *Viking Age Sculpture in the North of England*, London : Collins.
- Bailey, Richard N., et Rosemary Cramp (1988). *Corpus of Anglo-Saxon Sculpture II. Cumberland, Westmorland and Lancashire*. <https://chacklepie.com/ascopus/catvol2.php>.
- Barley, Nigel F. (1974). « Old English colour classification : where do matters stand? », *Anglo-Saxon England*, 3, p. 15-28. <https://doi.org/10.1017/S0263675100000557>.
- Baschet, Jérôme, et Jean-Claude Schmitt (dir.) (1996). *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval: actes du 6e International Worskhop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Cahiers du Léopard d'or 5, Paris : Le Léopard d'or.
- Belting, Hans (1998a). *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Traduit par Frank Muller, Histoire. Paris : Éd. du Cerf.
- (1998b). *L'image et son public au Moyen âge*. Traduit par Fortunato Israël, Paris : G. Monfort.
- (2004). *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Torrent, Paris : Gallimard, [2001].
- Berg, Knut (1958). « The Gosforth Cross », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, (1-2), p. 27-43. <https://doi.org/10.2307/750485>.
- Biernoff, Suzannah (2002). *Sight and embodiment in the Middle Ages*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan.
- Blackwell, Alice (2011). « The iconography of the Hunterston brooch and related early medieval material », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 141, p. 231-48.
- (2015). « Glenmorangie research project : the Monymusk reliquary », National Museum of Scotland. <https://blog.nms.ac.uk/2015/05/27/glenmorangie-research-project-monymusk-reliquary/>.
- Bonne, Jean-Claude (2000). « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VII<sup>e</sup> siècle) », Accademia di Francia (Rome, Italy) (dir.), *Histoires d'ornement : actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996*, Paris : Klincksieck ; Rome : Académie de France à Rome Villa Medici, p. 75-108.
- Boulton, Meg (2021). « Mosaics, marbles, and medievalisms: displaying the foundation narrative of the English Church in Westminster Cathedral », Simon Thomson (ed.), *Medieval stories and storytelling. Multimedia and multi-temporal perspectives*, Turnhout : Brepols, p. 133-55. <http://opac.regesta-imperii.de/id/2791912>.

- Boulton, Meg, et Jane Hawkes (2015). « The Anglo-Saxon church in Kent ». Melissa Herman et Jane Hawkes (eds.), *The Art, literature and material Culture of the medieval World: Transition, Transformation and Taxonomy*, Dublin : Four Courts Press, p. 92-118.
- Bourke, Cormac (1997). « A note on the Delg Aidechta », *Studies on the cult of Saint Columba*, Blackrock : Four Courts Press, p. 184-92.
- (2017). « Corporeal relics, tents and shrines in early medieval Ireland », *Ulster Journal of Archaeology*, 74, p. 118-29.
- Bourke, Cormac, Thomas Fanning, et Niamh Whitfield (1988). « An Insular Brooch-Fragment from Norway », *The Antiquaries Journal*, 69, (1), p. 90-98.
- Bredenkemp, Horst (2015). *Théorie de l'acte d'image*, Paris : La découverte.
- Brooks, Nicholas (2006). « From British to English Christianity Deconstructing Bede's Interpretation of the Conversion ». Catherine E. Karkov et Nicholas Howe (eds.), *Conversion and colonization in Anglo-Saxon England*, Tempe, Ariz : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, p. 1-30.
- Caldwell, David H. (2001). « The Monymusk Reliquary: the Breccbennach of St Columba? », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 131, p. 267-82.
- Camille, Michael (1996). « The Gregorian definition revisited : writing and the medieval image », Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval: actes du 6e International Worskhop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Cahiers du Léopard d'or 5, Paris : Le Léopard d'or, p. 89-107.
- Campbell, Ewan, Colleen Batey, Griffin Murray, et Cynthia Thickpenney (2019). « Furnishing an Early Medieval Monastery: New Evidence from Iona », *Medieval Archaeology*, 63, (2), p. 298-337. <https://doi.org/10.1080/00766097.2019.1672301>.
- Carey, John (2018). « Learning, Imagination and Belief ». Brendan Smith (ed.), *The Cambridge History of Ireland*, Cambridge University Press, vol. 1, p. 47-75. <https://doi.org/10.1017/9781316275399.006>.
- Carpenter, Andrew, et Rachel Moss, (dir.) (2015a). *Art and architecture of Ireland. Volume I Medieval c.400-c.1600*, Dublin : Royal Irish Academy.
- Carver, Martin (dir.) (2003). *The Cross Goes North: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer.
- Cassidy, Brendan, (dir.) (1992). *The Ruthwell Cross: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 8 December 1989*, Princeton, N.J : Princeton University Press.
- Caverley, William (1899). *Notes on the Early Sculptured Crosses, Shrines, and Monuments in the Present Diocese of Carlisle*, William G. Collingwood (ed.), Kendal : Printed by T. Wilson.
- Celtes et Scandinaves: rencontres artistiques, VIIe-XIIe siècles [exposition, Paris], Musée de Cluny-Musée national du Moyen âge, 1er octobre 2008-12 janvier 2009* (2008). Musée national du Moyen âge-Thermes, Hôtel de Cluny, et Réunion des musées nationaux, Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux.

- Chadwick, Hector M. (1994). *The cult of Othin: an essay in the ancient religion of the North*, Stockholm : Looking Glass Press.
- Charles-Edwards, T. M. (2000). *Early Christian Ireland*. Cambridge, U.K. : Cambridge University Press.
- Chazelle, Celia M. (1990). « Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles », *Word & Image*, 6, (2), p. 138-53. <https://doi.org/10.1080/02666286.1990.10435425>.
- Church, S. D. (2008). « Paganism in Conversion-Age Anglo-Saxon England: The Evidence of Bede's "Ecclesiastical History" Reconsidered », *History*, 93, (2), p. 162-80.
- Clarke, David (2008). « Le premier art chrétien en Écosse : contexte archéologique ». *Celtes et Scandinaves: rencontres artistiques, VIIe-XIIe siècles [exposition, Paris], Musée de Cluny-Musée national du Moyen âge, 1er octobre 2008-12 janvier 2009*, Sous la direction de Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny et Réunion des musées nationaux, 34-53. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- Collingwood, William G. (1903). *On some ancient sculptures of the devil bound*. Kendal : T. Wilson.
- Conway, William M. (1919). « Portable reliquaires of the early medieval period », *Proceedings of the Society of Antiquaries of London*, 31, p. 217-41. <https://doi.org/10.1017/S0950797300010489>.
- Coulter, Carolyn (2015). « Consumers and artisans. ». Gitte Hansen, Steven P. Ashby, et Irene Baug (eds.), *Everyday Products in the Middle Ages*, Oxbow Books, p. 110-24. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh1dtfs.11>.
- Cramp, Rosemary (1984). *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture in England*, Vol. 1., Oxford Oxfordshire: : Oxford University Press. <https://chacklepie.com/ascorpus/catvoll.php>.
- Crépin, André (1981). *Poèmes héroïques vieil-anglais : Beowulf, Judith, Maldon, Plainte De L'exilée, Exaltation De La Croix*, Paris : Union générale d'éditions.
- Davidson, Hilda R. E. (1988). *Myths and symbols in pagan Europe: early Scandinavian and Celtic religions*, Syracuse : Syracuse University Press.
- Dell'Acqua, Francesca (2017). « The Carbunculus (Red Garnet) and the Double Nature of Christ in the Early Medieval West », *Journal of Art History*, 86, (3), p. 158-72. <https://doi.org/10.1080/00233609.2017.1335774>.
- Demacopoulos, George E. (2015). « Spreading Christianity beyond the Roman World ». Dans *Gregory the Great: ascetic, pastor, and first man of Rome*, New York : University of Notre Dame, p. 139-48. <http://ezproxy.uniandes.edu.co:8080/login?url=https://muse.jhu.edu/book/42207/>.
- Descola, Philippe (2021). *Les Formes du Visible : Une Anthropologie de la Figuration*, Paris : Éditions du Seuil.
- Dickinson, Tania M. (2009). « Medium and Message in Early Anglo-Saxon Animal Art », *Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History*, 16, p. 1-12.
- Didi-Huberman, Georges (1996). « Imitation, représentation, fonction : remarques sur un mythe épistémologique », Jérôme Baschet, et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval: actes du 6e International Worskhop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Cahiers du Léopard d'or 5, Paris : Le Léopard d'or, p. 59-86.

- Diebold, William J. (2000). *Word and image: an introduction to early medieval art*, Boulder, CO : Westview Press.
- Dodwell, C. R. (1982). *Anglo-Saxon art: a new perspective*, Ithaca, N.Y : Cornell University Press.
- Dolezalová, Klára, et Ivan Foletti (dir.) (2021). *Means of Christian conversion in Late Antiquity: objects, bodies, and rituals*, Brno : Masarykova Univerzita.
- Doviak, Amanda (2021). « Doorway to Devotion: Recovering the Christian Nature of the Gosforth Cross », *Religions*, 12, (4), p. 1-28. <https://doi.org/10.3390/rel12040228>.
- Dowden, Ken (2000). *European paganism: the realities of cult from antiquity to the middle ages*, London : Routledge.
- Driscoll, Stephen T. (1998). « Political discourse and the growth of Christian ceremonialism in Pictland, the place of the St Andrews Sarcophagus. » Sally M. Foster (dir.), *The St. Andrews sarcophagus: a Pictish masterpiece and its international connections*, Dublin : Four Courts Press, p. 168-178.
- (2000). « Christian monumental sculpture and ethnic expression in early Scotland », William O. Frazer et Andrew Tyrrell (dir.), *Social Identity in Early Medieval Britain*, London ; New York : Leicester University Press, Coll. « Studies in the early history of Britain », p. 233-252.
- Driscoll, Stephen T. et Katherine Forsyth (2009). « Symbols of power in Ireland and Scotland, 8th-10th century », *Territorio, Sociedad y Poder*, n°2, p. 31-66.
- Dumézil, Georges (2000). « Remarques comparatives sur le dieu scandinave Heimdall », *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris : Gallimard, p. 169-88. <https://www.cairn.info/mythes-et-dieux-de-la-scandinavie-ancienne--9782070755868-p-169.htm>.
- Dunn, Marilyn (2009). *The Christianization of the Anglo-Saxons, c. 597-700: discourses of life, death and afterlife*, London : Bloomsbury Academic.
- Edwards, Nancy (2017). « Chi-Rhos, crosses, and Pictish symbols: inscribed stones and stone sculpture in early medieval Wales and Scotland », Nancy Edwards, Máire Ní Mhaonaigh, et Roy Flechner, (eds.), *Transforming Landscapes of Belief in the Early Medieval Insular World and Beyond: Converting the Isles II*, Turnhout : Brepols, p. 381-407. <https://doi.org/10.1484/M.CELAMA-EB.5.113597>.
- Eeles, Francis C. (1934). « The Monymusk reliquary or Breckbennoch of St Columba », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 68, p. 433-38.
- Farr, Carol Ann (1997). « Worthy women on the Ruthwell Cross: woman as sign in early Anglo-Saxon monasticism », Catherine E. Karkov, Michael Ryan, et Robert T. Farrell (eds), *The insular tradition*, Albany : State University of New York Press, p.45-61.
- Farrell, Robert T. (1992). « The construction, deconstruction, and reconstruction of the Ruthwell Cross: some caveats », Cassidy, Brendan, (dir.), *The Ruthwell Cross: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 8 December 1989*, Princeton, N.J : Princeton University Press, p. 35-47.
- Fern, Christopher (2017). « Treasure at the Frontier : Key Artefacts from the Staffordshire Hoard ». Celia Orsini, Sian Mui, et Sarah Semple (eds.), *Life on the Edge: Social, Political and Religious Frontiers in Early Medieval Europe*, Wendeburg : Verlag Uwe Krebs, p. 419-39.

- Flechner, Roy (2015). « Pope Gregory and the British: mission as a canonical problem ». Hélène Bouget et Magali Coumert (dir.), *En Marge*, Brest : Centre de recherche bretonne et celtique, Université de Bretagne occidentale, Coll. « Histoires Des Bretagnes », vol. 5, p. 47-65.
- Flechner, Roy, Máire Ní Mhaonaigh, et Nancy Edwards, (2016). *The Introduction of Christianity into the Early Medieval Insular World : Converting the Isles I*, Turnhout, Belgium : Brepols.
- (2017). *Transforming landscapes of belief in the early medieval insular world and beyond : Converting the Isles II*, Turnhout : Brepols.
- Fletcher, Richard A. (1997). *The conversion of Europe: from paganism to Christianity, 371-1386 AD*, London : Harper Collins.
- Forsyth, Katherine. 1997. « Some thoughts on Pictish symbols as a formal writing system ». Isabel Henderson et David Henry (eds.), *The worm, the germ and the thorn: pictish and related studies presented to Isabel Henderson ; [presented on the occasion of The St. Andrews Sarcophagus Conference held in The Royal Museum of Scotland ; Edinburgh ; 27 September 1997]*, Balgavies : Pinkfoot Press, p. 85-98.
- Freedberg, David (1989). *The power of images: studies in the history and theory of response*, London ; Chicago : Univ. of Chicago Pr.
- Frieman, Catherine, et Mark Gillings (2007). « Seeing is perceiving? », *World Archaeology*, 39, (1), p. 4-16. <https://doi.org/10.1080/00438240601133816>.
- Fromont, Cécile (2014). *The art of conversion: Christian visual culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- Gaillemin, Bérénice, et Élise Lehoux (2018), « Pourquoi et comment tracer les trajectoires des images ? », *Images Re-Vues*, 15, p. 1-9. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6188>.
- Gannon, Anna (2003). *The iconography of early Anglo-Saxon coinage: sixth to eighth centuries*, Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1973). « Religion as a Cultural System », *The interpretation of cultures: selected essays*, New York : Basic Books, p. 87-125.
- Gell, Alfred (2009). *L'art et ses agents: une théorie anthropologique*. Traduit par Sophie et Olivier Renault, Dijon : les Presses du réel, [1998].
- Georg, Swarzenski (1954). « An early anglo-irish portable shrine », *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 52, p. 50-62.
- Giles, Kate (2007). « Seeing and believing: visibility and space in pre-modern England », *World Archaeology*, 39, (1), p. 105-21. <https://doi.org/10.1080/00438240601136470>.
- Gondek, Meggen M. (2017). « Pagan and Christian : practice and Belief in a Pictish Landscape », *Transforming landscapes of belief in the early medieval insular world and beyond : Converting the Isles II*, Turnhout : Brepols. p. 351-80.
- Gordon Ewart, Dennis Gallagher, et Anna Ritchie (2008). « The Dupplin Cross: recent investigations », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 137, p. 319-36.
- Gräslund, Anne-Sofia (2003). « The Role of Scandinavian Women in Christianisation: The Neglected Evidence ». Martin Carver (ed.), *The Cross Goes North: processes of conversion in northern*

- Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p. 483-96.
- Gruzinski, Serge (1989). *La guerre des images, de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris : Fayard.
- Guest, Gerald (2012). « The inner life of objects - materiality as agency », présenté au 48th International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Session: Active Objects II: Agency and Phenomenology, Western Michigan University. [https://www.academia.edu/1829238/The\\_inner\\_life\\_of\\_objects\\_materiality\\_as\\_agency](https://www.academia.edu/1829238/The_inner_life_of_objects_materiality_as_agency)
- Hahn, Cynthia (1998). « Seeing and Believing : The construction of Sanctity in Early-Medieval Saints 'Shrines », Lawrence Need (éd.), *Approaches to early-medieval art*, Cambridge : Medieval Academy of America, p. 121-148. <https://hdl.handle.net/2027/heb.31177>.
- Hamburger, Jeffrey F. (2000). « Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion », Klaus Krüger et Alessandro Nova (dir.), *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz : von Zabern, p. 47-69.
- Haney, Kristine E. (2007). « The Christ and the Beasts Panel on the Ruthwell Cross ». Peter Alan Martin Clemons, Simon Keynes, et Michael Lapidge (eds.), *Anglo-saxon England*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Hawkes, Jane (1997). « Symbolic Lives ». John Hines (ed.), *The Anglo-Saxons from the Migration Period to the Eighth Century: An Ethnographic Perspective*, Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer, p. 311-38.
- (1999). « Statements in stone: Anglo-Saxon sculpture, Whitby and the christianisation of the North. », Catherine E. Karkov (ed.), *The Archaeology of Anglo-Saxon England: Basic Readings*, New York : Garland, p. 403-21.
- (2002). *The Sandbach Crosses : Sign and Significance in Anglo-Saxon Sculpture*, Dublin : Four Courts Press.
- (2003a). « Reading Stone », Catherine E. Karkov (ed.), *Theorizing Anglo-Saxon stone sculpture*, Morgantown : West Virginia University Press, Coll. « Medieval European studies 4 », p. 5-30.
- (2003b). « Sacraments in stone: the mysteries of Christ in Anglo-Saxon sculpture ». Martin Carver (ed.), *The Cross Goes North: Processes of Conversion in Northern Europe, AD 300-1300*, York : York Medieval Press, p. 351-70.
- (dir.) (2013). *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art*, Donington : Shaun Tyas.
- (2017). « Art and Society ». Brendan Smith (ed.), *The Cambridge History of Ireland*, Cambridge University Press, p. 76-106. <https://doi.org/10.1017/9781316275399.007>.
- (2018). « Planting the Cross in Anglo-Saxon England ». Jane Hawkes, Meg Boulton et Heidi Stoner (eds.), *Place and Space in the Medieval World*, New York : Routledge, p. 47-63.
- Henderson, George, et Isabel Henderson (2011). *The art of the Picts: sculpture and metalwork in early medieval Scotland*, London : Thames and Hudson.



- Henderson, Isabel (1999). « Monasteries and sculpture in the insular pre-Viking ages: the Pictish evidence. », Benjamin Thompson (eds.), *Monasteries and Society in Medieval Britain: Proceedings of the 1994 Harlaxton Symposium*, Stamford : Paul Watkins, p. 75-96.
- Henry, Françoise (1963). *L'art irlandais*, La nuit des temps 18, Zodiaque, vol 1.
- Herman, Melissa (2016). « All that glitters : the role of pattern, reflection, and visual perception in Early Anglo-Saxon art », Simon Thomson et Michael Bintley (eds.), *Sensory perception in the medieval west*, Turnhout : Brepols, p. 159-79.
- Herren, Michael W., et Shirley Ann Brown (2002). *Christ in Celtic Christianity: Britain and Ireland from the fifth to the tenth century*, Woodbridge, Suffolk, UK ; Rochester, NY : Boydell Press.
- Hilmo, Maidie (2004). « Visual and verbal manifestations of the dual nature of Christ on the Ruthwell Cross », *Medieval images, icons, and illustrated English literary texts: from Ruthwell Cross to the Ellesmere Chaucer*, Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT : Ashgate, p. 31-59.
- Hines, John (dir.) (1997). *The Anglo-Saxons from the Migration Period to the Eighth Century: An Ethnographic Perspective*, Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer.
- Hoggett, Richard (2010). « The Early Christian Landscape of East Anglia ». Nicholas J. Higham et Martin J. Ryan (eds.), *The Landscape Archaeology of Anglo-Saxon England*, Boydell & Brewer, p. 193-210. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdhgf.17>.
- Hourihane, Colum (dir.) (2001). *From Ireland coming: Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context*, Princeton, N.J : Princeton University Press.
- (2011). *Insular & Anglo-Saxon art and thought in the early medieval period*, Princeton, N. J. : Index of Christian Art, Dept. of Art and Archeology, Princeton University, Coll. « The index of Christian art 13 ».
- Howe, John M. (1997). « The Conversion of the Physical World: The Creation of a Christian Landscape », Jacques Muldoon (dir.), *Varieties of Religious Conversion in the Middle Ages*, Gainesville : University Presses of Florida, p. 63-78.
- Howlett, David R. (1992). « Inscriptions and design of the Ruthwell Cross », Cassidy, Brendan, (dir.), *The Ruthwell Cross: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 8 December 1989*, Princeton, N.J : Princeton University Press, p. 71-93.
- Hughes, Kathleen (1981). « The Celtic Church: is this a valid concept ? », *Cambridge Medieval Celtic Studies*, 1, p. 1-20.
- Janes, Dominic (1996). « The Golden Clasp of the Late Roman State », *Early medieval Europe*, 5,(2), p. 127-53.
- Jesch, Judith (2011). « The Norse gods in England and the Isle of Man ». Daniel Anlezark (ed.), *Myths, Legends, and Heroes: Essays on Old Norse and Old English Literature in Honour of John McKinnell*, Toronto : University of Toronto Press, p. 11-24.
- (2015). « Speaking like a Viking : Language and Cultural Interaction in the Irish Sea Region ». S. E. Harding, David Griffiths, et Elizabeth Royles (eds.), *Search of Vikings : Interdisciplinary Approaches to the Scandinavian Heritage of North-West England*, Boca Raton. : CRC press/Taylor and Francis, p. 51-60.

- Karkov, Catherine E. (2017). « The Franks Casket speaks back : The bones of the past, the becoming of England ». Catherine E Karkov et Eva Frojmovic (eds.), *Postcolonising the Medieval Image*, London : Routledge, p. 37-61.
- Kemp, Wolfgang (1993). « Medieval Pictorial Systems ». Brendan Cassidy (ed.), *Iconography at the crossroads: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990*, Princeton, N.J : Princeton University press, p. 121-33.
- Kessler, Herbert L. (1991). « “Pictures Fertile with Truth”: How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment », *The Journal of the Walters Art Gallery* , vol. 49/50, p. 53-65.
- (2015). *L’œil médiéval : ce que signifie voir l’art du Moyen âge*. Traduit par Alexandre Hasnaoui, Paris : Klincksieck, Coll. « L’esprit et les formes 41 », [2004].
- (2011). « The eloquence of silver. More on the allegorization of matter ». Christian Heck (ed.), *L’allégorie dans l’art du Moyen Âge: formes et fonctions, héritages, créations, mutations Actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France (Paris, INHA, 27-29 mai 2010)*, Turnhout : Brepols, p. 49-64.
- (2012). « ‘They preach not by speaking out loud but by signifying’: Vitreous arts as typology », *Gesta*, 51, (1), p. 55-70. <https://doi.org/10.1086/669947>.
- (2014). « The Object as Subject in Medieval Art ». William North (dir.), *The Haskins Society journal, Volume 23, 2011: Studies in Medieval History*, Woodbridge : Boydell Press, p. 205-228.
- Kilpatrick, Kelly (2012). « The iconography of the Papil Stone: sculptural and literary comparisons with a Pictish motif », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 141, p. 159-205. <http://journals.socantscot.org/index.php/psas/article/view/9774>.
- Kitzinger, Beatrice (2014). « The Instrumental Cross and the Use of the Gospel Book Troyes, Bibliothèque Municipale MS 960 », *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4, 1-33. <https://differentvisions.org/issue-four/2019/06/the-instrumental-cross-and-the-use-of-the-gospel-book-troyes-bibliotheque-municipale-ms-960/>.
- Kitzinger, Ernst (1954). « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 8, p. 83-150. <https://doi.org/10.2307/1291064>.
- (1956). « The Coffin-Reliquary ». C. F. Battiscombe (dir.), *The Relics of Saint Cuthbert*, Oxford : Oxford University Press, p. 202-307.
- (1974). « A pair of Silver Book Covers in the Sion Treasure ». L. McCracken et R. Randall, (dir.), *Gatherings in Honor of Dorothy E. Minor*, Baltimore : Walters Art Gallery, p. 3-17.
- (1980). « Christian Imagery : Growth and Impact ». Kurt Weitzmann (dir.), *Age of spirituality: a symposium*, New York : Metropolitan museum of art ; Princeton : Princeton university press, p. 141-63.
- (1993). « Interlace and icons : form and function in early insular art ». R. Michael Spearman et John Higgitt (eds.), *The age of migrating ideas: early medieval art in Northern Britain and Ireland ; proceedings of the Second International Conference on Insular Art held in the National Museums of Scotland in Edinburgh, 3 - 6 January 1991*, Stroud, Gloucestershire : Sutton, p. 3-15.
- Kopár, Lilla (2012). *Gods and settlers: the iconography of Norse mythology in Anglo-Scandinavian sculpture*, Turnhout : Brepols, Coll. « Studies in the Early Middle Ages 25 ».

- Kornbluth, Genevra (2014). « Active Optics: Carolingian Rock Crystal on Medieval Reliquaries », *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4 (janvier), p. 1-36. <https://differentvisions.org/issue-four/2019/07/active-optics-carolingian-rock-crystal-on-medieval-reliquaries/>.
- Lager, Linn (2000). « Art as a reflection of religious change : the process of christianisation as shown in the ornamentation of the runestones », *Archaeological Review from Cambridge, Early Medieval Religion*, vol. 17, n°2, p. 117-32.
- (2004). « Art as a medium in defining “us” and “them” : the ornamentation on runestones in relation to the question of Europeanisation », Jörn Staecker (dir.), *The European frontier. Clashes and compromises in the middle ages*, Lund: Lund University, Dept. of Archaeology and Ancient History, Coll. « Lund Studies in Medieval Archaeology, 33 », p. 147-155.
- Laing, Lloyd (2010). *European influence on Celtic art: patrons and artists*. Dublin, Ireland ; Portland, OR : Four Courts Press.
- Lambert, Pierre-Yves (2014). « Dominique Barbet-Massin. L’Enluminure et le sacré : Irlande et Grande-Bretagne, VIIe-VIIIe siècles, préface de Michel Rouche. Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne (Cultures et civilisations médiévales, 60), 2013 », *Études celtiques*, 40, p. 338-40. [https://www.persee.fr/doc/ecelt\\_0373-1928\\_2014\\_num\\_40\\_1\\_2440\\_t17\\_0338\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_2014_num_40_1_2440_t17_0338_0000_2)
- Lang, Roger, et Dominic Powlesland (2020). « Reading the Gosforth Cross: Enriching Learning through Film and Photogrammetry ». Howard Williams et Pauline Clarke (eds.), *Digging into the dark ages: early medieval public archaeologies*, Oxford : Archaeopress Access Archaeology, p. 193-214.
- Latour, Bruno (2009). *Sur le culte moderne des dieux faitiches ; Suivi de iconoclash*, Paris : Les empêcheurs de penser en rond.
- Leigh, David (1984). « Ambiguity in Anglo-Saxon Style I Art », *The Antiquaries Journal*, vol. 64, n° 1, p. 34-42. <https://doi.org/10.1017/S0003581500067457>.
- Lönnroth, L. (1987). « The effects of conversion on Scandinavian mentalité ». B. Sawyer, P. Sawyer, et I. Wood, Viktoria Bokförlag (eds.), *The Christianization of Scandinavia*, Alinsas, p. 27-29.
- Lowden, John, et Alixe Bovey (2007). *Under the influence: the concept of influence and the study of illuminated manuscripts*, Turnhout, Belgium : Brepols.
- Lucas, A. T. (1986). « The Social Role of Relics and Reliquaries in Ancient Ireland », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 116, p. 5-37.
- Markus, Robert A. (1963). « The Chronology of the Gregorian Mission to England: Bede’s Narrative and Gregory’s Correspondence », *The Journal of Ecclesiastical History*, 14, (1), p. 16-30. <https://doi.org/10.1017/S0022046900064356>.
- McCulloh, John M. (1976). « The cult of relics in the letters and dialogues of pope Gregory the Great : a lexicography study », *Traditio*, 32 , p. 145-84.
- McRoberts, David (1963). « The Ecclesiastical Significance of the St Ninian’s Isle Treasure », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 94, p. 301-14. <https://doi.org/10.9750/PSAS.094.301.314>.
- Meens, Rob (1994). « A background to Augustine’s mission to Anglo-Saxon England », *Anglo-Saxon England*, 23, p. 5-17.

- Meyvaert, Paul (1979). « Bede and the church paintings at Wearmouth–Jarrow », *Anglo-Saxon England*, 8, p. 63-77.
- (1992). « A new perspective on the Ruthwell Cross : ecclesia and vita monastica », Cassidy, Brendan, (dir.), *The Ruthwell Cross: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 8 December 1989*, Princeton, N.J : Princeton University Press, p. 95-166.
- Muldoon, James (dir.) (1997). *Varieties of religious conversion in the Middle Ages*, Gainesville : University Press of Florida.
- Murray, Griffin (2013). « Irish crucifixion plaques: a reassessment », Juliet Mullins, Jenifer Ní Ghrádaigh et Richard Hawtree (dir.), *Envisioning Christ on the cross: Ireland and the early medieval west*, Dublin : Four Courts Press, p. 318-335.
- (2014). « The Breac Maodhóg: a unique medieval Irish reliquary ». J. Cherry et B. Scott (eds.), *Cavan: History and Society*, Geography Publications, p. 83-125.
- (2015). « The art of politics: the Cross of Cong and the Hiberno-Urnes style », Howard. B. Clarke et Ruth Johnson (dir.), *Before and after the battle of Clontarf. The Vikings in Ireland and beyond*, Dublin : Four Courts Press, p. 416-437. [https://www.academia.edu/10232547/The\\_art\\_of\\_politics\\_the\\_Cross\\_of\\_Cong\\_and\\_the\\_Hiberno\\_Urnes\\_style](https://www.academia.edu/10232547/The_art_of_politics_the_Cross_of_Cong_and_the_Hiberno_Urnes_style).
- Nagy, Piroska (2021). « Pleurer chrétiennement. Une histoire médiévale », *Communio*, vol. 277, p. 62-73. <https://doi.org/10.3917/commun.277.0062>
- Neuman de Vegvar, Carol (1997). « The Value of Recycling: Conversion and the Early Anglo-Saxon Use of Roman Materials », *The Haskins Society journal*, 9, p. 123-35.
- (2007). « Converting the Anglo-Saxon Landscape : Crosses and their Audiences ». Alastair Minnis et Jane Roberts (eds.), *Text, Image, Interpretation*, Turnhout : Brepols, p. 407-29.
- (2008). « In Hoc Signo: The Cross on Secular Objects and the Process of Conversion », Catherine E Karkov, Sarah L. Keefer, et Karen L. Jolly (eds.), *Cross and culture in Anglo-Saxon England : Studies in honour of George Hardin Brown*, West Virginia University Press, p. 79-117. <http://opac.regesta-imperii.de/id/1334891>.
- Newman, Conor, et Sandra Burke (2013). « The symbolism or Zoomorphic Penannular Brooches », Jane Hawkes (ed.), *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington : Shaun Tyas, p. 201-14.
- Ní Ghrádaigh, Jenifer (2013). « Not about Eve ? The forgotten Female Audience in Meidieval Irish Art », Jane Hawkes (ed.), *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington : Shaun Tyas, p. 90-104.
- Nieke, Margaret R. (1993). « Penannular and related brooches : secular ornament or symbol in action ? », R. Michael Spearman et John Higgitt (eds.), *The age of migrating ideas: early medieval art in Northern Britain and Ireland ; proceedings of the Second International Conference on Insular Art held in the National Museums of Scotland in Edinburgh, 3 - 6 January 1991*, Stroud, Gloucestershire : Sutton, p. 128-34.
- Noble, Gordon, et Nicholas Evans (2022). *Picts: scourge of Rome, rulers of the North*, Edinburgh : Birlinn Ltd.

- Ó Carragáin, Éamonn (2005). *Ritual and the rood: liturgical images and the Old English poems of the Dream of the rood tradition*, London : Toronto ; New York : British Library ; University of Toronto Press.
- (2007). « Christian Inculturation in Eighth-Century Northumbria: The Bewcastle and Ruthwell Crosses », *Colloquium Journal*, 4, 25 pp.
- (2013). « Recapitulating History : Contexts for the Mysterious Moment of Résurrection on Irish High Crosses », Jane Hawkes (ed.), *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington : Shaun Tyas, p. 246-61.
- Ó Floinn, Ragnall (1989). « A Fragmentary House-Shaped Shrine from Clonard, Co. Meath », *The Journal of Irish Archaeology*, 5, p. 49-55.
- Oehrl, Sigmund (2019). « Pagan stones in christian churches », *Quaestiones Medii Aevi Novae*, 24, p. 69-95.
- (2021). « Wayland the Smith and the Massacre of the Innocents. Pagan-Christian ‘amalgamation’ on the Anglo-Saxon Franks Casket », Dirk H. Steinforth et Charles C. Rozier (dir.), *Britain and its neighbours: cultural contacts and exchanges in medieval and early modern Europe*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, Taylor & Francis Group, Coll. « Themes in medieval and early modern history », p. 15-30.
- O’Kelly, Michael J. (1965). « The Belt-Shrine from Moylough, Sligo », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 95, (1/2), p. 149-88.
- O’Neill, James J. (1980). « Anglo-Saxons and Scandinavians: heroic art and conversion before the Normans », *Old English Newsletter*, 13, (2), p. 34-35.
- O’Reilly, Jennifer, Carol Ann Farr, et Elizabeth Mullins (2019). « Patristic and insular traditions of the evangelists. Exegis and iconography », *Early medieval Text and Image : the Insular Gospels*, New York : Routledge, p. 107-40.
- Overbey, Karen Eileen (2014). « Seeing through stone : Materiality and place in a medieval Scottish pendant reliquary », *Res*, 65-66, p. 243-58. <https://doi.org/10.1086/691037>.
- Palazzo, Eric (2014). « Art and the Senses: Art and Liturgy in the Middle Ages ». Richard G. Newhauser (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, Bloomsbury Publishing Plc, p. 175-94. <https://doi.org/10.5040/9781474233156>.
- Pluskowski, Aleksander (2000). *Early Medieval Religion. An Archaeological review*, Archaeological review from Cambridge, Vol. 17, 2.
- Pluskowski, Aleksander et Philippa Patrick (2003). « ‘How do you pray to God?’ : Fragmentation and variety in early medieval Christianity », Martin Carver (ed.), *The cross goes north: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p.29-57.
- Pickles, Thomas (2016). « The Historiography of the Anglo-Saxon Conversion : the State of the Art », Roy Flechner, Máire Ní Mhaonaigh, et Nancy Edwards, (2016). *The Introduction of Christianity into the Early Medieval Insular World : Converting the Isles I*, Turnhout, Belgium : Brepols, p. 61-92.
- Polo de Beaulieu, Marie-Anne (2019). « Prêcher en images à la fin du Moyen Âge », *Archives de sciences sociales des religions*, 187, p. 27-48. <https://doi.org/10.4000/assr.45893>.

- Preisinger, Raphaële (dir.) (2021). *Medieval art at the intersection of visibility and material culture: studies in the « semantics of vision »*, Turnhout : Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.DISPUT-EB.5.116055>.
- Pulliam, Heather (2013). « Blood, Water and Stone: The Performative Cross ». Jane Hawkes (ed.), *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington : Shaun Tyas, p. 262-78.
- Radford, C. A. Raleigh (1977). « The Earliest Irish Churches », *Ulster Journal of Archaeology*, 40, p. 1-11.
- Redknap, Mark (2017). « Early Medieval Metalwork and Christianity: A Welsh Perspective ». Nancy Edwards (ed.), *The archaeology of the early medieval Celtic churches: proceedings of a conference on the Archaeology of the Early Medieval Celtic Churches, September 2004*, London : Routledge, p. 351-73.
- Rekdal, Jan Erik (2013). « Pagan Myth and Christian Doctrine ». Jón Viðar Sigurðsson et Timothy Bolton (eds.), *Celtic-Norse relationships in the Irish Sea in the Middle Ages 800-1200*, Leiden ; Boston : Brill, p. 109-118. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=1582234>.
- Richards, Julian D. (2004). *Viking Age England*, Stroud : Tempus.
- Robbins, Joel (2014). « How Do Religions End ? Theorizing Religious Traditions from the Point of View of How They Disappear », *The Cambridge Journal of Anthropology*, 32, (2), p. 2-25. <https://doi.org/10.3167/ca.2014.320202>.
- Røstad, Ingunn M. (2019). « The Immortal Object : Ornamental Bow Brooches in Migration and Merovingian Period Norway ». Marianne Vedeler, Elna Siv Kristoffersen, et Zanette T. Glørstad, Cappelen Damm Akademisk (eds.), *Charismatic Objects: From Roman Times to the Middle Ages*, Oslo : Cappelen Damm Akademisk/NOASP, p. 74-101. <https://doi.org/10.23865/noasp.51>.
- Russell, Jeffrey B (1984). « Folklore », *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, chap. 4, p. 62-91.
- Sanmark, Alexandra (2004). *Power and conversion: a comparative study of Christianization in Scandinavia*, Uppsala : Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University.
- Saxl, F. (1943). « The Ruthwell Cross », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6, p. 1-19.
- Schapiro, Meyer Schapiro, Meyer (1944). « The Religious Meaning of the Ruthwell Cross », *The Art Bulletin*, vol. 26, n°4, p. 232-245. <https://doi.org/10.2307/3046964>.
- (1963). « The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works: The Interpretation of Secular Themes in Early Mediaeval Religious Art », *The Art Bulletin*, vol. 45, n°4, p. 351-355. <https://doi.org/10.1080/00043079.1963.10790131>.
- Schmitt, Jean-Claude (1987). « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe », François Boespflug et Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II : 787-1987 : douze siècles d'images religieuses : actes du Colloque international Nicée II, tenu au collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986*, Paris : Editions du Cerf, Coll. « Histoire », p. 271-301.
- (1994). « Rituels de l'image et récits de vision ». Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (ed.), *Testo e immagine nell'alto Medioevo: 15-21 aprile 1993*, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, p. 419-62.

- (1996). « La culture de l’imago », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 51, n°1, p. 3-36. <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410832>.
- (1998). « Religion, Folklore and Society in the medieval West », Barbara H. Rosenwein et Lester K. Little (dir.), *Debating the Middle Ages. Issues and Readings*, Malden : Blackwell, p. 376-387.
- (2002). *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris : Gallimard, Coll. « Le temps des images ».
- Sheehy, Maurice P. (1961). « The Relics of the Apostles and Early Martyrs in the Mission of St. Patrick », *The Irish Ecclesiastical Record*, 95, p. 372-76.
- Spearman, R. M, et John Higgit (1993). *The age of migrating ideas: early medieval art in Northern Britain and Ireland; proceedings of the Second International Conference on Insular Art held in the National Museums of Scotland in Edinburgh, 3 - 6 January 1991*, Stroud, Gloucestershire : Sutton.
- Stancliffe, Clare (2017). « The riddle of the Ruthwell Cross: audience, intention and originator reconsidered ». Eric Cambridge et Jane Hawkes (eds.), *Crossing Boundaries : Interdisciplinary Approaches to the Art, Material Culture, Language and Literature of the Early Medieval World*, Oxbow Books, 20 pp. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1s47569.8>.
- Sterckx, Claude (2009). *Mythologie du monde celte*, Paris : Marabout.
- Stevenson, Robert (1974). « The Hunterston Brooch and Its Significance », *Medieval Archaeology*, 18, (1), p. 16-42.
- (1983). « Further notes on the Hunterston and “Tara” brooches, Monymusk reliquary, and Blackness bracelet », *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 113, p. 469-77.
- Stocker, David (2000). « Monuments and Merchants: Irregularities in the Distribution of Stone Sculpture in Lincolnshire and Yorkshire in the Tenth Century », Dawn Hadley et Julian D. Richards (dir.), *Cultures in Contact : Scandinavian settlement in England in the ninth and tenth centuries*, Turnhout : Brepols Publishers, Coll. « Studies in the Early Middle Ages », p. 179-212. <https://doi.org/10.1484/M.SEM-EB.3.1266>.
- Webster, Leslie, Janet Backhouse, et Marion Archibald (dir.) (1991). *The Making of England : Anglo-Saxon Art and Culture, Ad. 600-900*, Toronto : University of Toronto press.
- Tilghman, Benjamin C. (2011). « The Shape of the Word : Extralinguistic Meaning in Insular Display Lettering », *Word & Image*, 27, (3), p. 292-308.
- (2014). « On the Enigmatic Nature of Things in Anglo-Saxon Art », *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4, p. 157-177.
- (2016). « Ornament and Incarnation in Insular Art », *Gesta*, vol. 55, n°2, p. 1-43. <https://doi.org/10.1086/687152>.
- Tilghman, Benjamin C., et Karen Eileen Overbey (2014). « Active Objects: An Introduction ». *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4, p. 1-9.
- Turner, Sam (2003). « Making a Christian landscape : early medieval Cornwall », Martin Carver (ed.), *The cross goes north: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p.171-94..

- Turner, Victor W. et Edith L. B. Turner (1978). *Image and pilgrimage in Christian culture: anthropological perspectives*, Oxford : B. Blackwell.
- Urbańczyk, Przemysław (1997). « The meaning of christianization for medieval pagan societies », *Early Christianity in central and east Europe*, Warszawa : Semper, Coll. « Christianity in East Central Europe and Its Relations with the West and the East », vol. 1, p. 31-37.
- (1998). « Christianization of Early Medieval Societies: an Anthropological Perspective », Barbara E. Crawford (dir.), *Conversion, and Christianity in the North Sea World: The proceedings of a Day Conference held on 21st February 1998*, St. Andrews, Scotland : Committee for Dark Age Studies, p. 129-133.
- (2003). « The Politics of conversion in North Central Europe », Martin Carver (ed.), *The cross goes north: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p.15-27.
- Vendryes, Joseph (1927). « À propos du verbe ‘croire’ et de la ‘croyance’ », *Revue Celtique*, 44, p. 90-96.
- Verkerk, Dorothy H. (2001). « Pilgrimage ad *Limina Apostolorum* in Rome : irish Crosses and Early Christian Sarcophagi », Colum Hourihane (ed.), *From Ireland coming: Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context*, Princeton, N.J : Princeton University Press, p. 9-26.
- Voyer, Cécile (2010). « Histoire de l’art et anthropologie ou la définition complexe d’un champ d’étude », *L’Atelier du Centre de recherches historiques*, vol. 6, p. 1-12. <http://journals.openedition.org/acrh/2057>.
- Webster, Leslie (1999). « The Iconographic Programme of the Franks Casket », Jane Hawkes et Susan Mills (dir.), *Northumbria’s golden age*, Stroud, England : Sutton, p. 227-246.
- (2012). *The Franks Casket, British Museum Objects in Focus*, London : British museum press.
- (2014). « A recently discovered Anglo-Carolingian chrisatory », James Robinson, Lloyd De Beer, et Anna Harnden (eds.), *Matter of Faith : An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, London : British Museum, p. 66-74.
- Werner, Martin (1990). « On the Origin of the Form of the Irish High Cross », *Gesta*, 29, (1), p. 98-110. <https://doi.org/10.2307/767104>.
- Whitfield, Niamh (2001). « The ‘Tara’ Brooch : An Irish Emblem os Status in Its European Context ». Colum Hourihane (ed.), *From Ireland coming: Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context*, Princeton, N.J : Princeton University Press, p. 211-247.
- (2004). « More Thoughts on the Wearing of Brooches in Early Medieval Ireland », C. Hourihane (ed.), *Irish Art Historical Studies in Honour of Peter Harbison*, Dublin : Four Court Press, p. 70-108.
- (2013). « Hunterston / ‘Tara’ Type Brooches Reconsidered », Jane Hawkes (ed.), *Making Histories : Proceedings of the Sixth International Conference on Insular Art, York 2011*, Donington : Shaun Tyas, p. 145-161.



- (2014). « Embedded Animal Heads 'on the Hunterston, 'Tara 'and Dunbeath Brooches: A Reconsideration », *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, vol. 144/145, p. 60–76. <http://www.jstor.org/stable/44945267>
- Wicker, Nancy L. (1994). « On the Trail of the Elusive Goldsmith: Tracing Individual Style and Workshop Characteristics in Migration Period Metalwork », *Gesta*, 33, (1), p. 65-70.
- (2003). « The Scandinavian animal styles in response to Mediterranean and Christian narrative art », Martin Carver (ed.), *The cross goes north: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p.531-50.
- (2012a). « Nimble-fingered Maidens in Scandinavia: Women as Artists and Patrons ». Therese Martin (ed.), *Reassessing the roles of women as « makers » of medieval art and architecture*, Leiden ; Boston : Brill, p. 863-902.
- (2012b). « Christianization, Female Infanticide, and the Abundance of Female Burials at Viking Age Birka in Sweden », *Journal of the History of Sexuality*, 21, (2), p. 245-62.
- Wickham, Chris (2016). « The comparative method and early medieval religious conversion », Roy Flechner, Máire Ní Mhaonaigh, et Nancy Edwards, (2016). *The Introduction of Christianity into the Early Medieval Insular World : Converting the Isles I*, Turnhout, Belgium : Brepols, p. 13-39.
- Wirth, Jean (1996). « Structure et fonction de l'image chez Thomas d'Aquin », Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval: actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Cahiers du Léopard d'or 5, Paris : Le Léopard d'or, p. 39-57.
- Wood, Ian (1994). « The Mission of Augustine of Canterbury to the English », *Speculum*, 69, (1), p. 1-17. <https://doi.org/10.2307/2864782>.
- Wormald, Patrick (2006). « Bede, Beowulf and the Conversion of the Anglo-Saxon Aristocracy », Stephen Baxter (éd.), *The Times of Bede*, Malden : Blackwell, p. 30-105. <https://doi.org/10.1002/9780470693377.ch2>.
- Wycherley, Niamh (2015). *The cult of relics in early Medieval Ireland*, Turnhout : Brepols.
- Yorke, Barbara (2003). « The Adaptation of the Anglo-Saxon Courts to Christianity ». Martin Carver (ed.), *The cross goes north: processes of conversion in northern Europe, AD 300-1300*, Woodbridge, Suffolk, UK : Rochester, NY : York Medieval Press ; Boydell & Brewer, p. 243-57.
- (2006). *The conversion of Britain: religion, politics and society in Britain c.600-800*, Oxfordshire, England ; New York : Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10876333>.
- (2016). « From Pagan to Christian in Anglo-Saxon England », Roy Flechner, Máire Ní Mhaonaigh, et Nancy Edwards, (2016). *The Introduction of Christianity into the Early Medieval Insular World : Converting the Isles I*, Turnhout, Belgium : Brepols, p. 237-58.
- Youngs, Susan et Paul T. Craddock, (1990). *The Work of angels: masterpieces of Celtic metalwork, 6th-9th centuries AD*, Austin : University of Texas Press.

## ANNEXES

Tableau 1 : Aperçu chronologique du contexte de diffusion visuelle du christianisme en Irlande et dans les îles Britanniques (410-954)

Dates	Grande-Bretagne	Irlande	Territoire picte (et Dál Riata)
410	Les Romains quittent <i>Britannia</i> , et les Britons proclament leur indépendance.		
431		Palladius est envoyé en Irlande par le pape Célestin.	
ca. 432		Patrick arrive en Irlande.	
ca. 445		Patrick fonde le monastère d'Armagh.	
ca. 480		Brigitte fonde l'abbaye de Kildare	
563			Colomba fonde le monastère d'Iona.
ca. 570			Colomba rencontre le roi Bridei de Fortriu, qui lui apporte son soutien mais ne se convertit pas.
ca. 580		Colomba fonde le monastère de Durrow.	
597	Augustin est envoyé convertir les Anglo-Saxons par Grégoire.		
ca. 601	Conversion du roi Æthelbert du Kent. Établissement du premier évêché de Cantorbéry.		

Dates	Grande-Bretagne	Irlande	Territoire picte (et Dál Riata)
604	Rædwald, roi d'Est-Anglie et Sæberht, roi de l'Essex (Saxons de l'Est), se convertissent. À la mort de Sæberht vers 616, ses fils rejettent le christianisme et chassent le missionnaire Mellitus. L'Essex reste 'païenne' pendant 50 ans.		
634	Oswald de Northumbrie, qui s'est convertit en exil chez les Irlandais, est couronné. Fondation du monastère de Lindisfarne.		
ca. 650		<b>Broche de Tara</b>	
664	Synode de Whitby : conflit sur le comput de Pâques et entre les traditions romaines et irlandaises (notamment celles de Iona).		
665	L'évêque Jaruman est envoyé par le roi de Mercie pour reconverter les Saxons de l'Est.		
671			Le moine irlandais Maelrubai fonde un monastère à Applecross.
674	Benoit Biscop fonde le monastère de Monkwearmouth en Northumbrie.		
681			Un évêché anglo-saxon est fondé à Abercorn pour les Pictes, mais est abandonné en 685.
ca. 700	<b>Franks Casket</b>	<b>Broche de Hunterston</b>	<b>Reliquaire de Monymusk</b>
ca. 731	Bède écrit l' <i>Historia ecclesiastica</i> .		

Dates	Grande-Bretagne	Irlande	Territoire picte (et Dál Riata)
735	Établissement de l'archevêché de York.		
ca. 750	<b>Croix de Ruthwell</b>		
787	Concile de Nicée II. Débats iconoclastes.		
ca. 789-820			<b>Croix de Dupplin</b>
793	Attaque du monastère de Lindisfarne par les Vikings.		
795			Attaque du monastère d'Iona par les Vikings.
ca. 800			<b>Croix de Papil</b> <b>Maiden Stone</b>
ca. 850			<b>Croix de Rosemarkie</b>
ca. 850		Les Vikings sont installés en Irlande et en Écosse.	
886	Création du Danelaw.		
ca. 900	<b>Croix de Gosforth</b>		
954	Mort d'Éric à la Hache sanglante. Fin du Danelaw.		



Figure 1 : Croix de Papil, VII-IX<sup>e</sup> siècle, île de Papil (Écosse). Source : <https://canmore.org.uk/collection/2080653>



Figure 2 : Page-tapis du livre de Durrow, VII<sup>e</sup> siècle, folio 1v, Trinity College Library. Source : [https://ga.wikipedia.org/wiki/Leabhar\\_Dharú#/media/Íomhá:DurrowFol001vCarpetPage.jpg](https://ga.wikipedia.org/wiki/Leabhar_Dharú#/media/Íomhá:DurrowFol001vCarpetPage.jpg)



Figure 3 : Carte de l'Irlande et des îles Britanniques, ca. 800. Source (modifications apportées) : [https://en.wikipedia.org/wiki/File:British\\_Isles\\_802\\_vectormap.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Isles_802_vectormap.svg)



Figure 4 : Reliquaire de Monymusk, ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary1.jpg>





Figure 5 : Détail du reliquaire de Monymusk. © National Museums Scotland. Source : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSMonymuskReliquary3.jpg>

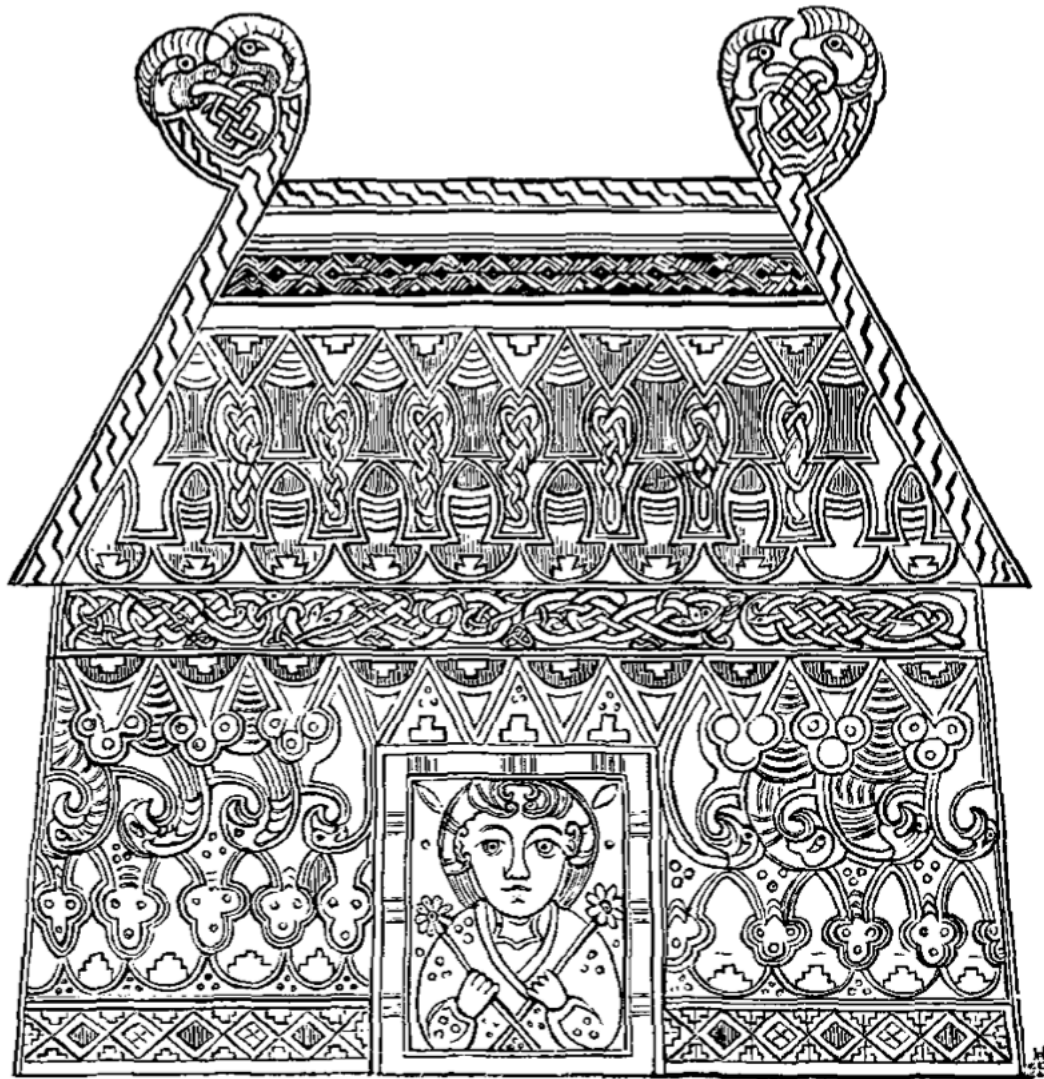


Figure 6 : Représentation du Temple de Jérusalem dans le Livre de Kells, dessin de Joseph Anderson (1910, p. 260.)



Figure 7 : Détail de la mosaïque de Ravenne, VI<sup>e</sup> siècle, San Vitale (Italie). Photo par Roger Culos. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanvitale03\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanvitale03_(cropped).jpg)

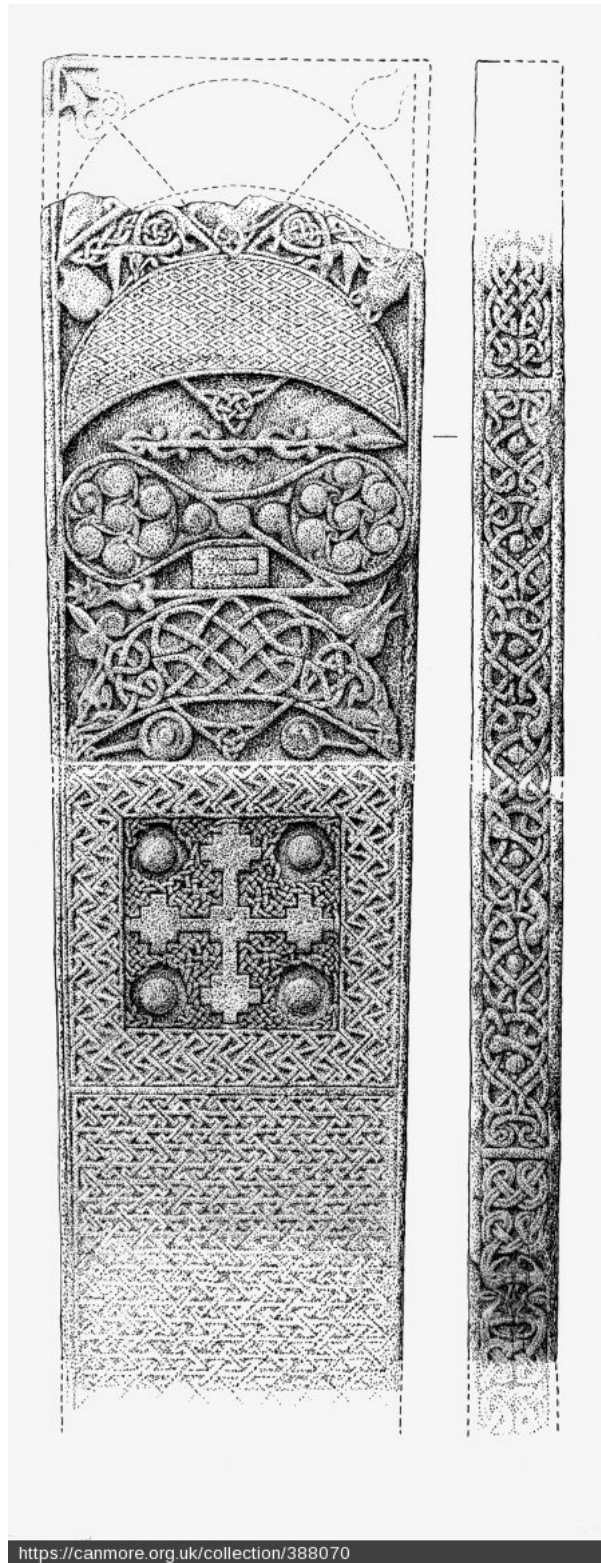


Figure 8 : Croix de Rosemarkie, ca. 850, Rosemarkie (Écosse). © RCAHMS. Source : <https://canmore.org.uk/collection/388070>

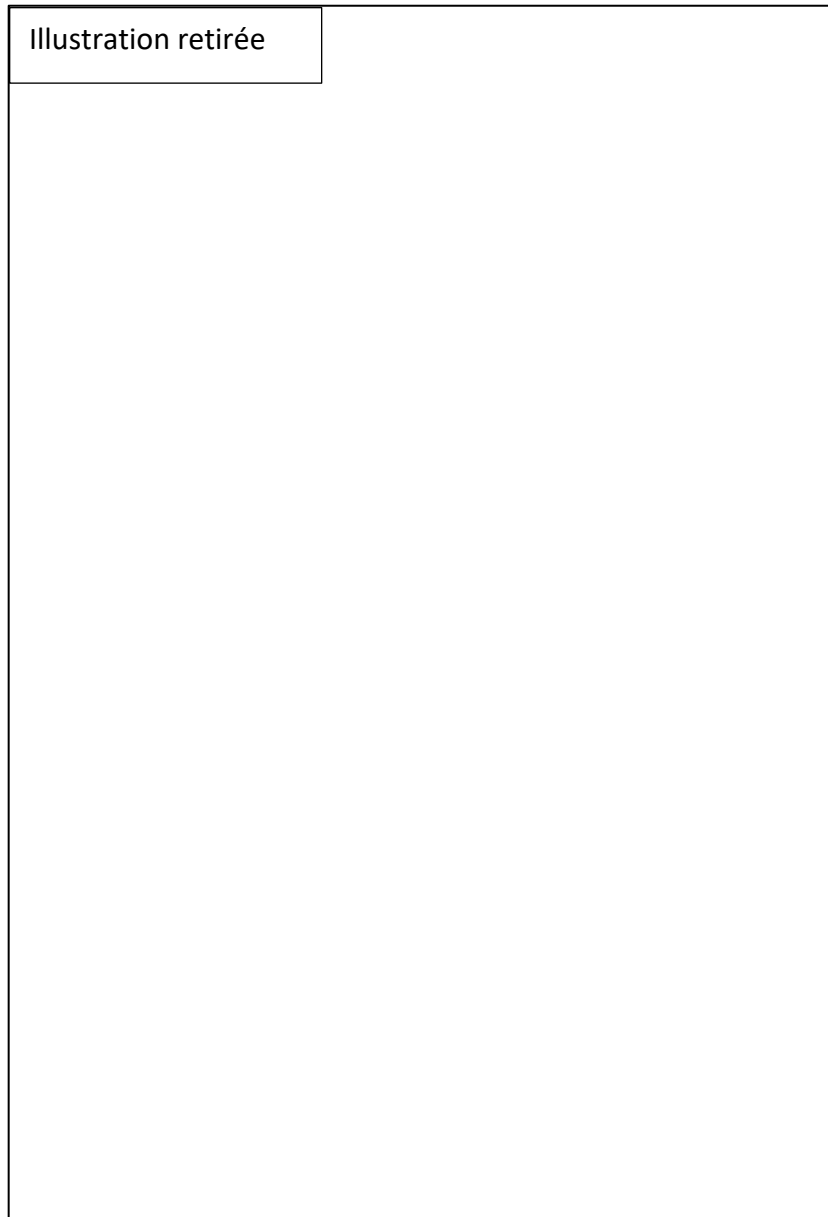


Figure 9 : Épitaphe, VIII<sup>e</sup> siècle, Monkwearmouth (Angleterre) (Hawkes, 1997 : 322).

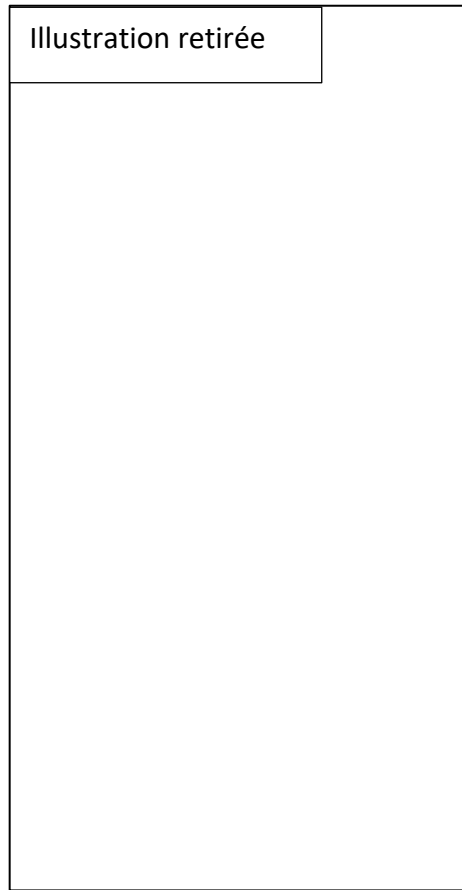


Figure 10 : Détail du portail de l'église de Monkwearmouth, VII<sup>e</sup> siècle (Hawkes, 1997 : 325).



<https://canmore.org.uk/collection/1546619>

Figure 11 : Croix de Dupplin, ca. 789-820, St Serf's church, Dunning (Écosse). © Historic Environment Scotland. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1546619>



Figure 12 : David jouant de la harpe, détail de la Croix de Dupplin. © Crown Copyright : HES.  
Source : <https://canmore.org.uk/collection/449888>





Figure 13 : David face au lion/ours, détail de la Croix de Dupplin. © Historic Environment Scotland. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1546619>



Figure 14 : Croix de Ruthwell, ca. 750, Ruthwell church (Écosse). © Crown Copyright : HES.  
Source : <https://canmore.org.uk/collection/1850512>



Figure 15 : Dessin de la Croix de Ruthwell par le Rev. Dr. Duncan. © RCAHMS. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1216812>



Figure 16 : Runes face ouest, Croix de Ruthwell. Dessin par G. F. Browne, 1908. Source : <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruthwell.Cross.inscriptions.jpg>



Figure 17 : Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright: HES. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1850478>



<https://canmore.org.uk/collection/595039>

Figure 18 : Saint Paul et saint Antoine, Croix de Ruthwell. © RCAHMS. Source : <https://canmore.org.uk/collection/595039>



Figure 19 : Christ sur les bêtes, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright : HES. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1850477>



Figure 20 : Mosaïque du Christ triomphant, VI<sup>e</sup> siècle, Chapelle archiépiscopale de Ravenne.  
Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella\\_arcivescovile\\_Ravenna\\_6.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_arcivescovile_Ravenna_6.JPG)





Figure 21 : Crosse en ivoire avec Christ triomphant, British Museum, Londres. © The Trustees of the British Museum. Source : [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1903-0323-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1903-0323-1)



Figure 22 : Jésus guérissant l'aveugle, Croix de Ruthwell. © Crown Copyright: HES. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1850481>



Figure 23 : Croix de Gosforth, ca. 900, cimetière de l'église St Mary (Angleterre). Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth\\_Cross.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross.jpg)

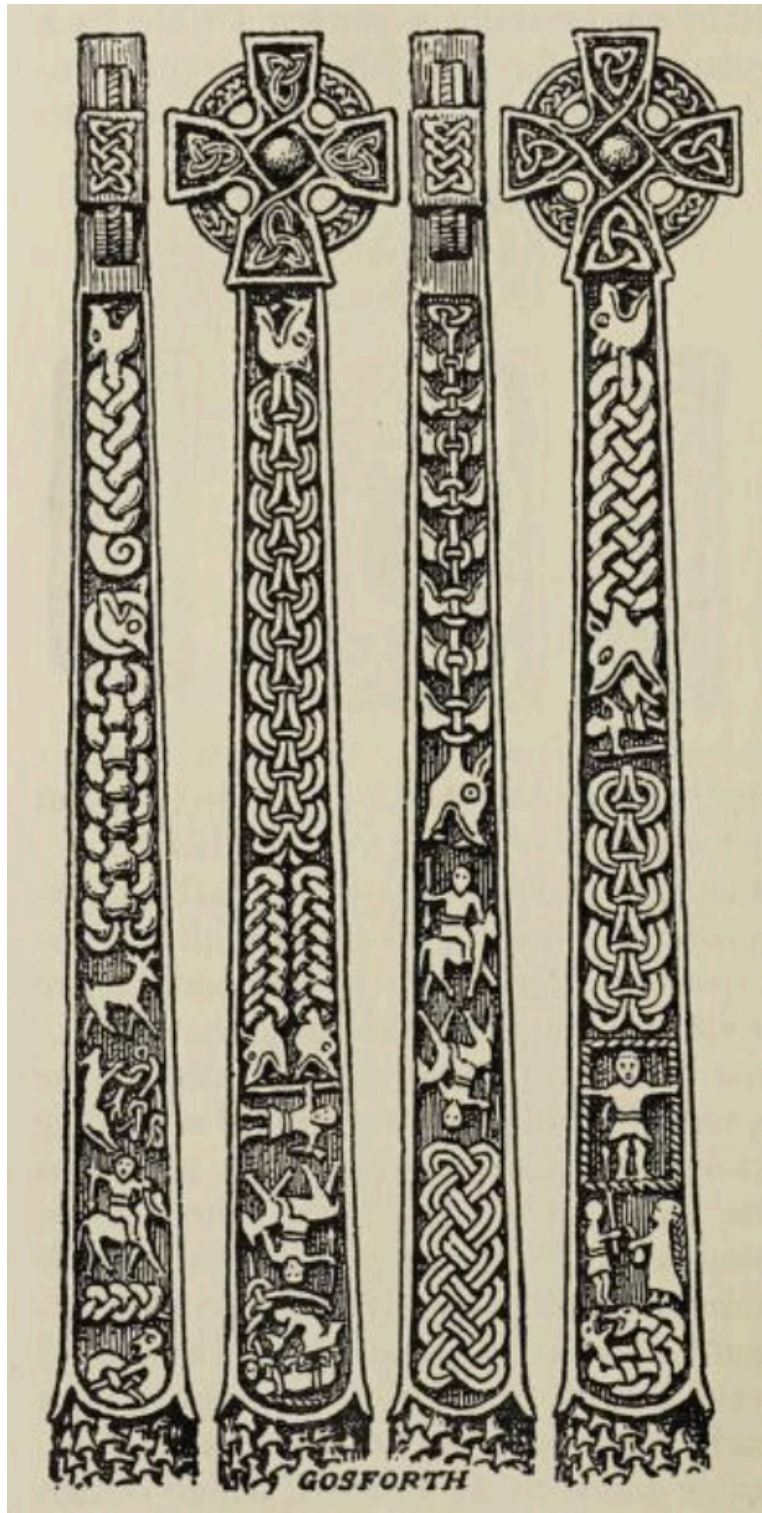


Figure 24 : Dessin par W. G. Collingwood (1927). *Northumbrian crosses of the pre-Norman age*, London : Faber & Gwyer, p. 156. Source : <https://archive.org/details/b31350987/page/156/mode/2up?view=theater>

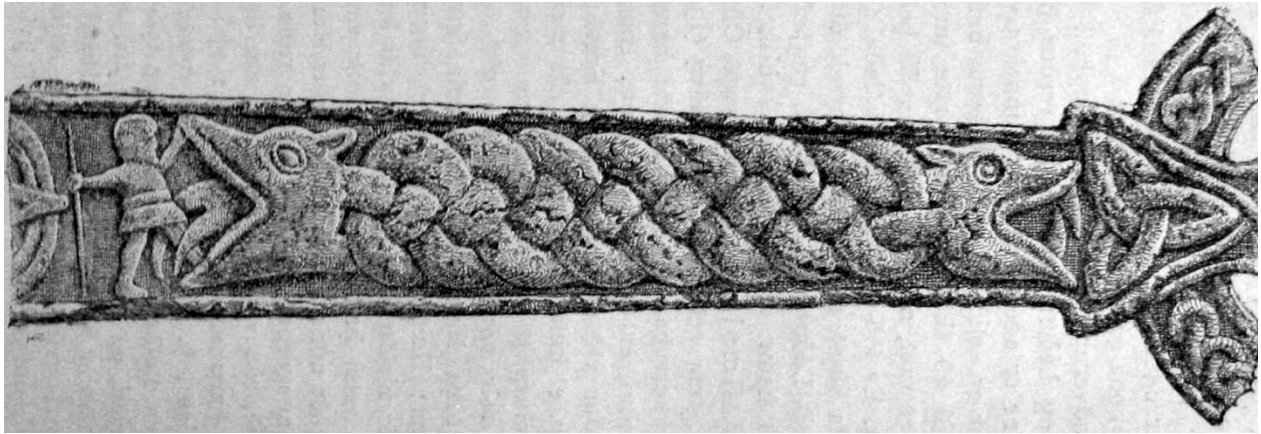


Figure 25 : Vidar contre Fenrir. Dessin par Finnur Jónsson (1913). *Goðafræði Norðmanna og Íslendinga eftir heimildum*. Híð íslenska bókmentafjelag, Reykjavík, p.83. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth\\_Cross\\_Viðarr.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Viðarr.jpg)



Figure 26 : Loki et Sigyn. Dessin par Finnur Jónsson (1913). *Goðafræði Norðmanna og Íslendinga eftir heimildum*. Híð íslenska bókmentafjelag, Reykjavík, p.95. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth\\_Cross\\_Loki\\_and\\_Sigyn.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gosforth_Cross_Loki_and_Sigyn.jpg)



Figure 27 : Dessin par James Wilson (1901). *The Victoria history of the county of Cumberland, Westminster : A. Constable and company*, p. 267. Source : <https://archive.org/details/cu31924092925936/page/n355/mode/2up>



Figure 28 : Broche de Hunterston (avant), ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch1\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch1_(cropped).jpg)



Figure 29 : Broche de Hunterston (arrière), ca. 700, National Museum of Scotland, Édimbourg. © National Museums Scotland. Source : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch4\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMSHunterstonBrooch4_(cropped).jpg)



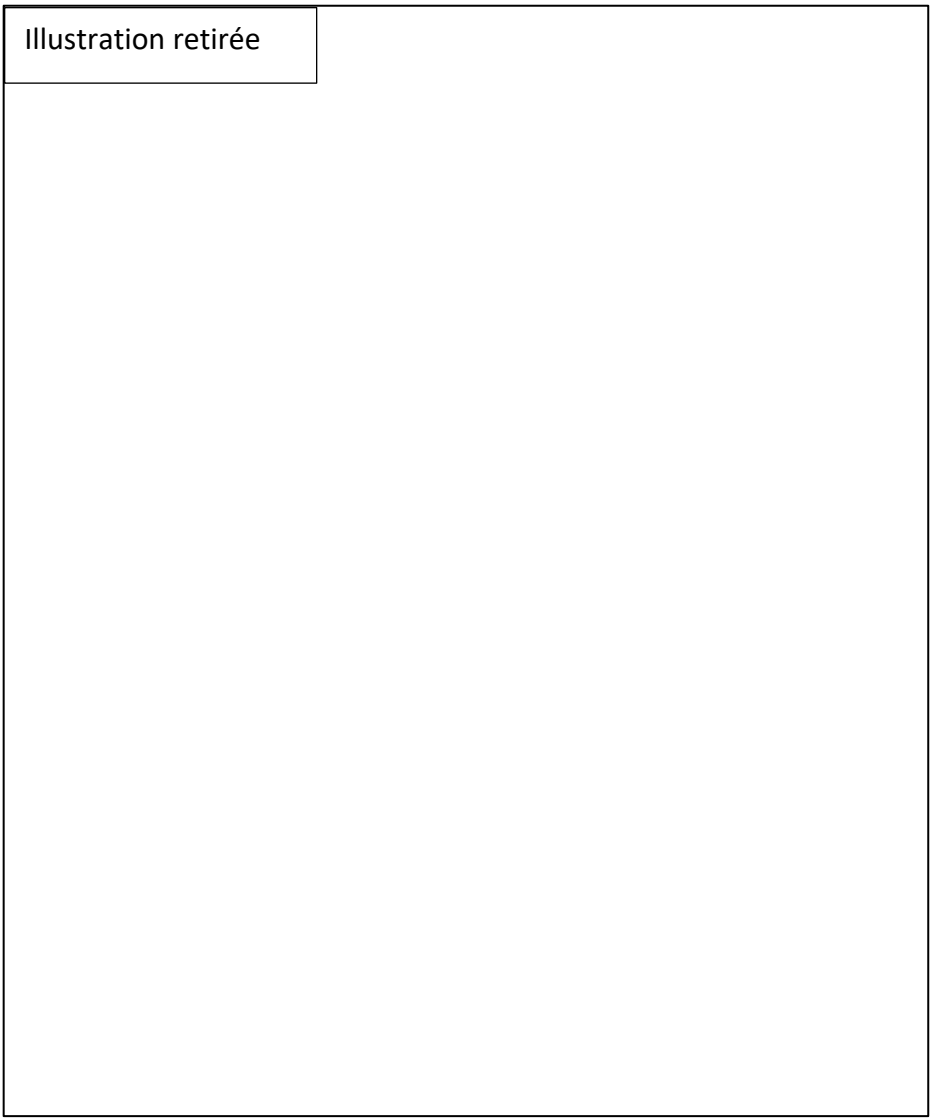


Figure 30 : Dessin de la broche de Hunterston. Source : Blackwell, 2011 : 233.



Figure 31 : Maiden Stone, IX<sup>e</sup> siècle (Écosse). © RCAHMS. Source : <https://canmore.org.uk/collection/1079157>



Figure 32 : Détail de la croix de Kells, Baptême du Christ. Source : Whitfield, 2004 : 71.

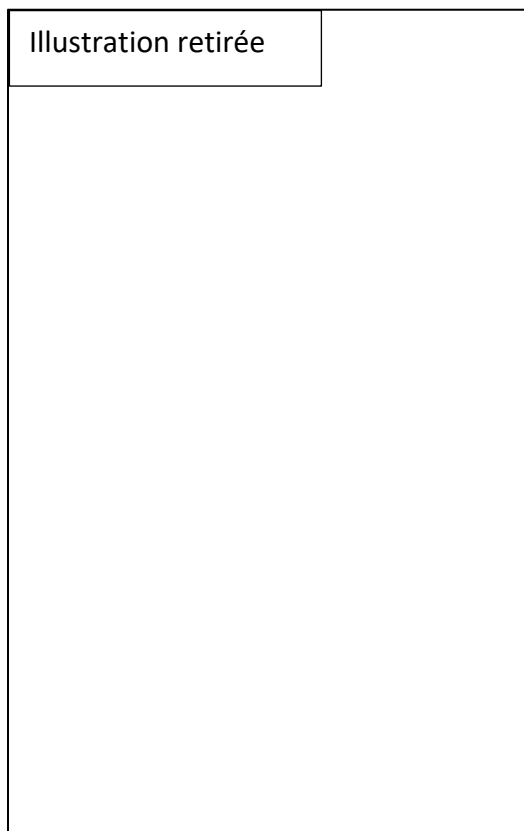


Figure 33 : Détail de la croix de A'Chill, Canna (VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle), Scène d'Adoration. Source : Whitfield, 2001.



Figure 34 : Franks Casket (coffret d'Auzon), ca. 700, British Museum, Londres. © Trustees of the British Museum. Source : <https://www.britishmuseum.org/collection/image/469340001>

Illustration retirée

Figure 35 : Reconstitution du collier d'Harpole, Northamptonshire (ca. 630-670). © MOLA. Source : <https://www.mola.org.uk/blog/'once-lifetime'-1300-year-old-gold-and-gemstone-necklace-discovered-within-internationally>