

La vision de Matthieu

Autor(en): **Christie, Yves**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **16 (1968)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-727732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA VISION DE MATTHIEU

Origine et développement d'une image de la Seconde Parousie selon saint Matthieu
(à propos de deux chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre de Genève)

par Yves CHRISTE

A Mademoiselle Marie-Thérèse d'Alverny



La composition d'un traité dogmatique (sermons ou commentaires sur un extrait des Livres saints) peut être comparée à celle d'une image comme le portail de Moissac, la façade d'Angoulême ou le cul de four de Saint-Clément de Taüll. Le choix d'une citation, son interprétation, la préférence donnée à certains auteurs plutôt qu'à d'autres présentent ainsi d'intéressantes analogies avec le choix et l'interprétation des très nombreux modèles dont disposaient alors les clercs chargés de diriger des programmes iconographiques importants. Au thème initial – une citation de l'Évangile; une vision du Christ selon Isaïe, Ezéchiel, Matthieu ou Jean – s'ajoutent des commentaires ou des images empruntés à d'autres épisodes de la Bible. Choisis à dessein, faisant l'objet d'une attention particulière, ces quelques éléments explicatifs précisent le sens que le théologien ou l'imagier accordent à leur premier propos.

Commentant un extrait du premier Évangile de saint Jean – *Verbum caro factum est, et habitavit in nobis, et vidimus gloriam ejus quasi unigeniti a Patre* – Scot Erigène évoque aussitôt la Transfiguration. *Ubi vidisti, o beate theologe, gloriam incarnati Verbi, gloriam humanati Filii Dei? Quomodo vidisti? Qualibus oculis perpexisti? Corporalium, ut opinor, in monte transformationis tempore. Tunc enim tertius aderas testis divinae glorificationis*¹. Mieux qu'une longue et savante digression, cette allusion à la théophanie sur le Tabor révèle sa pensée. Disciple et traducteur de Grégoire de Nysse et du Pseudo-Denys, le philosophe carolingien était fasciné par la notion de théophanie.

En iconographie, des constatations similaires peuvent être tirées de l'analyse d'un groupe d'images constituant un programme cohérent. La Transfiguration du

¹ *Homilia in prolog. s. evangelii secundum Joannem, PL, t. CXXII, col. 298.*

cloître de la Daurade ², simple épisode d'un long cycle historié, n'a pas la même signification que l'apparition solennelle de l'église Saints-Nérée-et-Achille où elle est associée à une Annonciation et à l'exhultation de la Theotocos. Sous d'autres formes, mais transcrivant la même idée, le programme romain se retrouve d'ailleurs sur une miniature ottonienne de l'*Évangélaire de Bamberg* ³ (fig. 1). Il en est de même de la Vision aux trois apôtres surmontant le petit portail de Charlieu (XII^e siècle) ⁴ ou décorant l'abside de Saint-Apollinaire in Classe (VI^e siècle). Suivant son emplacement, son ordonnance ou les images qui le complètent, un thème aussi facile à reconnaître que la *Métamorphose* revêt des significations souvent subtiles que mettent en lumière les commentaires de saint Léon, de saint Jean Chrysostome ou de Pierre le Vénérable ⁵. Comme le soulignait récemment M. A. Grabar, il existe en effet des images apparemment distinctes, mais « synonymes » (la Transfiguration de Saint-Apollinaire, le Christ de Saint-Vital), et des images « homonymes », d'aspect voisin ou identique, mais dont le sens est différent (la Transfiguration de Saint-Nectaire, la

² Pour le chapiteau de la Daurade, cf. P. MESPLÉ, *Toulouse, Musée des Augustins, les sculptures romanes*, dans *Inventaire des collections publiques françaises*, t. v, Paris 1961, n° 110. La quatrième face de cet important chapiteau présente une très intéressante image qui, complétant la Transfiguration des trois autres faces, rompt, en quelque sorte, avec l'ordre historique des épisodes auxquels elle appartient. En associant l'Incrédulité de Thomas à la Vision sur le Tabor, le sculpteur languedocien ne fait aucunement preuve d'incohérence. De même que la *Métamorphose*, la reconnaissance par Thomas de la divinité du Christ est une théophanie, reconnue comme telle par les auteurs chrétiens; cf. A. GRABAR, *Martyrium*, t. II, Paris, 1946, p. 190.

La Transfiguration de l'église Saints-Nérée-et-Achille, œuvre du IX^e siècle, occupe l'arc triomphal. La composition qui intriguait M^{lle} van Berchem et E. Clouzot s'inscrit naturellement dans le mouvement de renaissance iconographique inauguré à Byzance à la suite de la querelle iconoclaste. L'association d'une Vision du Christ et d'une Annonciation n'a rien d'étonnant. Cf. à ce propos une mosaïque du narthex de Sainte-Sophie, œuvre du IX^e siècle, exécutée sous le règne de Léon VI. Deux médaillons enfermant les bustes de Gabriel et de la Vierge entourent le Christ trônant auprès duquel l'empereur est prosterné (A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1958, pp. 192 et suiv., PL CXX.). Cf. également saint Léon, *Sermon sur la Transfiguration*, PL LIV, col. 308-313.

³ L'image occupe le fol. 155 r. de l'Évangélaire ottonien de Bamberg (Staatl. Bibl. Msc. Bibl. 94). Commentée par des extraits du prologue du quatrième Évangile — *Verbum caro factum est, et habitavit in nobis, et vidimus gloriam eju quasi unigeniti a Patre* — elle aurait pu servir d'illustration à l'homélie d'Érigène citée plus haut. En Allemagne, le commentaire de Jean Scot, souvent attribué à Origène, n'apparaît pourtant pas avant le XII^e siècle. Le rapprochement paraît donc fortuit, mais cette image et le commentaire de Jean Scot permettent de mieux comprendre le sens et l'iconographie de Saints-Nérée-et-Achille, de Sainte-Sophie et du portail de la Charité-sur-Loire, où le linteau, une adjonction postérieure, est également consacré à quelques épisodes de l'Enfance du Christ. En Occident les sources scripturaires de cette association pourraient être le 51^e sermon de Léon le Grand. Cf. PL, t. LIV, col. 308-313. (Je remercie M^{lle} d'Alverny et le Père Jeunau de leurs précieuses suggestions.)

⁴ La Transfiguration de Charlieu a trouvé place sur les claveaux de l'archivolte surmontant le petit portail latéral qui est consacré à une image de l'Eucharistie. Fait remarquable et à ma connaissance unique, le Christ n'est pas représenté debout, mais assis sur un trône, comme s'il s'agissait d'une représentation de la Seconde Parousie. Quant à la Transfiguration de Saint-Apollinaire, figurée sous une forme symbolique, elle occupe le cul-de-four de l'abside. Introduite par une image de la Seconde Parousie, elle a perdu son caractère historique et de ce fait peut être comparée aux autres thèmes de la Vision du Christ des absides de Rome ou de Ravenne.

⁵ SAINT LÉON LE GRAND, PL, t. LIV, col. 308-313; SAINT JEAN CHRYSOSTOME, PL, t. LVIII, col. 549-555; PIERRE LE VÉNÉRABLE, PL, t. CLXXXIX, col. 953-972.



Fig. 1. Evangélaire de Bamberg, fol. 155 r. La Transfiguration et la Nativité.

Transfiguration de Sainte-Catherine du Sinai) ⁶. Ces distinctions essentielles, conformes aux habitudes de la pensée chrétienne, sont malheureusement passées sous silence dans la plupart des manuels ou des lexiques d'iconographie. Il en résulte des confusions, des interprétations hâtives ou fantaisistes qui ont jeté le discrédit sur l'analyse iconographique de l'art sacré. Les travaux de M^{lle} d'Alverny, de MM. Grabar et Katzenellenbogen ont pourtant montré qu'il était possible de dépasser le sens littéral qui est celui des manuels, pour pénétrer le sens spirituel, ou si l'on veut, le sens caché, inaccessible aux simples fidèles, de l'imagerie chrétienne ⁷. A cet effet, l'étude des variations subies par un modèle dont on connaît les origines et des applications diverses offre de bons renseignements. Tel est le cas de deux chapiteaux de la cathédrale de Genève, dont le sujet — la Vision de Matthieu ou le triomphe du Christ — fera l'objet de cet article. (Ces deux chapiteaux sont situés dans la troisième travée du collatéral sud, face est et face ouest du second et du troisième pilier.) ⁸

Comme à Toulouse, dans le cloître de la Daurade ⁹, la scène imaginée par Matthieu se compose de deux apparitions distinctes, celle de la Croix et celle du Fils de l'homme. Sur la face est du second pilier, deux anges aux mains voilées, flanqués du bœuf et du lion, présentent solennellement le signe du Fils de l'homme. (La croix de Genève était sans doute gemmée, comme à Toulouse et à Moissac ¹⁰, ce qui expliquerait que les protestants l'aient soigneusement martelée.) En face, sur la face ouest du pilier suivant, l'image du Christ complète l'apparition. Assis sur un trône, tenant le livre et bénissant, il est entouré des symboles de Jean et de Matthieu. A Genève, le thème illustrant la Seconde Parousie est différent de celui de Toulouse, réduit à une image du Christ trônant présenté dans sa gloire par deux anges. Bien qu'enrichie

⁶ A. GRABAR, Etude critique de l'ouvrage de H. Aurenhammer, *Lexicon der christlichen Ikonographie*, dans *Cahiers archéologiques*, t. XIII, Paris 1962, pp. 289-290.

⁷ M.-T. D'ALVERNY, *Les Anges et les Jours*, dans *Cahiers archéologiques*, t. IX, Paris 1957, pp. 271 et suiv.; *La Sagesse et ses Sept Filles*, dans *Mélanges dédiés à Félix Grat*, Paris 1946, t. I, pp. 245 et suiv., A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programms of Chartres Cathedral*, Baltimore, 1959, et A. GRABAR, *L'Iconoclisme byzantin*, Paris, 1958; *Martyrium*, t. II, Paris, 1946.

⁸ W. DEONNA, dans son étude sur la sculpture monumentale de la cathédrale de Genève (dans *Genava*, t. XXVII, 1949, pp. 98 et suiv.) associe le sujet de la face est du second pilier à celui de sa face ouest. Je préfère pour ma part une autre interprétation. A l'image de Daniel dans la fosse aux lions (premier pilier, face est) fait suite l'apparition du Fils de l'homme, sculpté sur la face ouest du second pilier. Comme à Beaulieu, Daniel contemple la Majesté du Christ évoquée dans l'une de ses prophéties (Dan. VII, 13). De même que la théophanie de la face ouest, le Sacrifice d'Abraham de la face sud du même pilier se réfère également à une prophétie de Daniel où est prédit le sacrifice du Verbe. *Et post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus* (Dan. IX, 26). La mort du Christ, représentée par une image symbolique, précéderait ainsi l'image triomphale de sa Résurrection et la Seconde Parousie de la face ouest du troisième pilier. Le sujet traité par les différents chapiteaux des trois premiers piliers du collatéral sud apparaît ainsi comme un commentaire sur le Livre de Daniel, la Vision de Matthieu et celle de Jean constituant des éléments secondaires ou des explications aux prophéties de l'Ancien Testament que l'Evangile a vérifiées.

⁹ Cf. P. MESPLÉ, *op. cit.*, n° 119.

¹⁰ Cf. M. VIDAL, *Quercy roman*, Paris, 1959, p. 133, n° 58.

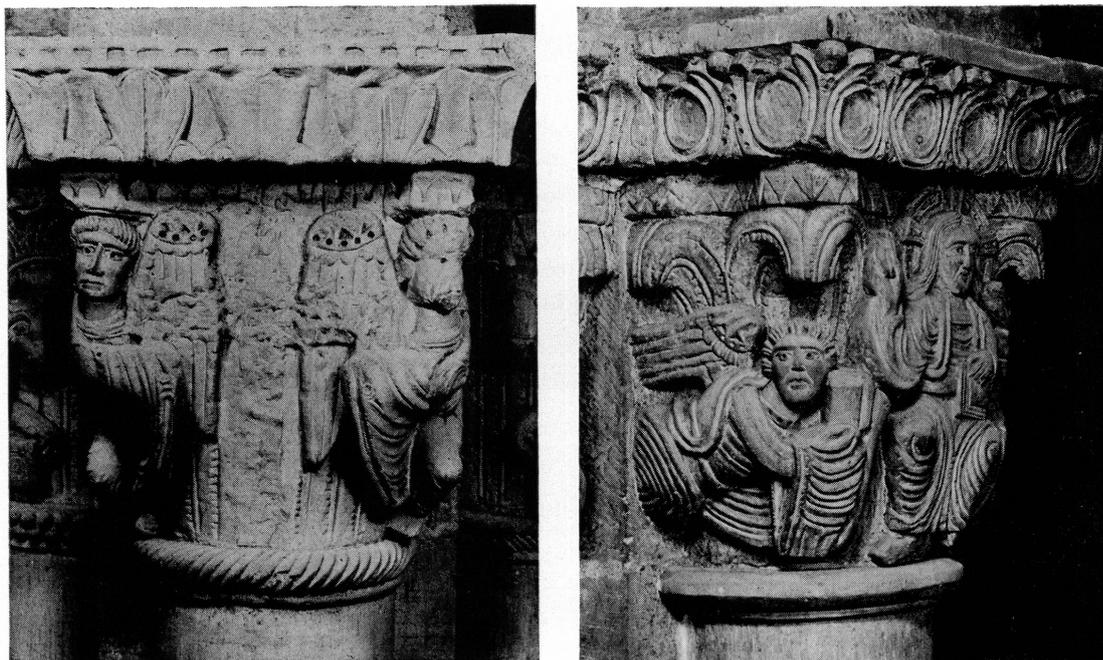


Fig. 2. La Vision de Matthieu de la cathédrale de Genève (face est du second pilier, face ouest du troisième pilier).

d'allusions à l'Apocalypse, sa signification est cependant la même et se rapporte à l'évangile de Matthieu décrivant le retour du Christ et le Jugement dernier. *Et tunc parebit signum Filii hominis in coelo* (XXIV, 30). *Cum autem venerit Filius hominis in majestate sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem majestatis suae* (XXV, 31). A Toulouse, la résurrection des morts et le Jugement dernier¹¹ complètent les deux apparitions tandis qu'à Genève c'est par une allusion à la Vision de saint Jean que cette image solennelle est située à la fin des temps (fig. 2 et 3).

L'ostentation de la Croix est également associée à une apparition du Christ sur l'un des panneaux de bronze de San Zeno de Vérone. La présentation est cependant différente: surmontée d'une image du Christ de la Seconde Parousie, le signe du Fils de l'homme occupe le second registre. Au registre supérieur, deux anges, des chérubins, encensent la Majesté du Christ, tandis que deux séraphins debout sur des rouelles ailées présentent la croix assimilée au bois du sacrifice.

Cette présentation brutale, si proche du texte de Matthieu est assez étonnante, car son modèle probable, l'une des ampoules du trésor de Saint-Colomban de Bobbio,

¹¹ Cf. P. MESPLÉ, *op. cit.*, n° 116. Ce chapiteau, le « Jugement particulier », devait faire suite au n° 119 décrivant la Seconde Parousie. L'inscription *in ignem aeternum* se rapporte en effet à Matthieu, t. XXV, 41.

abbaye toute proche de Vérone, se présente comme une vision sereine que domine l'idée de Rédemption et de Résurrection. Deux anges, les mains voilées, adorent une Croix-Arbre de Vie faite de deux troncs de palmiers. Au-dessus, comme à Vérone, apparaît l'image du Christ, inscrite dans un *clipeus* de forme ovale, semé d'étoiles et porté par deux anges. Œuvre du VI^e siècle ou de la fin du siècle précédent, la théophanie de Bobbio peut être comparée aux visions célestes, sereines et presque intemporelles des absides contemporaines. Les tremblements de la fin des temps ne la traversent pas et ce n'est pas la crainte ou la stupeur qui animent l'attitude de ses anges, mais une sorte de danse dont l'élégance et la légèreté excluent tout sentiment d'appréhension ¹² (fig. 4 et 5).

¹² Pour San Zeno de Vérone, cf. A. Boeckler, *Die Bronzetüren von Verona*, Marburg a. L., 1931; pour Bobbio et les ampoules de Terre sainte, cf. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre sainte*, Paris, 1958.

On pourrait rapprocher cette ampoule d'une Ascension figurant au revers d'un ivoire du Musée de Cluny. Cette image mutilée, antérieure semble-t-il à la période iconoclaste, montre le Christ trônant, porté dans le ciel par quatre anges. A la base de la mandorle, on aperçoit une petite croix surmontant (?) un édifice réduit à une archivolte portée par deux colonnes. Les apôtres, la Vierge et deux anges (?) assistent à cette apparition (Paris, Musée de Cluny, Inv. n° 391b, cf. à ce propos, H. E. del MÉDICO, *L'envers d'un dyptique du Musée de Cluny*, dans



Fig. 3. La Vision de Matthieu du cloître de la Daurade à Toulouse (n° 119 du catalogue de P. Mesplé).

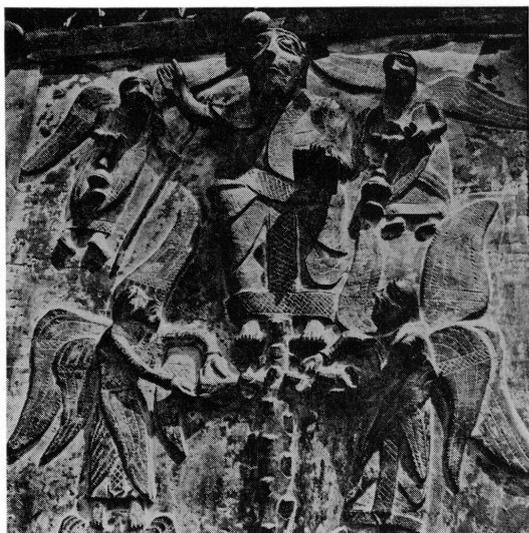


Fig. 4. La Vision de Matthieu des portes de bronze de San Zeno à Vérone.



Fig. 5. Ampoule n° 2 du trésor de Saint-Colomban de Bobbio.

L'ampoule de Bobbio n'est pas le seul exemple d'une telle présentation. Une petite pièce d'orfèvrerie du Musée de Naples, œuvre byzantine du VI^e siècle, nous offre une image assez proche de l'amulette de Palestine. Deux anges, les mains voilées, sont prosternés de part et d'autre d'une croix en forme de T surmontée d'un *clipeus* enfermant un buste du Christ. Une inscription, *agios, agios, agios*, complète le sens de cette apparition. Empruntée à la vision d'Isaïe ou à celle de saint Jean, cette triple invocation pourrait évoquer la Seconde Parousie, l'éclat de cette ultime théophanie que retiendra l'Occident et qui n'était que suggérée par l'iconographie palestinienne¹³. Il est cependant plus probable qu'elle signifie simplement le « Trisagion », l'invocation liturgique de l'office de saint Jean Chrysostome.

Sous d'autres formes, enrichies de nouveaux détails, nous retrouvons le double thème de Bobbio, de Vérone ou de Genève, à Angoulême, au début du XII^e siècle. Surmontant un Arbre de Vie, l'image du Christ, debout et étendant les bras, apparaît aux apôtres et à la Vierge. Le thème principal est naturellement l'Ascension, mais cette image est complétée par les Vivants ailés de la seconde Vision de saint Jean et une évocation de l'Arbre de Vie, symbole de la Rédemption. Bien que la

Actes du VIII^e Congrès international d'études byzantines, t. II, Palerme-Rome, 1951-1953, pp. 111 et suiv., pl. IIIa; et A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, t. I, pp. 76 et suiv.). Ne pouvant pas me prononcer sur la date et la provenance exacte de cette image, je me contente de la signaler. Cf. également W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike*, Mainz, 1952, qui reproduit deux images comparables à celle de l'ampoule (pl. XL, n° 132 et pl. 52, Nr. 160).

¹³ Cf. C. CECHELLI, *Il trionfo della Croce*, Rome, 1954, pp. 170, et fig. 82.

Croix ait fait place à deux rinceaux issus de la même souche et que l'image du Christ soit différente de celle de Bobbio, de Vérone, de Toulouse ou de Genève, on reconnaît aisément le double thème original constitué par une Vision du Christ et de la Croix. Cette apparition solennelle se situe à la fin du temps, mais l'attitude du Christ et l'importance donnée à l'Arbre de Vie lui confèrent un sentiment de sérénité qui la rapproche de la théophanie palestinienne. Girard II, l'auteur présumé de ce programme, s'intéresse moins au texte de Matthieu et au Jugement dernier qu'à la révélation théophanique que représente pour lui le Dernier Jour. Les quelques reliefs consacrés à l'enfer sont d'ailleurs restés inachevés¹⁴ (fig. 6).

L'idée de Rédemption, présente à Bobbio et à Saint-Pierre d'Angoulême, est également évoquée à la Charité-sur-Loire, à la même époque. Bien que l'iconographie du portail de la Vierge soit fort complexe, ses différents éléments peuvent être saisis et expliqués à partir du thème principal représenté par une image du Christ apparaissant au-dessus de deux rameaux symbolisant la Croix-Arbre de Vie. Comme à Saint-Pierre d'Angoulême, la mandorle repose sur une végétation luxuriante, malheureusement mutilée, mais dont l'importance est significative. Assisté de deux anges (Michel et Gabriel?), le Christ s'est levé de son siège. Tourné vers sa mère qui sans effort s'élève vers lui, il esquisse un geste de bienvenue et de bénédiction¹⁵.

A la Charité, nous sommes évidemment très loin de l'ampoule de Bobbio ou des Visions de Matthieu de la Daurade ou de Vérone. A l'image du Christ, image sereine et chaleureuse, sont associées une Assomption et une intercession de la Vierge en présence de quatre anges et de trois petits moines agenouillés. Le double thème de la croix et de l'apparition du Christ se laisse cependant reconnaître, même s'il ne signifie plus la Seconde Parousie, comme à Genève ou à Toulouse.

* * *

L'ostentation de la croix et la vision du Christ sont également représentées dans l'iconographie généralement réservée au Jugement. Elles sont alors confondues en un seul thème synthétisant les deux apparitions de Matthieu. Le plus bel exemple est celui que nous offre la partie centrale du Jugement dernier de Burgfelden, petite église souabe proche de Reichenau. De part et d'autre d'un Christ trônant inscrit dans une mandorle, deux anges présentant la croix, comme à Vérone ou dans le cloître de la Daurade. La résurrection des morts se déroule au-dessous, tandis que la

¹⁴ Cf. T. SAUVEL, *La façade de Saint-Pierre d'Angoulême*, dans *Bulletin monumental*, Paris, 1945, pp. 175 et suiv.

¹⁵ Cf. R. RAEBER, *La Charité-sur-Loire*, Berne, 1964, et mon article *Saint-Odilon, précurseur de Suger*, dans *Genava*, n. s., t. XIV, 1967, p. 101.

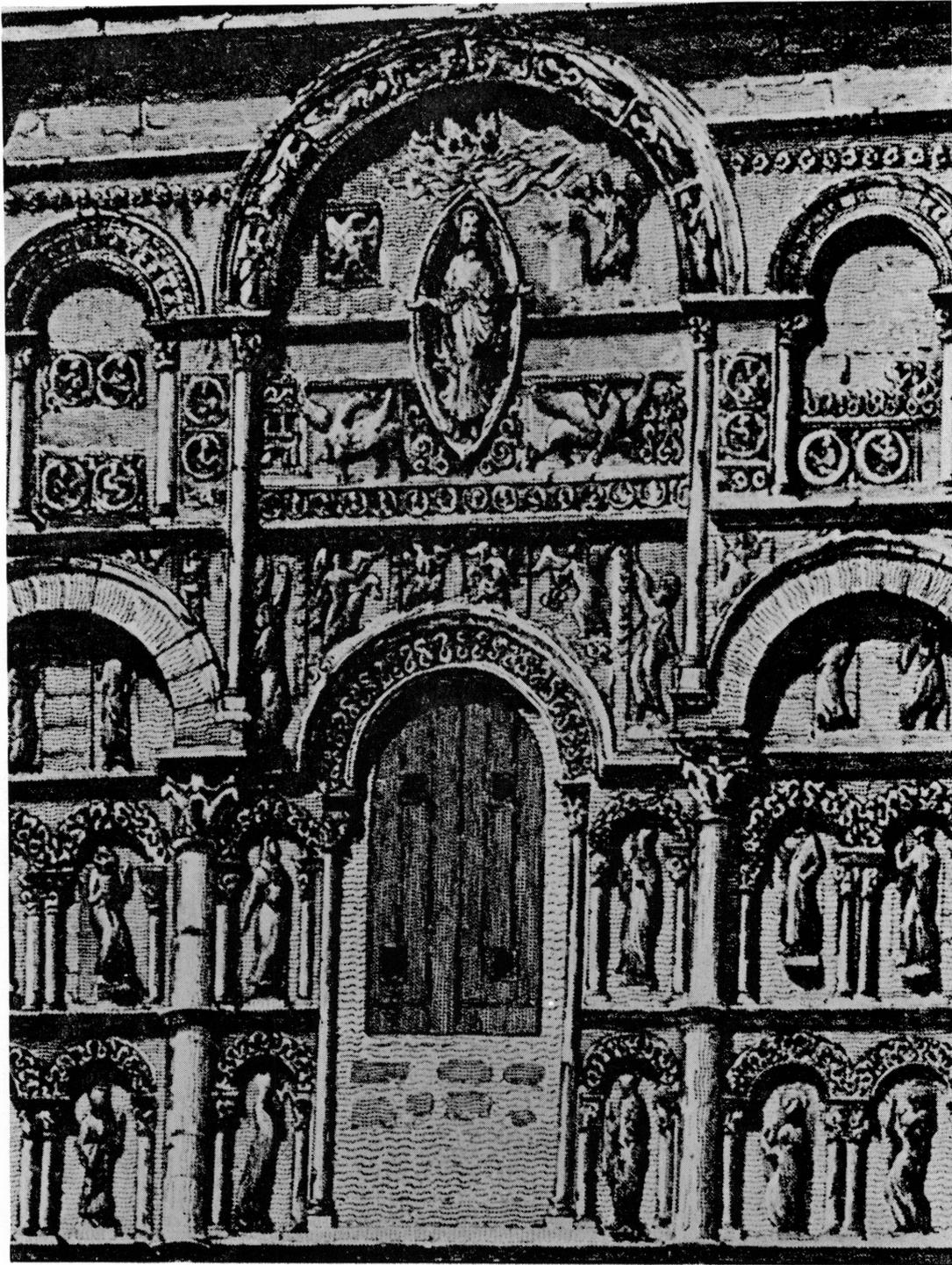


Fig. 6. Partie supérieure de la façade de Saint-Pierre d'Angoulême.

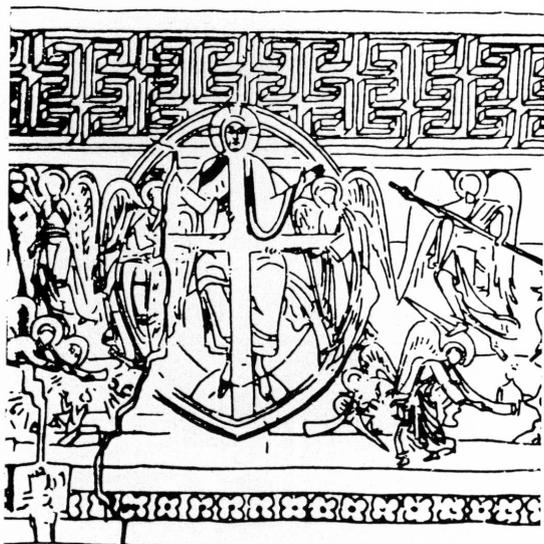


Fig. 7. Partie centrale du Jugement dernier de Saint-Michel de Burgfelden.

évoque le souvenir de la célèbre croix d'orfèvrerie élevée par Théodose II sur la colline du Golgotha. La couronne que présente un autre ange volant dans le ciel comme une victoire ailée symbolise également la victoire du Verbe. Elle n'est pas faite d'épines et n'est donc pas un instrument de la Passion, mais ressemble à s'y méprendre à la couronne impériale que porte le Christ au tympan de Moissac. Se référant au texte de Matthieu et aux visions de Daniel, le sculpteur de Beaulieu évoque la Seconde Parousie comme le triomphe d'un *basileus* (fig. 8).

Les quelques images étudiées dans cet article appartiennent à des époques et des mentalités très différentes. De l'ampoule de Bobbio au chapiteau de Genève, l'idée dominante, le triomphe du Christ, demeure cependant discernable en dépit des variations qu'impliquent nécessairement des différences notables dans la présentation, l'emplacement et les images complémentaires. Le signe du Fils de l'homme est tantôt un Arbre de Vie (Bobbio, Angoulême, la Charité)¹⁸, un trophée victorieux

¹⁶ Cf. H. SCHRADE, *Vor- und frühromanische Malerei*, Köln, 1958, pp. 239 et suiv. Dans cet article, je laisserai volontairement de côté les images de la Seconde Parousie ou du Jugement où la Croix apparaît aux côtés du Christ, comme dans les miniatures de l'*Apocalypse de Bamberg* ou du *Livre de Péricopes de Henri II*. Bien que le thème appartienne lui aussi à la Vision de Matthieu, j'en réserve l'étude pour un travail plus étendu dont cet article ne représente qu'une simple introduction.

¹⁷ A ce propos, cf. A. GRABAR, *L'Empereur dans l'Art byzantin*, Strasbourg, 1936, pp. 249-258.

¹⁸ A cette liste, qui n'est pas exhaustive, j'ajouterai une miniature ottonienne de l'école de Reichenau montrant le Christ-Roi debout sur les rameaux d'un Arbre de Vie supportée par une allégorie de la Terre. Cf. A. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, t. I, Konstanz-Lindau, 1961, fig. 59.

séparation des bons et des mauvais occupe la partie droite et la partie gauche de la composition¹⁶ (fig. 7).

Nous retrouvons le même thème à Beaulieu et à Saint-Denis au siècle suivant. La présentation est cependant inversée et dans l'ensemble assez proche de celle de Reichenau-Oberzell, où le Jugement dernier est à peine évoqué (fig. 9). Bien que l'apparition du Christ prélude à la comparution des morts devant leur Juge, la scène paraît conçue comme une théophanie victorieuse où transparait encore le schéma habituel des triomphes impériaux¹⁷. La croix que présentent les deux anges de Beaulieu est en effet gemmée. Comparable au trophée de Sainte-Pudentienne, elle

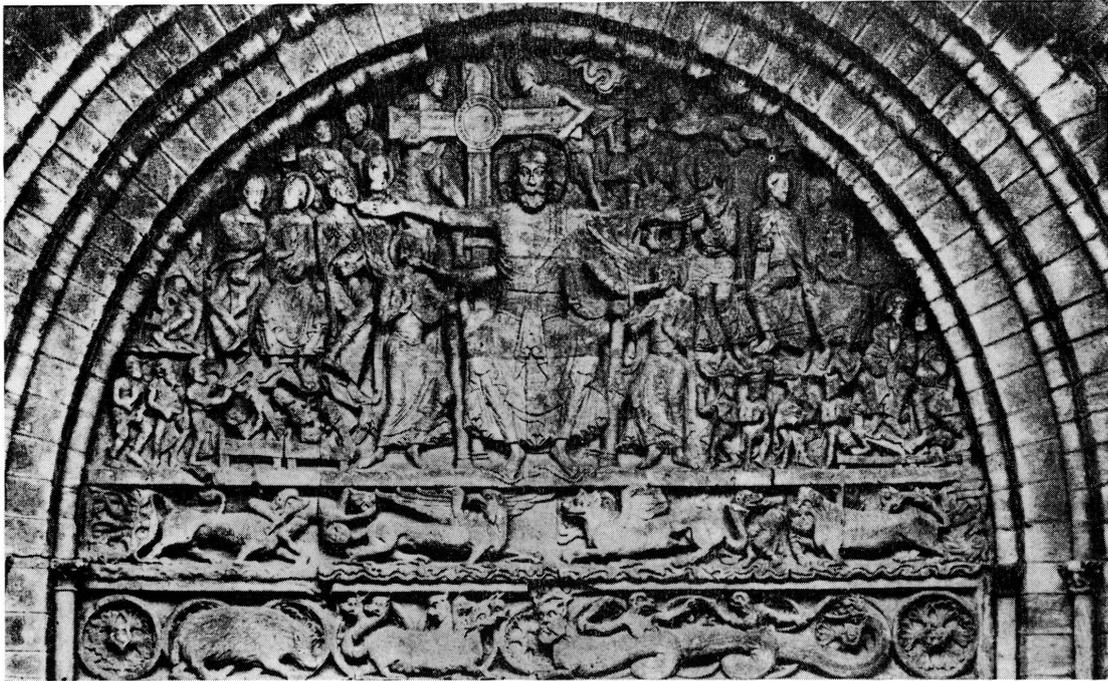


Fig. 8a. Le tympan de Beaulieu.



Fig. 8b. La Clémence des Augustes de l'arc de Galère à Salonique.

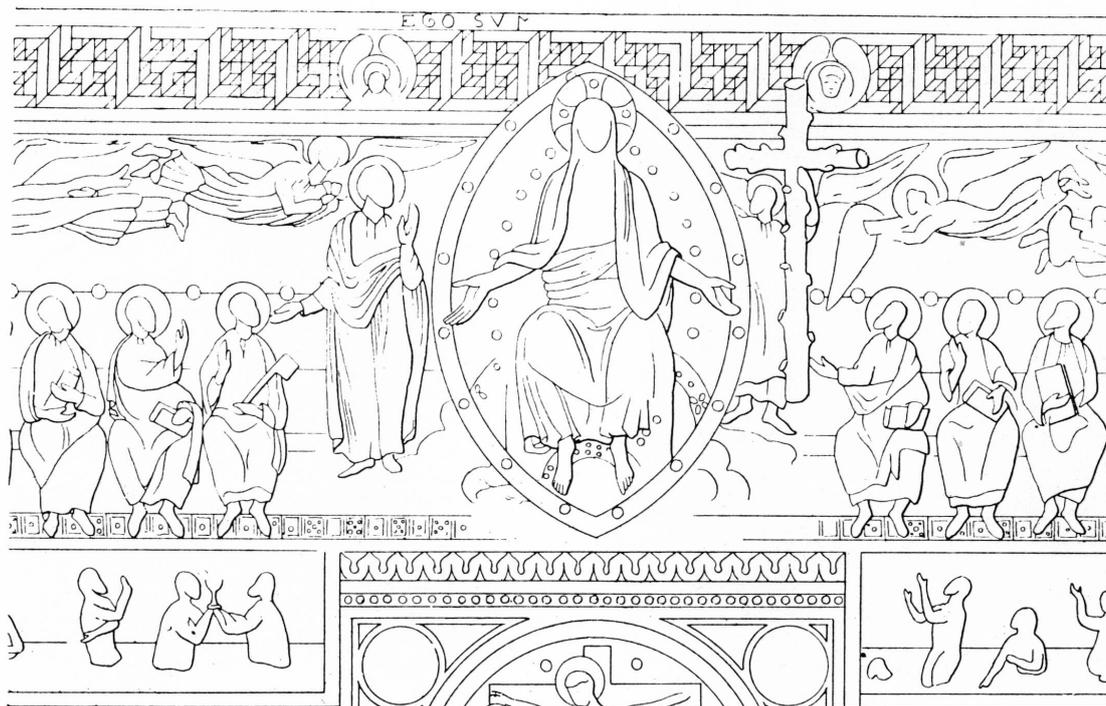


Fig. 9. Le Jugement dernier de Reichenau-Oberzell.

(la Daurade, Beaulieu, Genève) ou l'instrument du supplice (Vérone) que retiendra surtout l'époque gothique. Lorsque l'artiste ou son iconographe veulent insister sur l'idée de Seconde Parousie, l'image du Christ est complétée par la Vision de saint Jean (Genève, Angoulême) ou des allusions plus ou moins directes au Jugement dernier (Burgfelden, la Daurade, Angoulême, Beaulieu), ce qui n'est guère le cas pour le portail de la Charité. La théophanie de Matthieu appartient toutefois aux images triomphales évoquant le Retour du Christ et la solennité d'une vision face à face. Aux XI^e et XII^e siècles, en Occident, elle aura donc sa place à la fin d'un cycle christologique (Vérone, la Daurade) ou à l'entrée de l'église (portail, façade ou mur occidental). A Genève, elle fait suite à l'histoire de Daniel et précise ses visions prophétiques. Au portail de Beaulieu, comme dans la cathédrale Saint-Pierre, Daniel contemple la Majesté du Fils de l'homme telle qu'elle est suggérée dans l'Apocalypse et l'évangile de Matthieu.

En examinant ces différentes interprétations, on peut ainsi constater que le thème de la Vision de Matthieu est utilisé par les sculpteurs, les peintres et les iconographes à la manière d'une citation des Pères ou de la Bible. Introduit dans des compositions souvent complexes, il subit d'importantes modifications où se révèle la personnalité de créateurs comme Girard II ou les moines de Charité. A l'époque romane ses résonances eschatologiques sont encore soulignées par des emprunts à

l'Apocalypse, mais c'est à son aspect triomphal que s'intéressent surtout les imagiers de Beaulieu, de Saint-Denis et de Saint-Pierre de Genève. De même que les dépouilles des ennemis de l'Empire, la croix est un trophée dont la présentation prélude à la théophanie du Christ. Dans sa composition primitive (Bobbio, Vérone) la Vision de Matthieu dériverait ainsi des Résurrections triomphales dont les sarcophages du IV^e et V^e siècle offrent encore de très nombreux exemples¹⁹. La Croix de Bobbio est d'ailleurs constituée de deux troncs de palmier, symbole traditionnel de l'immortalité, et à Toulouse, sur le chapiteau de la Daurade la croix que présentent les anges conserve encore le voile de pourpre dont sont revêtues de nombreuses croix antiques formées sur le modèle des trophées militaires²⁰.

Le Christ s'est substitué à son symbole, les anges ont pris la place de ses gardiens vaincus et toute la scène, jusqu'alors symbolique et sans attaches temporelles, s'est trouvée transportée à la fin des temps, à l'instant de la Seconde Parousie.

Que le double thème de Vérone, de Genève ou de Toulouse ait son origine dans l'iconographie paléochrétienne de la Résurrection ne doit pas étonner. Cette mutation s'inscrit naturellement dans une évolution de l'art chrétien que les travaux de M^{lle} Villette ont récemment mise en lumière²¹. En Occident, l'évolution est d'autant plus rapide que, dès l'époque carolingienne, c'est à la fin du temps que se situe presque invariablement le triomphe du Christ. On ne conçoit guère de théophanies triomphales à un autre moment, ce qui permet d'expliquer que la Vision de saint Jean et celle de saint Matthieu aient aussitôt conquis les esprits. Au XII^e siècle, l'évolution n'est pourtant pas achevée : à certains détails, on reconnaît encore la persistance et la vigueur de l'iconographie paléochrétienne, elle-même issue de formules impériales en usage à la fin de l'Antiquité. Avec sa croix gemmée et la couronne précieuse que présente l'un des anges, le tympan de Beaulieu nous en fournit un saisissant exemple. A Genève, étant donné la date relativement tardive de son exécution (1170 env.), l'ostentation de la croix est tout aussi intéressante. Elle est précédée d'un sacrifice d'Abraham, environnée d'une tétralogie barbare, mais les anges qui de leurs mains voilées présentent le signe du Fils de l'homme évoquent le style et la technique des marbriers languedociens. Visiblement l'image appartient à la Vision de Matthieu,

¹⁹ Cf. J. VILETTE, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*, Paris, 1957, et J. WILPERT, *I Sarcofagi cristiani antichi*, Rome, 1929.

²⁰ Un autre point de départ pourrait être la « Crucifixion » telle que la représentent certaines ampoules de Palestine. Sur ces objets, le buste du Christ surmonte en effet une Croix-Arbre de Vie au pied de laquelle sont agenouillés les pèlerins. Plus encore que la Crucifixion, cette image évoque le triomphe du Christ ou sa résurrection, et pourrait être comparée au thème central des « sarcophages de la Passion ». Cf. en particulier les ampoules n^{os} 10 et 11 du trésor de Monza où les symboles de la lune et du soleil encadrent le *clipeus* qui surmonte la croix (A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, p. 242.) Cf. également le décor de l'abside de Saint-Etienne-le-Rond à Rome (VII^e siècle) (C. IHM, *Apsismalerei*, p. 143) dont le thème est comparable.

²¹ J. VILETTE, *op. cit.*, pp. 19 et suiv., et A. GRABAR, dans son compte rendu critique de l'ouvrage qui vient d'être cité, *Cahiers archéologiques*, t. XI, Paris, 1960, pp. 272 et suiv.

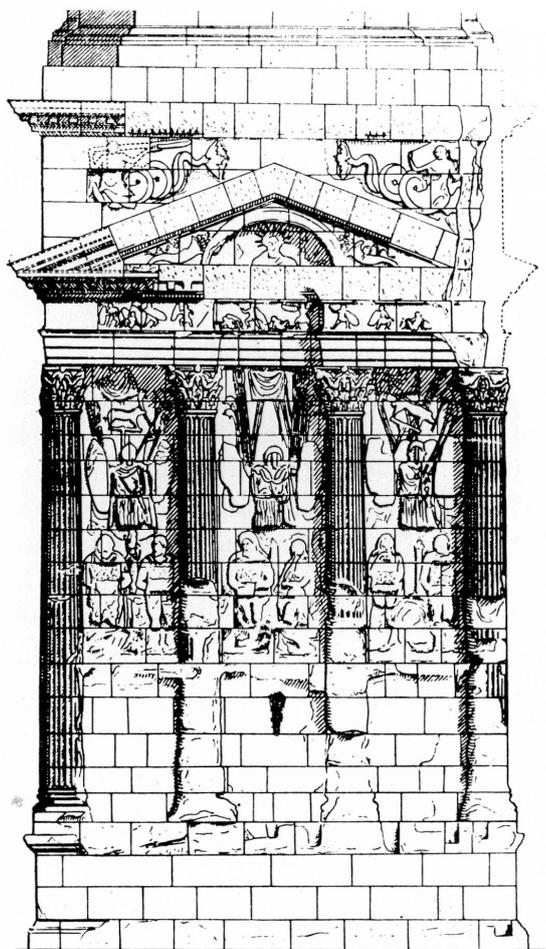


Fig. 10a) Le triomphe de Rome de l'arc d'Orange.

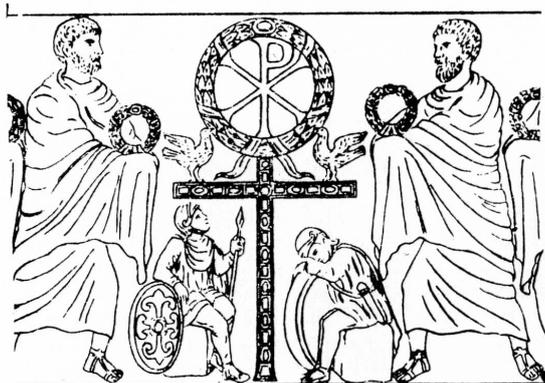


Fig. 10b) Partie centrale d'un sarcophage détruit de San Domitilla.



Fig. 10c) Ampoule du trésor de Monza.



Fig. 10d) Rome, Saint-Etienne le Rond, l'abside.

mais elle fait suite à une évocation du Sacrifice et représente ainsi symboliquement la victoire du Christ sur la mort. Son triomphe est cependant situé à la fin des temps, ce qui est parfaitement conforme aux habitudes médiévales.

La Vision de Matthieu telle que l'ont figurée les artistes de Toulouse, de Vérone ou de Genève ne serait donc pas, à proprement parler, une image chrétienne, créée de toute pièce pour illustrer les chapitres xxiv et xxv du premier Évangile. Dans son état primitif, le thème est d'origine antique et l'on pourrait citer comme exemple les bas-reliefs de l'arc d'Orange où sur la face est un buste d'Apollon ou d'une autre divinité romaine surmonte un imposant trophée. Reprise par les artistes chrétiens, cette heureuse formule reçut une signification voisine dans la peinture monumentale (San Giovanni in Laterano), la sculpture des sarcophages et l'iconographie palestinienne de la Crucifixion. Le buste ou le monogramme du Christ ont remplacé le buste de l'arc d'Orange, mais au pied de la croix, le trophée du Christ, des martyrs (San Stefano Rotondo), des apôtres, un couple de pèlerins ou des soldats en armes rappellent encore le schéma triomphal de l'iconographie des empereurs victorieux. Sur l'ampoule n° 2 du trésor de Bobbio, la formule romaine subit une nouvelle mutation. Le Christ est assis et porté par des anges, comme dans l'iconographie de l'Ascension, alors que deux autres anges adorent la Croix du second registre. Entre l'image de Bobbio et les révélations de Matthieu, les analogies sont déjà plus apparentes, bien que sans doute fortuites, puisqu'il ne s'agit pas ici d'une Seconde Parousie. Le décor de l'abside de San Stefano Rotondo, œuvre du VII^e siècle, n'a également rien à voir avec la fin des temps. Je ne connais malheureusement aucune image de ce type entre la fin du VII^e siècle et le XI^e siècle. L'ultime mutation s'est cependant produite à l'époque carolingienne, comme en témoignent le *De fide catholica rythmus* de Raban Maur et les *tituli* des *Carmina Sangallensia*.

*Ipso de caelis domino
Descendente altissimo
Praefulgebit clarissimum
Signum crucis et vexillum....*²²

*Ecce tubae crepitant quae mortis jura resignant
Cruce micat in coelis, nubes praecedat et ignis.
Hic resident summi Christo cum iudice sancti
Justificare pios, baratro damnare malignos.*²³

²² Cf. J. V. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1896, n° 933, pp. 333 et suiv.

²³ *Ibid.*, n° 931, p. 328. On rapprochera toutefois ces deux textes du décor de l'abside méridionale de Saint-Jean de Münster-Müstair. La croix gemmée portant en son centre un médaillon du Christ est en effet complétée par les symboles des quatre évangélistes de la Vision de Saint-Jean. Une inscription tirée de l'Apocalypse figure en outre au bas de l'abside et situe cette vision triomphale de la croix à la fin des temps, à l'instant de la Seconde Parousie.

Les vers de Raban Maur, les *tituli* des *Carmina Sangallensia* s'appliquent assez exactement aux Visions de Matthieu précédemment étudiées. La croix est un trophée brillant, un étendard victorieux – *vexillum* – et son apparition précède ou accompagne celle du Christ. Dès le début du IX^e siècle, la Seconde Parousie s'est définitivement substituée aux Résurrections triomphales dont elle procède. Le schéma de composition créé par l'iconographie romaine subsiste cependant dans les versions à double registre de Vérone ou d'Angoulême. Ailleurs, à Toulouse et à Genève, à Burgfelden et à Beaulieu, le double thème antique s'est à ce point confondu avec le texte de Matthieu qu'il est tantôt divisé (Toulouse, Genève) tantôt superposé (Burgfelden, Beaulieu, Saint-Denis). Le sens ayant changé, il ne convenait plus de respecter le schéma primitif, créé par l'iconographie romaine. Sous cette forme, la Vision de Matthieu rejoint ainsi les autres thèmes de Seconde Parousie dont certains dérivent également de l'iconographie impériale. Le Christ tenant lui-même sa croix de l'*Apocalypse de Bamberg*, le Christ portant sa croix sur son épaule, le Christ accompagné d'un ange portant sa croix comme à Reichenau-Oberzell est un empereur triomphant que les artistes chrétiens ont rapidement assimilé au Christ Juge et victorieux de la Vision de Matthieu ²⁴.

N. B. Le thème triomphal dont nous avons étudié les origines romaines fut repris également dans la peinture monumentale de l'époque paléochrétienne. Le décor de l'abside de San Giovanni in Laterano, restauré et modifié au XIII^e siècle par Torriti, est en effet d'origine antique et se rattache aux images du Christ triomphant des sarcophages de la Passion. Le buste du Christ, œuvre antique conservée par Torriti, apparaît au-dessus d'une croix gemmée, issue de la *crux florida* faite de troncs de palmiers de l'iconographie palestinienne. Elle est plantée, comme à San Stefano Rotondo, sur la prairie du paradis, et surmontée de la colombe du Saint-Esprit, comme à Saint-Georges de Salonique. Cette image triomphale fut complétée par une Déisis et un cortège d'apôtres et de saints (saint Paul, saint Pierre et saint François, saint Jean et saint Antoine, saint André), où l'on peut voir une addition ou un aménagement du XIII^e siècle. Sa partie centrale, une image du Christ apparaissant

²⁴ De nombreux auteurs chrétiens ont comparé la croix aux trophées ou aux étendards victorieux de l'iconographie impériale. Je me contenterai donc de citer ce texte de saint Léon, un auteur qui était très lu et même chanté à l'office. Empruntée à saint Jean Chrysostome son image victorieuse du Portement de la Croix pourrait être rapprochée des Parousies impériales de l'*Apocalypse de Bamberg*, du *Livre de Péricopes de Henri II* et du tympan de Beaulieu. *Cum ergo Dominus lignum portaret crucis, quod in sceptrum sibi converteret potestatis, erat quidem hoc apud impiorum oculos grande ludibrium, sed manifestabatur fidelibus grande mysterium: quia gloriosissimus diaboli victor, et inimicarum virtutum potentissimus debellator, pulchra specie triumphi sue portabat trophaeum; et invictae patientiae humeris, signum salutis, adorandum regnis omnibus inferebat* (*De Passione Domini*, VIII, dans *PL t. LIV*, col. 339-340). Ce texte est d'autant plus intéressant qu'il se réfère à Isaïe IX, 16, et l'interprète à la lumière de l'iconographie romaine. *Ecce natus est puer, et datus est nobis filius, cujus imperium super humeros ejus.*

au-dessus de la croix, a peut-être été modifiée à la même époque, mais sur la base d'un schéma primitif traduisant la victoire du Christ sur la mort (cf. à ce propos l'article de T. Buddensieg cité dans la bibliographie). Cf également le camée antique du Musée de Vienne (vers 600?) présenté à Athènes en 1964, à l'occasion de l'exposition d'art byzantin. N° 113 du catalogue.

A la vision eschatologique de San Zeno, on pourra également comparer les Jugements derniers de Pisano (chaire de Sienne), de P. Lorenzetti (*Allégorie de la Croix* de la Pinacothèque de Sienne), de Giotto (Padoue) et du pilastre sud de la façade de la cathédrale d'Orvieto, où la croix du second registre, comme à Saint-Pierre d'Angoulême, est un Arbre-de-Vie. Le thème triomphal de la chapelle des Scrovegni fut en outre repris par Giotto, ou par son atelier, pour exprimer la victoire de saint Pierre à l'instant de son supplice. C'est en effet le schéma solennel de Bobbio, de Vérone ou de la chaire de Sienne qui apparaît sur le volet gauche du triptyque Stefaneschi, conservé à la Pinacothèque vaticane.

BIBLIOGRAPHIE

A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936. *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Paris, 1946.

F. GERKE, *Die Zeitbestimmung der Passions-sarkophage* dans *Trierer Zeitschrift*, Mainz 18, 1940.

C. CECHELLI, *Il trionfo della Croce*, Roma, 1954.

J. VILLETTE, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*, Paris, 1957.

T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, dans *Cahiers archéologiques*, t. X, Paris, 1959, pp. 157-195.

C. JHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten. Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960.

