Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1985)

Heft: 4

Artikel: Modène - Lincoln : un voyage manqué

Autor: Frugoni, Chiara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870584

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MODÈNE - LINCOLN
Un voyage manqué

La récente exposition consacrée à Wiligelmo est l'occasion d'une nouvelle étude de la frise de la façade de la cathédrale de Modène à la lumière de l'hypothèse de Zarnecki, qui voit un rapport assez étroit entre ces sculptures et celles de la cathédrale de Lincoln en Angleterre. Celles-ci sont à leur tour réexaminées dans la perspective d'une nouvelle interprétation, tant pour ce qui est de l'identification des sujets représentés que du programme général.

Les frises placées sur la façade d'une église consacrées à des épisodes de la *Genèse* et qui ont été conservées sont fort peu nombreuses; d'autres sont seulement documentées d'une manière ou d'une autre. A côté de la frise de la cathédrale de Modène (1106-1110)[1], très certainement la plus ancienne, je voudrais rappeler celle de la cathédrale de Nîmes (postérieure à 1150)[2] et celle de Lincoln (diversement datée, vers 1123-1148[3] ou bien 1186-1200)[4]. Les sculptures du premier et du troisième édifices présentent quelques sujets extrêmement rares sur le plan iconographique; il y a en particulier à Lincoln un épisode qui, bien que d'une lecture difficile et controversée, semble s'éclairer lorsqu'on le rapproche d'un épisode de Modène — dans l'hypothèse d'une identité du sujet, bien entendu. C'est là précisément ce qui a conduit Saxl d'abord[5] puis Zarnecki à postuler entre ces deux cycles une parenté très étroite, voire un lien de dépendance. D'après Zarnecki, qui s'engage dans une reconstitution plus concrète, un sculpteur d'origine italienne et connaissant bien les reliefs de Modène aurait abouti à Lincoln, après avoir travaillé à Saint-Denis. On pourrait expliquer ainsi les influences italiennes remarquées à Saint-Denis et du même coup les influences italiennes et françaises à Lincoln[6].

Je n'entends pas limiter ma contribution à démonter point par point une telle relation, je voudrais profiter de l'occasion pour tenter positivement une nouvelle interprétation de la frise

anglaise, en me fondant sur la toute récente relecture de Wiligelmo suscitée par les expositions de Modène qui ont suivi la restauration du Dôme[7].

Dans cet exemple-ci, les sculptures de la façade figurent clairement une promesse de salut; les histoires de la *Genèse*, depuis l'origine jusqu'à la sortie de l'arche, sont disposées de manière à démontrer le caractère absolument positif des débuts de l'humanité, qui pourtant vit le jour dans le péché (le péché originel) et la mort (Abel tué par Caïn, Caïn tué par Lamech). Il suffit d'observer le choix des épisodes pour saisir l'évidence d'une telle interprétation. Immédiatement après le péché, on voit Adam et Eve en train de piocher tous deux pour obtenir leur salut par le travail (fig. 1); cet épisode très rare est, comme je pense l'avoir démontré, inspiré par le drame semi-liturgique du *Jeu d'Adam*[8]. D'habitude, à côté d'Adam travaillant avec sa pioche la terre maudite par le péché, on voyait Eve allaiter et filer, c'est-à-dire en train d'accomplir le châtiment prescrit par Dieu: l'enfantement dans la douleur et l'éducation épuisante de la progéniture. Plus loin, les morts du Déluge sont absents, car seul le dénouement tant attendu du cataclysme est représenté: Noé sortant de l'arche avec ses fils. Ensuite, et par deux fois, Dieu revêt l'apparence du Christ, ce qui est attesté par l'inscription évangélique accompagnant la figure: «Je suis la lumière du monde, celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres» (*Jean*, 8, 12). D'ailleurs, d'après la *Genèse*, Noé était justement celui qui «marchait avec Dieu» (6, 9).

Du point de vue iconographique, le thème des premiers parents de l'humanité vaquant tous deux aux travaux agricoles constitue un *unicum*, du moins dans sa version monumentale. Quant à la représentation de la mort de Caïn, elle est assez inhabituelle au temps de Wiligelmo. Cette histoire est racontée à Modène de façon succincte, il manque en effet le jeune homme imprudent qui guide le vieux chasseur. Le relief nous montre l'aveugle Lamech, les yeux clos et tenant son grand arc encore tendu, alors qu'il vient de décocher sa flèche; Caïn, la gorge transpercée, s'accroche encore d'une main à l'arbre qui l'avait à moitié dissimulé et avait ainsi indirectement causé sa mort (fig. 2-3).

La Bible parle de deux généalogies distinctes, qui dans le texte sont simplement juxtaposées l'une à l'autre. Selon la première, tout le genre humain descendrait du fratricide Caïn. D'après la seconde, Seth serait né pour remplacer Abel et serait l'ancêtre de

Lamech, lui-même père de Noé. C'est cette seconde généalogie qui a été choisie par Wiligelmo puisqu'il fait directement se succéder la mort de Caïn et le récit du Déluge[9].

Déplaçons-nous maintenant à Lincoln. La frise qui, tel un ruban continu, devait souligner le revêtement mural nous apparaît aujourd'hui mutilée et son ordonnance a été dérangée (fig. 4). Toute tentative de reconstitution du programme doit être faite en tenant compte de cet état de conservation, faute de quoi on risque de créer un discours fictif qui gommerait les vides et rapprocherait artificiellement divers épisodes pour en faire une séquence ininterrompue; une telle démarche permettrait même de trouver des analogies et des explications en comparant le cycle de Lincoln à d'autres, mais ce serait oublier que si la frise de Lincoln peut nous paraître semblable à d'autres, c'est justement à cause de la destruction de certaines de ses parties.

On ne peut malheureusement plus rien dire de la frise située au-dessus de la porte centrale, mais le bilan est moins navrant pour les sculptures placées sur les deux portes latérales. Si on lit la frise de gauche à droite (fig. 5), on y voit d'abord quatre couples de damnés martyrisés par les démons, puis la descente du Christ aux enfers, les bienheureux en marche vers le paradis et ces mêmes bienheureux reçus dans le sein d'Abraham. Après une interruption due à la présence d'une fenêtre, la frise reprend avec le banquet du riche Epulon et la scène du pauvre Lazare retenu à l'extérieur de la maison; on voit ensuite leurs destins différents après la mort: l'un au ciel, l'autre en enfer. Puis on trouve un fragment représentant la partie inférieure d'une figure vêtue d'un habit aux plis serrés, et un espace vide susceptible d'accueillir en tout trois épisodes. En poursuivant sur la droite, on remarque encore un vide, puis Adam et Eve chassés du paradis et, juste avant la fenêtre, Caïn et Abel au travail[10], une double scène dont l'interprétation est controversée. Après l'interruption de la fenêtre, il y a un espace vide, puis Dieu qui parle à Noé, Noé donnant des ordres pour la préparation de l'arche, Daniel dans la fosse aux lions et enfin le pacte entre Dieu et Noé. Zarnecki a pour sa part procédé en sens inverse pour analyser la frise (histoires de Noé, cycle d'Adam et Eve, Lazare et Epulon à quoi il rattache aussi Abraham, pour finir avec le cycle du paradis et de l'enfer), mais à l'intérieur de chacune des séquences narratives il est tout de même obligé de lire de gauche à droite. Or cette étrange façon de procéder n'aboutit pas seulement à un déchiffrement pénible de la division topographique de la frise, elle comporte aussi, me semble-

t-il, un inconvénient objectif: elle empêche de saisir le programme dans son unité et dans ses savantes correspondances, elle conduit à des regroupements injustifiés et, dans un cas au moins selon moi, à une interprétation erronée du sujet.

Examinons donc l'enfer (fig. 6). Les deux premiers damnés sont attachés par les mains à un anneau, afin de «mieux» subir le supplice; il s'agit d'un homme et d'une femme, torturés en leur sexe par un être ayant la forme d'un serpent, et qui représentent le péché de Luxure. Les deux suivants, fermement maintenus par un gigantesque démon qui leur serre les jambes et leur tire violemment les cheveux, comme s'ils étaient suspendus dans le vide, sont aussi entourés de serpents. Le geste de se tirer les cheveux caractérise souvent les personnifications de la Colère[11]; il s'agit ici du tourment infligé pour punir ce péché. Deux diables entourent le damné suivant, qui a une énorme bourse accrochée au cou, symbole traditionnel de l'Avarice. Le dernier couple de damnés, deux hommes aux prises avec un démon et un serpent[12], a été reconstitué au XIXe siècle[13]. Il se peut qu'on ait eu là une représentation de l'Orgueil, péché qui était considéré comme un des plus graves et qui est presque toujours présent dans les images de l'enfer. Si tel était le cas, on pourrait constater un parallélisme parfait avec le cycle d'Adam et Eve, mais je me réserve de revenir sur ce sujet[14]. La scène suivante illustre la descente du Christ aux enfers: le Sauveur est ici suivi par le Bon Larron. D'après Zarnecki, il s'agirait de Jean-Baptiste, mais la miniature à laquelle il se réfère montre justement le Bon Larron![15] Le Christ terrasse Satan, qui apparaît ligoté, et il aide les trépassés à sortir de l'énorme gueule béante de l'enfer; bien que la sculpture soit très abîmée, nous avons tout lieu de supposer que, comme toujours, la préséance est donnée à Adam et Eve (encore un rappel des frises du côté droit de la façade!)[16].

Après l'enfer, le paradis où vont les élus, six figures en lente ascension[17]; le paradis représenté par Abraham entouré par les anges et avec les âmes des bienheureux sur son giron[18]. La coupure de la fenêtre marque également une pause dans le récit. De l'autre côté se déroule la parabole du pauvre Lazare, illustration ample et fidèle du passage de *Luc* (16, 19-31). Le riche Epulon festoie avec deux amis sous les arcades d'une salle à colonnes, tandis que le pauvre doit rester dehors avec les chiens; malheureusement la pierre est ici très abîmée et la figure de Lazare difficilement lisible. Puis la scène est divisée horizontalement en deux par une corniche (fig. 7). Dans la partie supérieure, on voit Lazare sur son lit

de mort, veillé par des anges prêts à recueillir son âme; en dessous on peut remarquer la gueule épouvantable de l'enfer et Epulon et ses deux compagnons précipités dans l'abîme par un démon. Luc est le seul évangéliste à rapporter cette parabole, qui est la manifestation évidente d'un Jugement individuel et immédiat, avant même la résurrection des corps. Or Luc se trouve aussi être le seul à rapporter la promesse du Christ au Larron repenti: «Aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis» (*Luc*, 23, 43), promesse d'une récompense immédiate. La présence du Bon Larron à côté du Sauveur dans l'épisode de la Descente aux enfers crée ainsi un lien entre les deux parties de la frise malgré la division opérée par la grande fenêtre. Certes, l'espoir ou le châtiment ont pour Lazare et pour Epulon une dimension terrestre qui se matérialise à l'instant même de la mort, dans un temps encore humain. Mais la joie du salut ou l'angoisse du péché ne sont plus ici envisagées dans leur seule dimension terrestre, elles sont immédiatement définies dans leur dimension éternelle, c'est-à-dire par l'enfer et le paradis. Si l'irruption du Christ apporte dans ces destinées immuables le souffle du cours du temps, la présence du Bon Larron apporte elle un exemple immédiat du sacrifice et de la miséricorde divine.

La partie médiane de la frise présente une vaste lacune; seule subsiste, on l'a dit, la partie inférieure d'une figure. Il ne nous est pas possible de savoir aujourd'hui ce qui était représenté dans le corps central de la façade, là où se trouve la galerie des rois. Comme le suggère Zarnecki, qui se fonde aussi sur quelques fragments déplacés, il y avait là très probablement un Jugement Dernier.

La frise reprend vers la droite avec deux autres cycles: avant la fenêtre, celui d'Adam et Eve; après, celui de Noé. Le premier cycle, manifestement incomplet, présente des vides et des aspects fragmentaires. Actuellement il commence par la scène d'Adam et Eve chassés du paradis par l'ange avec son épée hors du fourreau. Les deux reliefs suivants donnent lieu à des querelles d'interprétation. Ils sont certainement liés l'un à l'autre car un même motif floral encadre leur partie supérieure. Le premier montre deux hommes penchés sur leur travail; le plus jeune à gauche tient une hache, alors qu'à droite, le plus âgé, barbu, tient une bêche, ou plutôt une faux d'après la position de ses mains. Une main portant une bourse surgit du néant dans l'angle supérieur droit (fig. 8). Déjà à la fin du XIXe siècle, M. R. James avait suggéré que les deux personnages étaient Caïn et Abel, hypothèse acceptée sans réserve par Saxl en 1954 et reprise par Zarnecki en 1970[19].

Pour étayer cette identification, Saxl cite une miniature illustrant la prétendue paraphrase d'Aelfric au Pentateuque (XIe siècle): là également le personnage le plus jeune est sans aucun doute Abel et l'autre, avec la barbe, Caïn. Abel courbé, bêche la terre (l'attribut est inversé); Caïn est en revanche bien droit, il tient non pas une hache (comme dit Saxl) mais plutôt une massue et regarde son frère[20]. Caïn se sert d'une massue semblable pour massacrer son frère endormi dans la frise de Gérone[21]. A la cathédrale de Modène, sur la frise de la Porta della Pescheria, on peut voir un même type de massue, brandie par Burmalctus, le plébéien, pour défendre le château de Mardoc contre l'assaut du roi Arthur et de ses chevaliers (vers 1130)[22]. Dans la miniature mentionnée par Saxl, Caïn est donc représenté au moment où il cherche l'occasion favorable pour attaquer son frère inconscient du danger.

Ici, à Lincoln, le relief nous montre dans un schéma convergent Abel et Caïn penchés tous les deux sur leur travail. Nous verrons que c'est la main tenant la bourse qui nous avertit du drame imminent, et non pas un geste du fratricide. Saxl pense que cette bourse contient de la monnaie, du blé ou de la terre; elle indiquerait peut-être, selon lui, le soin que le Seigneur prend de ses fils, à moins qu'elle ne soit une allusion au passage de *Corinthiens I* (3, 6-9) où il est question de travail et de récolte[23] (M. R. James quant à lui voyait là une grappe de raisin!). Bien qu'il s'en tienne à cette identification, Zarnecki reconnaît que l'explication est insatisfaisante et il pense plutôt à une allusion à un passage du *De Civitate Dei*. En effet saint Augustin rappelle qu'en hébreu Caïn signifie propriétaire, donc logiquement propriétaire de biens terrestres; c'est encore lui, Caïn, qui a fondé une ville et non son frère; il est le symbole des Hébreux qui ont tué le Christ alors qu'Abel le berger est le symbole du Bon Berger[24]. Je crois qu'on peut aller plus loin encore: la bourse, en haut à droite du relief, ne fait pas allusion (ou pas seulement) aux biens de Caïn; ce n'est autre que la bourse des trente deniers[25]. De même que Caïn a trahi et tué son frère Abel, Judas a trahi et fait tuer le Christ.

A la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, il y a trois chapiteaux de Gislebertus (1125-1135) qui peuvent corroborer cette interprétation[26]. Ils sont étroitement liés les uns aux autres, ne serait-ce déjà que sur le plan topographique: en comptant depuis le fond de l'église, ils occupent les deux dernières colonnes ainsi que le dernier pilastre de la nef droite (l'avant-dernier pilastre n'ayant que des motifs végétaux stylisés). Le chapiteau de la dernière colonne représente Dieu s'adressant à Caïn après son

méfait; le chapiteau du pilastre d'en face nous montre le suicide de Judas; quant au chapiteau de l'avant-dernière colonne (fig. 11), il illustre deux vices (Avarice et Colère) et les deux vertus correspondantes (Générosité et Patience). La première vertu, tenant un grand calice, foule aux pieds un être monstrueux qui tient une bourse — rappelons que Judas a trahi pour l'appât des trente deniers. La seconde vertu, d'allure très calme, foule aux pieds un être monstrueux qui *se transperce* avec sa propre épée — rappelons que Caïn fut poussé au crime *par la colère* (*Genèse*, 4, 5: «quare iratus es?») et qu'il mourut *transpercé* par la flèche de Lamech. Or le chapiteau placé sur la colonne correspondante de la nef de gauche montre précisément Caïn, le visage tordu de douleur, après avoir été atteint par la gigantesque flèche de Lamech, lui-même guidé par le jeune homme[27]. On peut citer d'autre part l'autel en émail exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun pour l'abbatiale de Klosterneuburg, où la trahison de Judas est associée au meurtre d'Abel[28]. La scène figurée à Lincoln constitue une interprétation assez libre du texte biblique, lequel indique précisément le lieu du crime après l'offrande: «dixitque Cain ad Abel frater suum: 'egrediamur foras'. Cumque essent in agro, consurrexit Cain adversus fratrem suum Abel et interfecit eum» (*Genèse*, 4, 8).

Dans le *Jeu d'Adam*[29], après la sortie des parents, emportés par les diables en enfer, les deux frères paraissent sur scène: «deinde venient Chaym et Abel ut colent terram preparatam. Et cum aliquantulum a labore requieverint, alloquatur Abel Chaym, blande et amicabiliter»[30]. Commence alors un long discours dans lequel Abel cherche vainement à persuader son frère d'offrir des produits de sa terre avec générosité. Caïn se refuse pour sa part à payer la dîme (vers 613-615: quel écho ce refus devait-il rencontrer dans un public médiéval!) et il déclare qu'il n'offrira certainement pas ses plus beaux épis, qu'il entend se réserver pour faire le pain (vers 649-650). Caïn veut bien reconnaître sa richesse, mais il répète rageusement que le principe de la dîme est une véritable aberration: «Or oez furor!... De dis ne remaindront que noef! Icist conseil ne veal un oef» (vers 660-662).

Il me semble important de souligner que le décor imaginé pour ce drame est *toujours celui des champs:* c'est là que le spectateur peut voir les frères au travail, c'est là encore qu'après l'offrande, Caïn réussit à emmener par ruse son frère pour le tuer. Et lorsque Abel demande la raison de ce déplacement, Caïn répond habilement en célébrant la vue réconfortante des champs prospères et

bien cultivés (vers 676-671). A peine sont-ils arrivés que leur entretien prend une tournure dramatique: par un renversement significatif, Caïn accuse plusieurs fois Abel d'être *un traître*; le doux Abel n'essaie que timidement de le contredire juste avant de succomber: «Frere, que dis? Tu me minas, Jo vinc ça fors *en ta creance*!» (vers 718).

La patristique fournit une justification de cette préférence, autrement injustifiable, accordée à l'offrande d'Abel; cette explication, absente de la Bible, illustre un autre point commun entre Judas et Caïn. Dans l'*Historia Scholastica*, par exemple, Pierre Comestore affirme: «munera vero Cain, *ex avaritia* hominis nata, Deo non placuerunt»[31]. Caïn s'est vu refuser son offrande parce qu'elle était trop parcimonieuse, son péché est le même que celui de Judas.

Considérons un instant l'illustration des péchés dans les épisodes de l'enfer: il me semble qu'un parallélisme parfait s'établit entre les deux parties de la frise. En cueillant le fruit défendu, Adam et Eve ont commis les péchés d'orgueil et de luxure; Caïn a trahi et tué son frère sous l'effet de la colère et de l'avarice; c'est enfin le péché d'avarice qui a conduit Judas à trahir le Christ et à le faire exécuter. Or il se trouve que les damnés sur la frise sont justement punis pour les péchés de luxure, de colère, d'avarice et très vraisemblablement d'orgueil.

Le relief qui succède à la représentation des deux frères au travail a donné lieu aux interprétations les plus diverses (fig. 12). D'après M. R. James il s'agirait de la dérision de Noé et du patriarche qui maudit Canaan. E. Trollope y voit Anne et le petit Samuel, qui annonce ensuite la révélation divine à Elie. Quant à Saxl[32], le premier à instituer un rapport entre les sculptures de Lincoln et celles de Modène, il prétend voir ici la naissance et la mort de Caïn. Selon lui, le rapport avec Modène serait d'autant plus étroit que la succession des épisodes sur chacune des frises présente de grandes similitudes: expulsion d'Adam et Eve, travail des premiers parents, mort de Caïn provoquée par Lamech et histoires de Noé à Modène; mêmes sujets à Lincoln et même enchaînement avec une seule variante pour l'épisode du travail où les fils se substituent aux parents. Cette identification a été acceptée et reprise par Zarnecki, qui l'a développée grâce à toute une série de comparaisons[33]. Je la trouve quant à moi inacceptable, et pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, la succession des épisodes n'apparaît comme identique que si l'on exclut quelques-uns des reliefs du cycle wili-

gelmien (offrande, mort d'Abel, rencontre de Caïn avec Dieu) et à condition de considérer l'actuel programme de Lincoln comme étant celui d'origine, alors même que nous savons qu'il a subi des destructions et des remaniements importants.

Examinons dans le détail les deux frises (fig. 2-3) et commençons par la scène de la mort de Caïn. A Modène, les deux seuls personnages sont les protagonistes essentiels: Lamech et sa victime. A Lincoln, il manquerait justement Caïn. Pour remédier à cette difficulté, Zarnecki propose une comparaison avec deux miniatures d'un octateuque grec, une œuvre dont la diffusion pose donc des problèmes. Dans l'une on voit l'offrande des deux frères au Seigneur et la naissance d'Enoch (non de Caïn!). Dans l'autre on voit Lamech, guidé par le jeune garçon, qui dirige sa flèche vers un gros arbre au feuillage touffu[34]. En effet Caïn, dissimulé par l'épaisse frondaison, reste invisible. Or à Lincoln l'arbre qui devrait le cacher n'est qu'une plante très maigre, dont la fonction est manifestement décorative et qui de plus se trouve placée dans une autre scène: celle où nous voyons une femme étendue en train d'allaiter un bébé. Le prétendu Lamech est lui confortablement installé sur un escabeau; a-t-on jamais vu un archer tirer assis? En outre le geste de la main gauche (pour le spectateur), dirigé vers l'arrière dans le vide, ne correspond pas à l'acte de tendre un arc, qui exigerait que la main soit ramenée contre le corps et tournée vers la droite. C'est d'ailleurs ainsi que Wiligelmo a représenté Lamech, en pied naturellement, tout comme l'a fait le miniaturiste de l'octateuque grec. Le prétendu «arc» de Lincoln, qui s'élargit en son extrémité inférieure par une sorte de renflement ovoïde, n'est pas autre chose, me semble-t-il, qu'une pelote avec le fil de la quenouille qu'on dévide progressivement. Je pense donc que cette scène représente dans sa partie supérieure Eve en train d'allaiter le petit Abel et dans sa partie inférieure la même Eve, avec Caïn enfant à ses côtés, tandis qu'elle accomplit la tâche qui lui est traditionnellement attribuée: filer et élever avec peine les enfants, en d'autres termes son châtiment.

Cette figure anglaise d'Eve en train de filer peut être comparée avec profit à celle qu'on trouve dans un vitrail de l'église de Normée (Marne), datant du XIIe siècle et identique par le geste et la position. L'escabeau est également très semblable. En outre, un détail de l'habillement renforce cette similitude: les deux Eve portent une courte pèlerine, coupée à la hauteur des épaules et dont le capuchon leur couvre la tête[35]. La femme de Noé porte un tel

couvre-chef à la sortie de l'arche, sur le relief de Lincoln, de même qu'à Modène l'Eve en train de piocher. Dans la frise de Lincoln, le jeune Caïn tient de sa main droite une baguette appuyée contre son épaule (le relief est partiellement détruit ici) tandis que son autre main retient le bras; son visage est tourné en arrière comme pour prendre congé de la mère. On retrouve ici le même schéma iconographique que dans l'épisode de l'expulsion du paradis terrestre, lorsqu'Adam part en portant déjà les instruments du travail et du châtiment sur l'épaule[36]. La scène des deux frères occupés aux travaux des champs est manifestement liée à celle que nous venons d'examiner tant par une continuité narrative que par une continuité formelle (une même bordure florale complète chacun des épisodes). Il y a pourtant lieu de se demander pourquoi, dans le déroulement de la frise, la scène d'Eve avec ses fils ne précède pas celle des deux frères au travail. Une réponse fort simple serait qu'il y a eu inversion au moment de la recomposition du bandeau sculpté le long de la façade. On remarquerait alors qu'en raison de la division architectonique très complexe de la frise un relief assez bien conservé comme la scène de Caïn et Abel a été déplacé «en façade», tandis que la scène très abîmée d'Eve et ses enfants se retrouve profondément encaissée dans l'énorme niche qui complète la fenêtre et la porte.

Mais ce ne sont peut-être pas que des critères esthétiques qui ont dicté la réorganisation des sculptures. En effet, dans la dernière séquence, celle des histoires de Noé (fig. 13), la scène de Daniel dans la fosse aux lions vient aussi à se trouver «en façade»; en outre, ce relief est encadré sur les quatre côtés par une corniche qui l'isole nettement du reste de la frise. Cette mise en évidence semble indiquer une volonté de rupture dans le flux du récit, tout comme la main avec la bourse dans la scène de Caïn et Abel. C'est pourquoi on pourrait penser que ces deux artifices tendent à suggérer une lecture typologique.

Pour expliquer l'insertion de l'épisode de Daniel, Zarnecki pense qu'il y a eu erreur de calcul à l'origine[37]. La frise, affirme-t-il, commence après l'interruption de la fenêtre de gauche par l'entretien entre Dieu et Noé — mais il y a d'abord un espace vide! Puis viennent dans l'ordre les instructions pour la préparation de l'arche (fig. 14), Daniel entre les lions, l'arche, la sortie de Noé et de sa famille, le pacte entre Dieu et le patriarche. Le savant compare cette succession avec celle des mosaïques de San Marco et il relève que l'envol du corbeau et de la colombe est d'habitude précédé par le déluge avec son cortège d'hommes et

d'animaux noyés. A l'intérieur de la cathédrale anglaise, dans la Ringers' Chapel, c'est-à-dire sur le mur sud de l'église originelle, on trouve, encastré, un relief inachevé; Zarnecki affirme que celui-ci devait justement compléter la scène des préparatifs de l'arche dans le programme primitif. On reconnaît en effet le bout d'une barque, une figure à demi étendue et puis trois hommes émergeant des eaux qui cherchent à s'accrocher aux branches de deux arbres; ce sont, pense-t-il, un noyé et trois géants figurés dans leur vaine tentative de se sauver. Dans un dessin de reconstitution, le chercheur part de l'hypothèse que la partie du relief contenant les préparatifs avant le déluge a été perdue — la barque serait autrement trop courte — à la suite de quoi viendrait le relief inachevé avec les effets du déluge, puis l'arche avec Noé et sa famille, la sortie de l'arche et enfin le pacte.

Toujours selon cette hypothèse, le panneau inachevé aurait à vue d'œil au moins cinquante pouces (environ un mètre trente) de plus que celui avec Daniel entre les lions. A ce dépassement il faudrait encore ajouter la longueur du panneau soi-disant perdu, soit la partie médiane de la barque. En admettant que les artistes aient commencé la mise en place des panneaux à partir de chacune des extrémités de la frise — mais pourquoi une technique aussi hasardeuse? — il faudrait encore admettre qu'en raison d'une erreur de calcul — mais quelle erreur! — ils se seraient trouvés dans l'incapacité d'insérer correctement deux panneaux dans leur juste disposition iconographique, et ce faute d'espace. Comme ils étaient pressés, ce dont témoignerait le panneau inachevé, ils auraient mis à la place du premier le relief avec Daniel (prêt «pour quelque autre partie de la frise» — mais laquelle?) et ils auraient rejeté le second, celui dont l'existence demeure hypothétique. Mais là encore, ils se seraient trompés, non plus par excès mais par défaut, d'où la nécessité de rattraper la situation avec une corniche, qui aurait servi à la fois de raccord et d'avertissement au spectateur pour indiquer qu'il s'agissait d'un élément improvisé.

Sérieusement, est-il possible que nous ayons affaire à des artistes aussi brouillons et aussi gauches? Comment imaginer d'ailleurs que celui qui était capable de projeter la gigantesque cathédrale ait été un maître d'œuvre si incompétent?[38]

Sans insister sur l'invraisemblance d'une telle reconstitution, je voudrais essentiellement souligner que le relief où l'on voit l'arche, Noé et sa famille, *ne montre pas le déluge lui-même*, mais les préparatifs avant de l'affronter. En effet, sur le côté gauche et en bas le long de la corniche, on voit un long défilé d'animaux qui

se termine avec un oiseau; il ne s'agit donc pas de la colombe qui revient, cet oiseau étant simplement le représentant de sa propre espèce. Quant au panneau inachevé, s'il fallait l'ajouter à cette séquence, il se placerait après et non avant. Comment admettre qu'on puisse voir Noé donner des ordres à une extrémité de l'arche encore en construction — ce n'est en effet qu'une simple barque — tandis qu'à l'autre bout apparaissent déjà les noyés?

Si nous voulons maintenant avancer une hypothèse, il convient de supposer que le panneau inachevé a été conçu pour compléter celui de l'arche, car celle-ci est aujourd'hui coupée verticalement au niveau de la proue. Ce même panneau aurait donc réuni différentes phases du déluge. A un certain moment de la réalisation du programme, on aura préféré développer d'autres thèmes pour souligner non pas les conséquences des péchés des hommes, mais plutôt la miséricorde divine et la pacification du monde. Raison pour laquelle le panneau inachevé a été utilisé comme matériau de construction.

S'il en est ainsi, quelle est donc la signification de la présence de Daniel? Je crois qu'une lecture typologique symétrique peut nous fournir l'explication souhaitée, tout comme dans le cas de la main tenant une bourse, insérée dans la scène de Caïn et Abel aux champs. Caïn «figure» Judas et l'extrême pécheur, et Noé, le chrétien pécheur exposé au danger mais finalement sauvé par l'amour de Dieu. Et pour qu'il n'y ait pas de doute sur cette interprétation, on a ajouté aux histoires du patriarche l'«épisode-témoin» de Daniel. Il me paraît intéressant de rappeler ici un chapiteau de l'église Sainte-Radegonde à Poitiers (XIIe siècle): on y a sculpté d'un côté l'histoire de Daniel et son heureux dénouement (le roi Cyrus fait dévorer les accusateurs de Daniel par les lions) et de l'autre, le péché d'Adam et Eve. L'image du salut répond ainsi à celle de la faute[39].

Souvenons-nous des paroles de l'antique *Commendatio animae*, prière que l'Eglise a répétée depuis l'époque paléochrétienne pour solliciter la miséricorde divine[40]: «suscipe servum tuum in locum sperandae sibi salvationis a misericordia tua [images du paradis, de Lazare, du sein d'Abraham]. Libera domine animam eius ex omnibus periculis inferni [descente du Christ aux enfers] et de laqueis poenarum et ex omnibus tribulationibus [images des damnés, fin du riche Epulon, cycle d'Adam et Eve]. Libera domine animam eius sicut... [suivent ici des comparaisons diverses mais parmi lesquelles on cite toujours Noé et Daniel]... sicut liberasti Noé de diluvio, sicut liberasti Danielem de lacu leonum.»

Toute la frise apparaît alors comme une longue prière et c'est fort de cette assurance que le fidèle pénétrait dans l'église.

Chiara FRUGONI.

(Traduction Jean-François Sonnay)

NOTES

[1] Pour la bibliographie la plus récente, je renvoie au volume *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche, mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, Modena, ed. Panini, 1984. En ce qui concerne la frise wiligelmienne, je me permets de renvoyer à mon article publié dans ce volume, pp. 422-452: «Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata».

[2] A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculptures of the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones Company, 1923, vol. I, p. 26, vol. IX (*Provence*), pl. 1378-83.

[3] Dates relatives à l'évêque Alexandre, qui restaura la cathédrale endommagée par le feu en 1141. Les travaux étaient terminés pour l'essentiel en 1146. L'insertion des trois grandes portes encaissées dans la façade primitive ainsi que de la frise remonterait à cette époque. G. Zarnecki penche vers cette hypothèse: *Romanesque Sculpture at Lincoln Cathedral*, Lincoln, Lincoln Minster Pamphlets, 1970[2], pp. 1-2. Cet essai a été republié sans aucune modification dans le volume *Studies in Romanesque Sculpture*, London, Dorian Press, 1979, n. XV, pp. 1-24. Ce n'est que dans une *note* expéditive après les illustrations que l'auteur change radicalement d'opinion au sujet des reliefs, acceptant ainsi les suggestions de quelques amis. Je reviendrai plus loin sur cette nouvelle interprétation et citerai désormais cette note comme la «note».

[4] Bien qu'il semble hésiter entre plusieurs solutions, F. Saxl se prononce pour une date plus tardive: *English Sculptures of the Twelfth Century*, édité par les soins de H. Swarzenski, London, Faber and Faber, s. d. [1954]. Selon lui, la frise a été exécutée entre 1165 et 1180 (p. 46), puis partiellement détruite, démembrée et recomposée dans un ordre différent au temps de l'évêque Hugues d'Avallon (1186-1200) quand celui-ci fait reconstruire la cathédrale en 1192 (p. 50). C'est donc à l'époque d'Hugues d'Avallon qu'appartiennent les reliefs (p. 57).

[5] F. Saxl, *op. cit.* p. 51. L'auteur pense à Modène car le sujet est identique. Quant au style, il constate que la façade de la cathédrale anglaise ressemble à celle de S. Marco à Venise. C'est pourquoi il avance l'idée d'une inspiration italienne du Nord en général.

[6] G. Zarnecki, *op. cit.* pp. 2 et 6.

[7] Grâce à Wiligelmo, j'ai eu la chance de rencontrer à plusieurs reprises Enrico Castelnuovo dans son séminaire à la Scuola Normale di Pisa ainsi que pendant les travaux préparatoires de l'exposition. Parler de Lincoln me permet en quelque sorte de prolonger ce fructueux dialogue.

[8] Je résume rapidement ce que j'ai dit dans l'article cité à la note 1.

[9] *Genèse*, 4, 1-24 et 25-30.

[10] Identifiés dans la «note» comme étant Adam et Caïn au travail, mais voir à ce propos ci-dessous la note 20.

[11] Voir par exemple les miniatures d'un manuscrit de la fin du XIe siècle, provenant de Moissac, qui illustrent le défilé des Vices (Paris, B. N. ms. 2077, ff. 163r et 168r). Elles sont reproduites par A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, London, The Warburg Institute, 1939, pl. IV, 9 et V, 2 (Kraus Reprint Nendeln-Liechtenstein, 1977).

[12] Sans grande imagination: on peut reconnaître dans ce groupe l'influence combinée des deux reliefs précédents. Le groupe a été visiblement décalqué et on a repris le geste du démon qui arrache les cheveux.

[13] G. Zarnecki, *op. cit.* p. 23, note 23.

[14] Zarnecki, qui, comme je l'ai déjà fait remarquer, lit la frise à rebours, considère que les péchés de Luxure et d'Avarice se rapportent au riche Epulon et il cite à titre de comparaison le contrefort ouest du portail de Moissac (M. Vidal, J. Maury, J. Porcher, *Quercy roman*, La pierre qui vire, Zodiaque, 1969, pl. 22). Mais dans cet exemple le femme d'Epulon participe au banquet et on la voit se désoler au moment de la mort de son mari. Or cette femme n'est pas présente à Lincoln et la différence n'est pas négligeable.

[15] Evangéliaire de Nonantola de la fin du XIIe siècle. Cf. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino, Utet, 1965 (réimpression de l'édition de Rome, 1927), vol. II, p. 1083, fig. 742. Jean-Baptiste est traditionnellement représenté avec au moins une épaule recouverte du manteau ou de la pelisse, alors que le Bon Larron n'a que le pagne des suppliciés. Même si la sculpture anglaise est très abîmée, on peut affirmer qu'elle montre un homme torse nu.

[16] Dans la mosaïque de pavement de la cathédrale d'Otrante (1163-1165), on a opposé la scène de l'expulsion du paradis terrestre à celle du Bon Larron en attente devant la porte close. Cf. C. Settis Frugoni, «Il mosaico di Otranto: modelli culturali et scelte iconographiche», in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 82, 1970, notamment pp. 260-264 (avec d'autres exemples) et fig. 4.

[17] La comparaison que propose Zarnecki (*op. cit.* fig. 14b) avec les apôtres du tympan central de l'abbatiale de Saint-Denis est restrictive. A Lincoln le sculpteur a mal recopié son modèle: en effet, alors qu'à Saint-Denis les apôtres sont tous assis dans des positions variées, à Lincoln ils forment une rigide procession de personnages en pied et un seul d'entre eux est assis, ce qui est assez surprenant. Cet élément a conduit Saxl (*op. cit.* p. 55) à reconnaître en lui le pauvre Lazare, en raison de l'analogie avec l'architrave de l'église Saint-Trophime à Arles. Mais si à Saint-Trophime nous voyons bien Lazare au milieu des apôtres, assis sur un homme qui porte accrochée au cou une bourse (c'est le riche Epulon, voir sur ce point R. Hamann, «Lazarus in Heaven», in *Burlington Magazine*, 63, 1933, pp. 3-10, p. 4), il faut noter qu'en fait tous les apôtres sont aussi assis. D'autre part, l'«escabeau humain» déterminant l'identification du personnage est absent à Lincoln.

[18] Si c'était Lazare reçu dans le sein d'Abraham, il ne serait pas représenté avec deux autres compagnons. Quand les bienheureux atteignent le nombre de trois, ils constituent une figure schématique du paradis. Pour cette raison et parce que le sens de lecture de la frise est contraire à celui suivi par Zarnecki, il

ne saurait être question de voir ici, comme il le fait, Lazare passer de son lit de mort au giron du patriarche.

[19] F. Saxl, *op. cit.* p. 51; G. Zarnecki, *op. cit.* pp. 6 et 23.

[20] F. Saxl, *op. cit.* p. 50, fig. 32: London, B.M. Cotton, Claudius B IV, f. 8. Dans sa «note», Zarnecki change d'idée au sujet de l'identité des deux personnages, je l'ai déjà indiqué. Bien qu'il reconnaisse ne fournir aucune comparaison à l'appui de sa thèse, il affirme qu'il s'agirait non plus de Caïn et Abel au travail, mais de Caïn et Adam; la main serait celle de Dieu offrant le sac de semences. Il cite à ce propos une légende hébraïque, aussi connue au Moyen Age dans une version latine, où il est dit que Dieu ayant eu pitié des premiers hommes a chargé l'archange Michel de porter des semences à Adam et de lui enseigner à bêcher (J. Mozley, «The Vita Adae», in *The Journal of Theological Studies*, 30, 1929, pp. 3-24). Pour étayer son hypothèse, Zarnecki cite également une miniature du manuscrit déjà mentionné par Saxl (London, B.M. Cotton, Claudius IV, f. 7v); on y voit Michel expliquer à Adam comment bêcher. Mais si l'on s'en tient au texte et à la miniature, on doit constater que c'est *Michel et non pas Dieu* qui enseigne au *seul* Adam — par conséquent la main qui tend le sac devrait en tout cas être celle de l'archange. De plus, dans ce même manuscrit cité en exemple, on trouve f. 7v une miniature avec l'archange Michel et Adam seul au travail et puis f. 8 une autre avec *Caïn et Abel* au travail; la comparaison me semble plus probante dans le deuxième cas que dans le premier. Plus loin Zarnecki donne encore un autre exemple: la miniature d'un manuscrit anglais du XIe siècle (Oxford, Bodleian Library, Junius II, f. 46r), mais cette comparaison me paraît très peu pertinente. En effet la miniature en question (non reproduite par Zarnecki) nous montre Adam et Eve qui viennent d'être chassés ainsi que l'ange barrant avec son épée la porte du paradis; tandis qu'il s'éloigne, Adam tient d'une main sa bêche et de l'autre une grosse marmite ou panier (fig. 9). Je voudrais souligner de nouveau qu'il s'agit ici du *seul* Adam avec les outils du travail. Quant au panier, sac, bourse ou marmite, il est de toute façon incomparable au petit sachet de Lincoln, en raison même des proportions différentes. (La reproduction utilisée ici est tirée de l'ouvrage de V.E. Pirani, *Miniatura romanica*, Milano, Fabbri, 1966, fig. 53.) Je voudrais encore faire une dernière observation: si l'on avait vraiment voulu représenter la main de Dieu miséricordieux, on l'aurait montrée bénissante. C'est, par exemple, ce qu'on peut voir sur une miniature de la «Bible d'Alcuin» avec des histoires des premiers parents de l'humanité. Il y a à gauche la main de Dieu tendue vers Adam occupé à piocher et à droite cette même main tournée vers Eve qui porte un enfant dans ses bras (Bamberg, Staatliche Bibliothek, Misc. class. Bibl. I, f. 7v; la miniature est reproduite in J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *L'impero carolingio*, Milano, Feltrinelli, 1968, fig. 122). En outre, la main de Dieu n'a jamais d'attributs précisément parce que c'est la main de Dieu! Et pourquoi donc Dieu aurait-il dû donner une bêche ou une pioche puisque «there are plants already growing between the feet of Adam and Cain» (relève Zarnecki dans la «note») et pourquoi justement tenir bien fermé le sac avec les semences nécessaires à faire pousser ces plantes? Et enfin, dans ce même manuscrit Junius II que cite Zarnecki, on trouve quelques pages plus loin (f. 49) une miniature regroupant les différents épisodes de l'histoire de Caïn et Abel et dans laquelle on commence par une scène représentant *les deux frères* en train de bêcher (fig. 10). Plus exactement, Caïn enfonce la pelle dans le sol tandis qu'Abel soulève la sienne; cette diversification des gestes est d'ailleurs semblable à celle qu'on remarque à Lincoln. Cf. Meyer Schapiro, «Cain's Jawbone that did the first Murder» (1942), qui a été republié dans le

recueil d'essais du même auteur: *Late Antique, Early and Medieval Art*, London, Chatto & Windus, 1980, pp. 249-265, fig. 4 à la p. 254.

[21] J. Bassegoda Nonell, *La Cattedrale di Gerona*, in *Tesori dell'arte cristiana*, Bologna, Il resto del Carlino, 1968, vol. I, fig. 1 à la p. 432.

[22] *Lanfranco e Wiligelmo, op. cit.*, fig. de la p. 391.

[23] F. Saxl, *op. cit.* p. 51.

[24] Augustini *De civitate Dei*, livre XV, ch. 17, 5 et 1. La comparaison entre Caïn et les Hébreux et entre Abel et le Christ est cependant formulée dans une autre œuvre de saint Augustin: *Contra Faustum Manicheum*, livre XII, ch. 10. Cette comparaison est courante dans l'exégèse patristique. Pour une revue des différentes sources, cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom, Freiburg, Herder, 1968, à l'article «Abel und Kain».

[25] La forme de la bourse est du type de celles employées pour les pièces de monnaie. Voici quelques autres exemples: une bourse avec des pièces de monnaie sur la table des marchands chassés du temple par le Christ, mosaïque de la cathédrale de Monreale (1182-1190); la bourse que Judas tient dans sa main alors qu'il essaie vainement de la restituer, mosaïque du début du VIe siècle, S. Apollinare Nuovo, Ravenne; même chose sur un relief en bronze de la porte de Benevento, fin du XIIe siècle; la bourse que Judas est en train de recevoir dans la fresque de Giotto de la Chapelle Scrovegni à Padoue, vers 1305. Cf. G. Schiller, *Iconography of Christian Art* (traduction anglaise de l'édition originale allemande de 1968), London, Lund Humphries, 1972, vol. II: *The Passion of Jesus Christ*, fig. 53, 274, 277, 54. D'autre part, cette même bourse de Judas est devenue un des symboles de la Passion du Christ dans le thème plus tardif de l'*Arma Christi*: *ibidem*, fig. 658 (il s'agit d'une miniature de 1350, London, B.L. Roy ms. 6 E VI, f. 15v). Plus généralement, voir R. Berliner, «Arma Christi», in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, 1955, pp. 35-152. La main avec la bourse figure parmi les attributs de la Passion dans un tableau anonyme de l'école véronèse conservé à Vérone, au Musée de Castelvecchio, XVIe siècle; cf. *ibidem*, p. 87, fig. 27.

[26] Le Lazare médiéval, devenu évêque de Marseille après sa résurrection, était aussi confondu avec le pauvre Lazare. Et en effet saint Lazare d'Autun était patron des lépreux: cf. D. Grivot et G. Zarnecki, *Gislebertus Sculptor of Autun*, London, Trianon Press, 1961, p. 17. Le culte de saint Lazare était en particulier répandu à Autun et à Avallon; de plus, à Vézelay, la cathédrale est dédiée à sa sœur Marie-Madeleine. F. Saxl (*op. cit.* p. 53) pense que la parabole du riche Epulon a justement été introduite dans la frise de Lincoln par l'évêque Hugues qui provenait d'Avallon, cité dont saint Lazare était le patron. Est-ce pousser trop loin le jeu des combinaisons que de souligner la présence contemporaine de certains sujets à Lincoln et à Autun (où les deux Lazare sont aussi représentés et confondus)?

[27] D. Grivot et G. Zarnecki, *op. cit.* pp. 141-144, 69-70 et pl. 14a, 17a, 19a, 18.

[28] M.M. Gauthier, *Emaux du Moyen Age occidental*, Fribourg, Office du livre, 1972, p. 365, pp. 165 et sq., bibl. aux pp. 367 et sq. Dans un psautier anglais du XIVe siècle (London, Br. Mus. ms. Add. 50000, f. 16v), l'offrande de Caïn et Abel et le meurtre d'Abel sont mis côte à côte avec la trahison de Judas et le procès du Christ devant Caïphe. Cf. P.F. Braude, «'Cokkel in oure Clene Corn': some Implications of Cain's Sacrifice», in *Gesta* VII, 1968, pp. 15-28, fig. 11 de la p. 25.

[29] Je cite d'après l'édition réalisée par C. J. Odenkirchen, *The Play of Adam (Ordo Representationis Ade)*, Brooklin Mass., Leyden, Classical Folia Editions, 1976.

[30] *Ibid.*, p. 108.

[31] *Liber Genesis*, ch. 26, *P.L.* 198, 1077.

[32] Qui résume les interprétations précédentes, *op. cit.* pp. 51-52.

[33] Comme Zarnecki a maintenu son texte inchangé et qu'il n'a pas expliqué les raisons de sa nouvelle interprétation, il me paraît justifié de passer en revue les arguments qui s'y opposent. Dans sa «note», il prétend voir dans ce relief une représentation de la naissance d'Abel. Puis viendrait Eve en train de filer, aidée par Abel enfant, lequel serait présent une seconde fois parce qu'il est *pastor ovium* et parce que Caïn figurerait déjà dans le relief précédent. Mais d'une part il est très douteux que la disposition des plaques sculptées soit complète et conforme à l'ordre d'origine. D'autre part, si l'on a déjà vu une femme filer dans la réalité (et là j'ai recours à mes souvenirs d'enfance), il est impossible de prétendre qu'Abel puisse aider sa mère de quelque façon que ce soit, dans cette position et avec un geste pareil.

[34] G. Zarnecki, *op. cit.*, fig. 5b et 5c (Rome, Bibl. Vaticane, Vat. gr. 746, f. 47r). Si la fonction disparaît, la possibilité que la représentation d'Abel soit dédoublée sur la même plaque disparaît également; la présence d'Abel dans le carré inférieur n'a plus de raison d'être.

[35] A. Mazure, «El tema de Adám y Eva en el arte», in J. D. Rey, *Dal Adám rojo al Paradiso perdido*, Barcelona, L. Mazenod, s. d., fig. 113. Dans une miniature d'un psautier anglais de Canterbury du XIIIe ou du XIVe siècle (Paris, B.N. ms. lat. 8846, f. 1r), on peut voir Adam au travail, Eve en train d'allaiter Abel, pendant que le petit Caïn reste assis par terre. Cf. P.H. Michel, «L'iconographie de Caïn et Abel», in *Cahiers de Civilisation Médiévale,* I, 2, 1958, pp. 194-199, p. 198. Je voudrais suggérer une autre comparaison avec la miniature d'un manuscrit contenant des histoires de l'Ancien Testament, datant de 1250 environ et déposé actuellement à la Pierpont Morgan Library. Adam et Eve «laboriosam vitam ducunt»: Eve file, Adam bêche et les deux fils ramassent du bois; l'un des fils tient un fagot sur son épaule avec ses deux mains, en un geste semblable à celui du petit Caïn de Lincoln. Cf. S.C. Cockerell, *Old Testament Miniatures, a Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, London, Phaidon Press, s. d. [1969].

[36] Pour cette même raison, le Caïn de Lincoln devait s'éloigner en portant un outil agricole sur l'épaule: la position du bras rappelle celle d'Adam tenant sa pioche dans la fresque de S. Angelo in Formis (XIe siècle), elle est seulement inversée comme si elle était vue dans un miroir. Quant au fait de tourner la tête en arrière, il sert généralement à exprimer le regret dans les scènes d'Adam chassé du paradis lorsqu'il jette un dernier regard en direction du paradis perdu. Un autre exemple se trouve sur la porte S. Ranieri de Bonanno au Dôme de Pise, fin du XIIe siècle (cf. A. Mazure, *op. cit.* fig. des pages 144 et 145): on voit Adam chassé s'en aller avec sa pioche sur l'épaule. Le psautier de Saint-Alban (XIe siècle) nous offre un exemple anglais du même type avec une miniature représentant Adam et Eve: Adam a le visage tourné vers l'arrière et porte une pioche sur son épaule, Eve se tient à ses côtés, vêtue d'une pèlerine à capuchon et portant une quenouille sur son épaule. Cf. O. Pächt, C.R. Dodwell, F. Wor-

mald, *The St. Albans Psalter (Albani Psalter)*, London, Warburg Institute, 1960, pp. 80-81 et pl. 15a et 109a (f. 18r).

[37] G. Zarnecki, *op. cit.* pp. 4-6.

[38] Zarnecki ne prend qu'une seule ligne dans la «note» pour annoncer qu'il a changé d'opinion: «my friend Eric C. Fernie recently published a paper 'Alexander's Frieze on Lincoln Minster' in *Lincolnshire History and Archeology*, 12, 1977, p. 19 ff. in which he convincingly demonstrates that my reconstruction of the scene, the Building of the Ark (pl. 7b), is wrong.» Il soutient cependant que les «suggestions» de Fernie créent plus de difficultés qu'elles n'en résolvent. Il se promet de réfuter les hypothèses de son ami dans un futur essai, mais je n'ai personnellement pas réussi à le trouver. Je n'ai pas davantage pu trouver l'ouvrage sur Lincoln qui devait être publié par les soins de P. Kidson et dont j'ignore s'il a paru.

[39] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 405.

[40] A. Grabar, *Christian Iconography, a Study of its Origins*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 10-11. Le texte de la *Commendatio* se trouve en différentes versions in F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907-1953, à l'article «Défunts», pp. 435-436. Si une représentation du Jugement Dernier figurait effectivement au centre de la façade, cette invocation n'en serait que plus significative.

C. F.

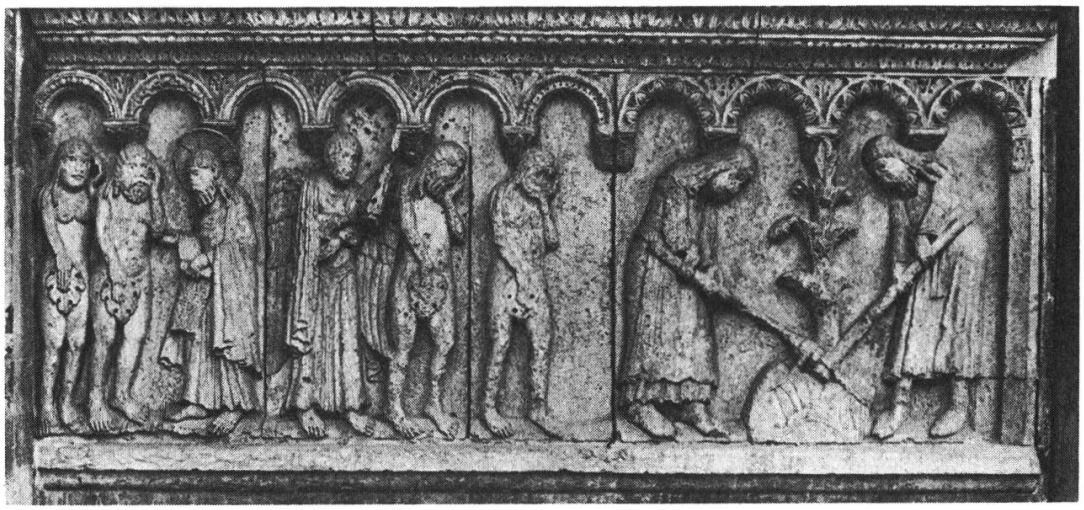

Fig. 1: *Modène, cathédrale; Wiligelmo, frise de la Genèse, 1106-1110.*

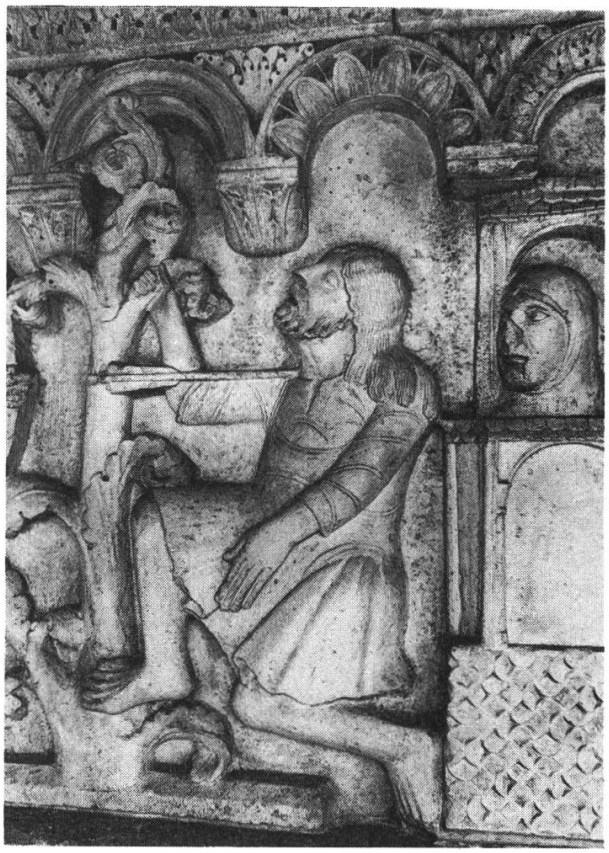

Fig. 2-3: *Modène, cathédrale; Wiligelmo, détail de la frise de la Genèse: la mort de Caïn, 1106-1110.*

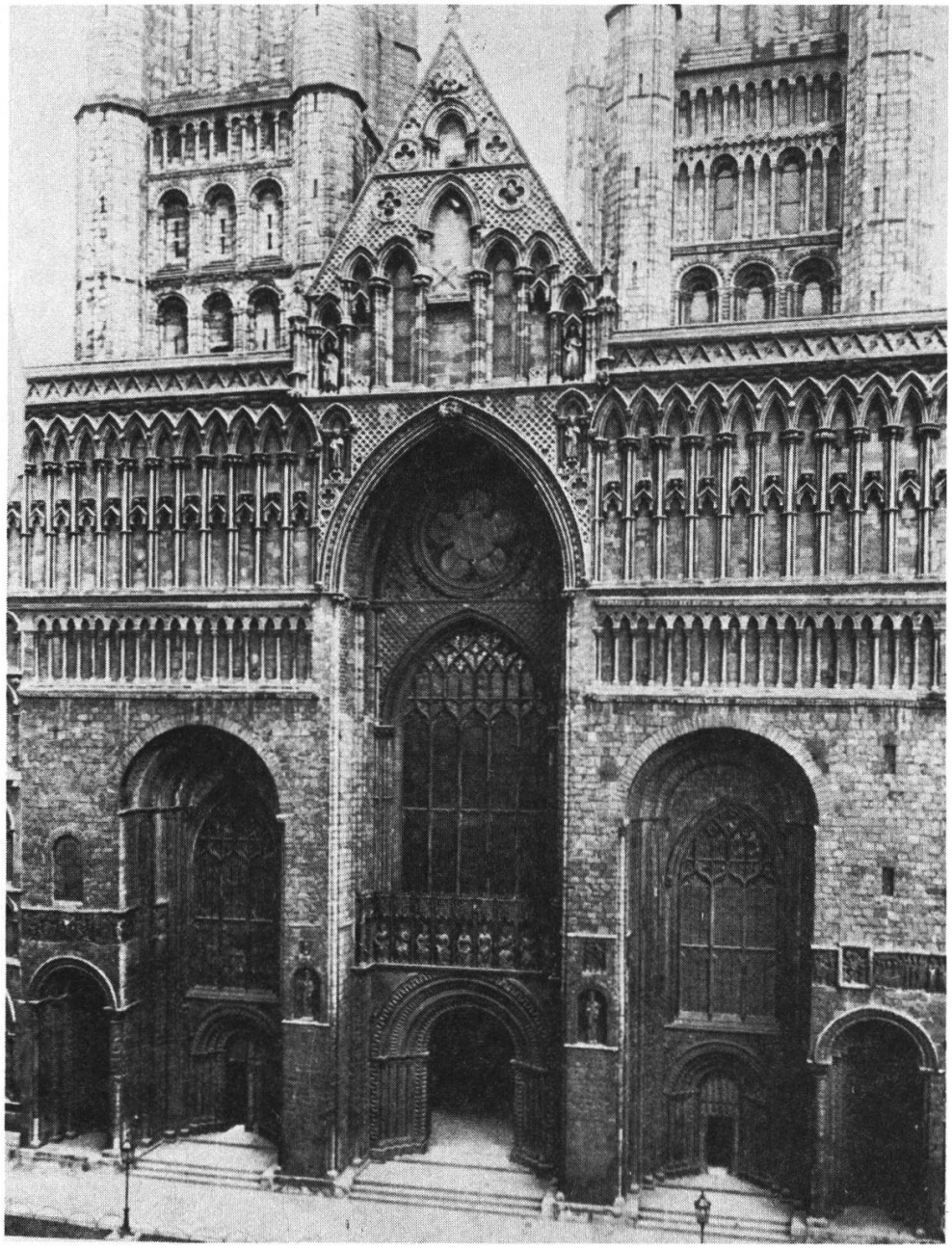

Fig. 4: *Lincoln, cathédrale; façade, XIIe siècle.*

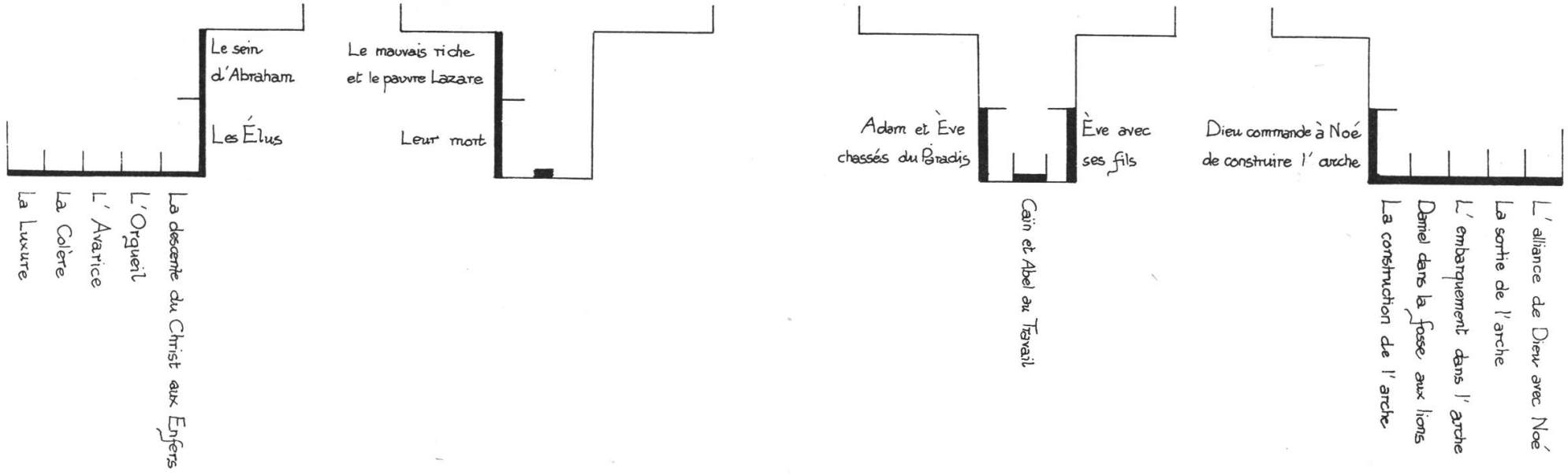

Fig. 5: *Lincoln, cathédrale; frise de la façade, schéma réalisé par l'auteur.*

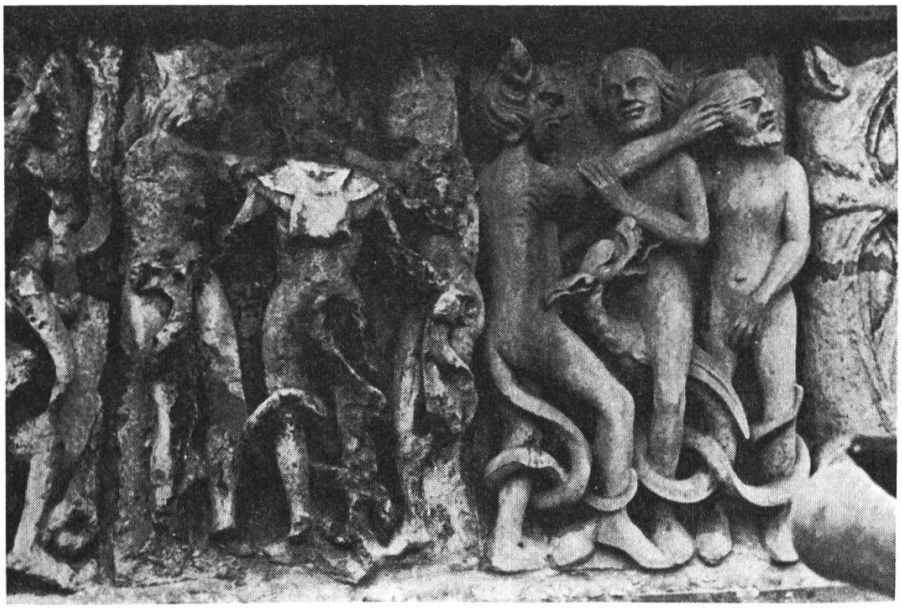

Fig. 6: *Lincoln, cathédrale; détail de la frise: les damnés aux enfers.*

Fig. 7: *Lincoln, cathédrale; détail de la frise: le sort du riche Epulon et du pauvre Lazare.*

Fig. 8: *Lincoln, cathédrale; détail de la frise: Caïn et Abel au travail.*

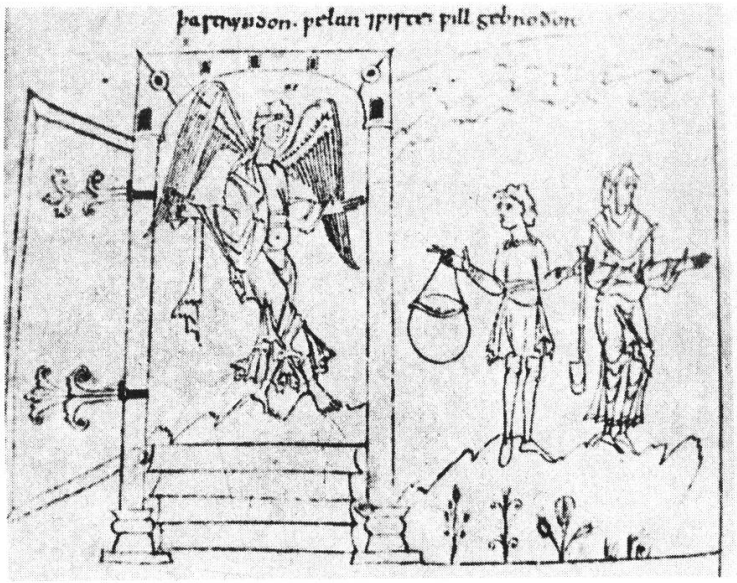

Fig. 9: *Oxford, Bodleian Library, Ms. Junius II, f. 46r.*

Fig. 10: *Oxford, Bodleian Library, Ms. Junius II, f. 49.*

Fig. 11: *Autun, cathédrale; Gislebertus, chapiteau avec deux vices et deux vertus: Avarice, Colère, Générosité et Patience, 1125-1135.*

Fig. 12: *Lincoln, cathédrale; détail de la frise: naissance d'Abel, Eve filant et Caïn.*

Fig. 13: *Lincoln, cathédrale; détail de la frise: les instructions de Noé, Daniel dans la fosse aux lions.*

Fig. 14: *Détail de la figure 13.*