

Le Jugement dernier des Carmina Sangallensia : essai de reconstruction

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **29 (1972)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165806>

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.

Le Jugement dernier des Carmina Sangallensia

Essai de reconstitution

par YVES CHRISTE

à Monsieur André Grabar

Parmi les *tituli* des *Carmina Sangallensia VII*, les quatre vers qui décrivent ou commentent un Jugement dernier destiné à la partie occidentale (*in fronte occidentali*) d'une église qui pourrait être l'abbatiale du plan-projet de Saint-Gall à l'époque de Gosbert, sont fort connus des historiens de l'art carolingien :

Hi vero in fronte occidentali, in spatio quod supra thronum est

1. *Ecce tubae crepitant quae mortis iura resignant*
2. *Crux micat in caelis, nubes praecedat et ignis.*

Hi etiam subtus thronum inter paradysum et infernum.

3. *Hic resident summi Christo cum iudice sancti*
4. *Iustificare pios, baratro damnare malignos*¹.

La traduction des quatre vers du *titulus* ne semble faire aucune difficulté : le Christ-Juge entouré de ses assesseurs, les douze apôtres, semble être dominé par une image de la croix apparaissant dans le ciel sur un fond de feu et de nuages. De part et d'autre de la croix, ou du moins à ce même niveau, était encore figurée la Résurrection des morts, tirés de leurs tombeaux par des anges sonnant de la trompette. Nous trouvons enfin au-dessous, de part et d'autre du Christ trônant, les élus et les damnés, le ciel et l'enfer.

En revanche, comment interpréter les deux indications de lieu : *in spatio quod supra thronum est; subtus thronum inter paradysum et infernum.*

Encore une fois, la traduction littérale ne pose aucun problème, mais que faire de ce « trône » qui tient une telle place dans cette description succincte ? Est-ce le trône sur lequel est assis le Christ ; ou au contraire un trône indépendant, placé au-dessus du Christ, portant ou non la Croix-Signe de Seconde Parousie du vers 2 ? Me référant à une longue série iconographique montrant le Christ-Juge trônant au-dessous d'une croix triomphale (fol. 368v de la Bible dite de Farfa, tympans de Beaulieu, de Conques ou du croisillon Sud de Notre-Dame de Chartres, etc.), j'avais d'abord pensé, avec d'autres auteurs, que ce trône était celui du Christ. Et j'étais d'autant plus persuadé de la justesse de cette hypothèse qu'il existe de nombreux exemples paléochrétiens, de caractère eschatologique mais non apocalyptique, présentant tous le même schéma

trionphal (abside de Sainte-Pudentienne, volets de diptyques chrétiens à cinq compartiments, etc.) et dérivant eux-mêmes de monuments impériaux de type semblable (base de la colonne d'Arcadius, base d'une autre colonne non identifiée publiée par Ducange, volets des diptyques consulaires d'Oreste et de Clementinus, etc.)².

Il existe pourtant une autre solution, beaucoup plus satisfaisante, et ce sera l'objet de cette étude.

Si nous conservons à *thronus* son sens littéral de trône, nous sommes en effet forcés, pour ne pas aboutir à la création d'un « monstre » iconographique, de le considérer comme celui du Christ, l'hypothèse d'une *Hétimasie*, à cet endroit et à cette date (vers 830), étant des plus fragile.

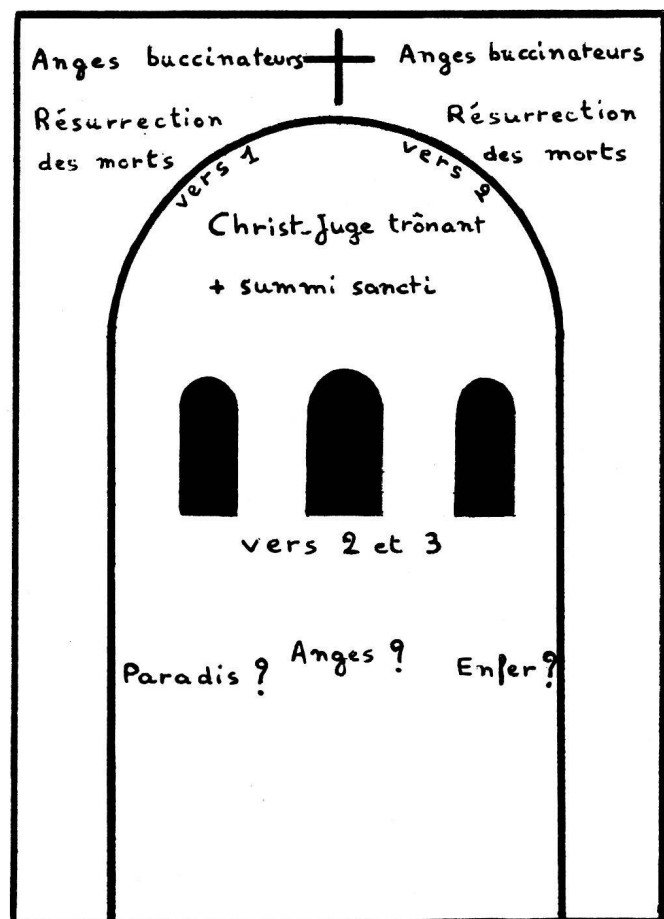


Fig. 1 Schéma de reconstitution du projet de Jugement dernier des Carmina Sangallensia



Fig. 2 Müstair, église Saint-Jean: Jugement dernier (Paroi ouest)

En revanche, si nous accordons à *thronus* un sens *architectural* (*thronus* signifiant *abside*), les quatre vers du *titulus* et les deux explications qui les accompagnent deviennent parfaitement clairs, et l'on comprend dès lors que l'auteur de cette description ou de ce projet ait tant insisté sur ce mot. Nous choisirons donc cette solution et traduirons *in spatio quod supra thronum est* par *dans l'espace qui se trouve au-dessus de l'abside*, c'est-à-dire l'arc triomphal; et *subtus thronum*, par *sous l'abside*, c'est-à-dire à la base de la conque absidale, le décor ayant donc été conçu pour le chœur

occidental (= *in fronte occidentali*) d'une église à double abside (cf. le plan-projet de Saint-Gall).

Cette solution restée jusqu'à ce jour inexploitée n'est pourtant pas nouvelle, car elle avait été formulée il y a déjà près de vingt ans³. Elle est d'autre part parfaitement légitime, car il existe de nombreux textes où *thronus* a précisément le sens d'abside.

L'abside du Latran est ainsi désignée dans un texte qui localise une inscription du V^e siècle, aujourd'hui perdue, mais conservée dans un manuscrit, datant du IX^e siècle,

du «*Sylloge de Lauresheim*». Il est en effet précisé que l'inscription votive du «*Vir clarissimus*» Flavius Felix et de sa femme Paduasias se trouvait dans l'abside, *in Lat[erano] – in throno*, c'est-à-dire au-dessus du trône pontifical³⁻⁴.

Autre exemple: à Rome, au Ve siècle (?), l'abside de Saint-Chrysogone est appelée *thronus sancti Chrysogoni* dans une inscription aujourd'hui perdue, mais dont le texte est conservé dans un manuscrit du IX^e siècle⁵:

*(In throno sancti Chrysogoni)
Sedes celsa Dei praefert insigna Christi
Quod Patris et Filii creditur unus honor*

(dans l'abside de Saint-Chrysogone: le haut siège de Dieu porte les insignes du Christ, parce qu'on croit qu'un unique et même honneur s'applique au Père comme au Fils).

Il existe d'autres exemples qu'il serait fastidieux de citer⁶. Je me contenterai donc d'en produire encore un, qui, je l'espère, lèvera les derniers doutes, car il s'agit d'un extrait de la description de Saint-Riquier, l'un des monuments carolingiens les plus prestigieux:

*Tertius autem chorus decantabat in orientali parte basilicae,
quae dicitur thronus sancti Richarii...⁷.*

(Un troisième chœur psalmodiait dans la partie orientale de l'église [c'est-à-dire l'abside et le chœur opposés au *Westwerk*] qu'on appelle *trône de Saint-Riquier*.)

Sur cette base nouvelle, nous pourrions donc reconstituer le décor de la partie occidentale de l'église dont il est question dans les *Carmina Sangallensia* de la manière suivante: nous situerons la croix (une croix lumineuse, portée ou non dans le ciel par des anges) au sommet de l'arc triomphal, ce qui me paraît tout à fait naturel, et la Résurrection des morts (par analogie avec les murs Ouest de Münster et de Sant'Angelo in Formis) de part et d'autre de ce motif central. Par analogie avec le décor de Münster⁸, de Sant'Angelo in Formis ou de Saint-Michel de Burgfelden, nous situerons les anges au-dessus des morts sortant de leurs tombeaux.

L'abside (*thronus*) est elle-même occupée par le Christ-Juge (qui peut-être était entouré d'anges) trônant au milieu des apôtres (certains étant peut-être rejetés sur les piédroits ou les murs latéraux de l'arc triomphal). Au-dessous, de part et d'autre du Juge, nous trouvons l'enfer et les damnés, les élus et le ciel. (Ces dernières scènes étaient peut-être rejetées à la base des piédroits de l'arc triomphal, car je vois mal l'enfer figurer dans le sanctuaire proprement dit.)

Le schéma ci-dessus, que je reproduis aussi succinct que possible, pourrait servir de point de repère (fig. 1).

Si le projet de décor de *Carmina Sangallensia VII* correspondait effectivement au schéma bien connu que je restitue ici en traduisant *tronus* par *abside* et non par *trône*, je me demande s'il ne conviendrait pas de restituer au-



Fig. 3 Müstair, église Saint-Jean: abside principale (Côté est)

dessus du Christ-Juge de Münster, à l'endroit où se trouve actuellement une grande baie gothique, une croix-signe du Fils de l'homme, semblable à celle des *Carmina*, selon le schéma bien connu évoqué plus haut. A cet endroit de la façade occidentale de l'église des Grisons, nous trouvons en effet des éléments similaires à ceux de l'image projetée des *Carmina Sangallensia*: La Résurrection des morts et les anges sonnant de la trompette combinés ici avec un retour du Christ venant prendre place sur le trône du Jugement, cela conformément à *Matth. XXIV, 29–31*, passage où il est précisément question de l'apparition de la Croix-Signe du Fils de l'homme.

Je me demande également s'il ne faudrait pas voir dans l'arcade qui forme le cadre supérieur du Christ trônant entouré d'anges de Münster, un souvenir de l'ouverture de l'arc absidal des *Carmina*, le Jugement dernier de l'église des Grisons étant alors une sorte de transposition sur un mur plat d'un décor à l'origine conçu ou créé pour un arc triomphal et la conque d'une abside (fig. 2).

Evidemment, cela repose tout le problème de la chronologie de Münster, daté, depuis L. Birchler de 800 environ⁹. Bien que ses conclusions aient été acceptées par la plupart des critiques, un élément stylistique et thématique de l'abside principale ouvre la voie à d'autres avis (fig. 3). Le Christ triomphant, debout dans une mandorle ou plutôt dans une nuée lumineuse et orfévrée, est en effet entouré d'un animal figuré *en position centrifuge, mais tête retournée vers le centre de la composition*. Or ce motif, pour autant que je sache, n'apparaît pas dans l'art carolingien avant l'épanouissement de l'école de Tours, c'est-à-dire 835 environ (*Bible de Moutiers-Grandval*, Brit. Mus., Add. 10 546, fol. 35^v; *Évangélaire de Lothaire*, Paris, B.N. lat. 266; fol. 2 v, etc.). Il ne devient d'ailleurs fréquent que sous le règne de Charles le Chauve, et à partir de 850.

Le décor de Münster, à tous égards, est exceptionnel, mais en dépit de son importance pour l'histoire de l'art carolingien, sa valeur artistique est plutôt médiocre – on a même parlé d'art provincial – et il serait étonnant que ce thème qui était appelé à un avenir aussi brillant ait été créé là, vers 800, alors qu'il n'apparaît pas, ou n'est que suggéré dans l'art contemporain¹⁰.

Ce ne sont pourtant là que quelques pistes de recherches que m'inspire le Jugement dernier des *Carmina Sangallensia* que je crois avoir restitué dans son véritable aspect et dans son contexte architectural, quelle que soit l'église pour laquelle il était destiné. En attendant d'autres suggestions, et des critiques, je laisse à d'autres mieux qualifiés que moi le soin d'en tirer des conclusions nouvelles et différentes.

NOTES

¹ J. von SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1896, n° 931, p. 328, 331–332; voir aussi MG, *Poetae latini aevi Carolini*, t. II, p. 481 et suiv.

² Pour la typologie de ces images, voir Y. CHRISTE, *La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll*, à paraître dans *Cahiers Archéologiques*, t. XXI, 1971; en attendant, voir *Cahiers Archéologiques*, t. XX, 1970, p. 240–246, et *La Vision de Matthieu (suite)*, dans *Genava*, n.s., t. XVII, 1969, p. 59 et suiv.

³ A. GRABAR, *Le trône des martyrs*, dans: *Cahiers Archéologiques*, t. VI, 1952, texte repris dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. I, Paris 1968, p. 348. On trouvera dans cet article les raisons précises qui ont fait que *tronus* ou *thronus* ait fini par désigner non plus l'objet lui-même, le trône des martyrs ou leurs reliques, voire même le siège épiscopal, mais l'emplacement qui lui était réservé, c'est-à-dire le sanctuaire, le chœur, l'abside ou le *béma*. A ce propos, voir également TH. KLAUSER, *Die Cathedra im Totenkult*, Münster in Westfalen 1927, et J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris 1944, p. 177 et suiv.

⁴ P. LAUER, *Le palais du Latran*, Paris 1911, p. 49.

⁵ GRABAR, *Le trône des martyrs* (cf. note 3), p. 347–348.

⁶ GRABAR, *Le trône des martyrs* (cf. note 3), p. 347–348.

⁷ De nombreux autres exemples sont cités et commentés par GRABAR dans ce même article (cf. note 3), p. 348.

⁸ Sur la partie droite de la partie supérieure du mur Ouest, on aperçoit encore les deux pieds et le pan d'un manteau qui pourraient fort bien appartenir à un ange sonnante de la trompette, détruit à l'extrême fin du XV^e siècle par l'ouverture d'une des trois fenêtres de la façade occidentale. A ce propos cf. B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien 1966, p. 109, fig. 8.

⁹ Sur le décor de Münster, voir L. BIRCHLER, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, dans: *Art du Haut Moyen Age dans la région alpine*, Actes du III^e Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age, 9–14 septembre 1951, Olten-Lausanne 1954, p. 179–243; et BRENK (cf. note 8), p. 107 et suiv., qui a repris, sans la discuter, la datation proposée par L. Birchler. M. A. Grabar, *Le Haut Moyen Age*,

Genève 1957, adopte en revanche une position différente et attribue ce décor, comme autrefois TOESCA (*La pittura e la miniatura in Lombardia*) à la fin du IX^e siècle, en se fondant, comme Birchler, sur des comparaisons d'ordre stylistique, mais en dissociant l'achèvement de l'église de celui des peintures.

¹⁰ Le thème bien connu de l'animal en position centrifuge, mais tête renversée vers le centre de la composition, fut souvent utilisé par l'art paléochrétien (cf. par exemple les moutons entourant le Christ empereur et berger du «mausolée» de Galla Placidia, les protomes du bœuf et de l'âne de la nativité sur deux ivoires du VI^e siècle – VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, 2^e éd., n° 127 et 131 – ou les chevaux des quadriges vus de face sur de très nombreuses monnaies et médailles du Bas Empire). Appliqué aux évangélistes, ce mouvement (par ailleurs fort prisé de l'art sassanide) apparaît également très tôt, avant même l'époque carolingienne (par exemple *Livre de Kells*, fol. 5a et 290b; ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Malerei*, pl. 167 et 176; *Evangélaire de Gudohinus*, Autun, Bibl. municip. 3, fol. 187b; ZIMMERMANN, pl. 83). A l'époque carolingienne, on le retrouve également dans les manuscrits de l'école palatine, par exemple Abbeville, Bibl. municip. 4, fol. 153b (KÖHLER, *Die Hofschule*, pl. II, 41a), Londres, Brit. Mus., Harley 2788, fol. 9a, 10b (KÖHLER, pl. II, 47 et 50), etc.

Ce mouvement n'est pourtant appliqué qu'à des animaux représentés isolément sous une arcade ou dans un écoinçon, et jamais, avant 835, à cette composition précise qu'est la *Majestas Domini* avec un Christ dans la mandorle entouré dans les écoinçons d'animaux représentés dans cette attitude. Que cet ensemble nouveau, qui deviendra par la suite un lieu commun de l'art des X^e, XI^e et XII^e siècles, figure déjà dans l'abside principale de Münster rend à mes yeux suspecte une datation à la fin du VIII^e siècle ou au début du IX^e siècle. (Je ne tiens naturellement pas compte d'un ivoire de style «Ada» du Musée de Berlin [GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, t. I, n° 23, pl. XIII, 23, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, I] considéré comme tardif). A ce propos, voir H. FILLITZ, dans: *Aachener Kunstblätter*, t. 32, Düsseldorf 1966, p. 14 et suiv.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Dessin de l'auteur; Fig. 2 et 3: Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Zürich.