Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 25 (1947)

Artikel: Chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre à Genève
Autor: Deonna, W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727699

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: 03.10.2025

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

CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE SAINT-PIERRE A GENÈVE

W. Deonna.

I. Le génie aux griffons.

Parmi les pierres sculptées de provenance locale que le Musée d'Art et d'Histoire a sauvées de la destruction en les abritant sous les portiques de sa cour, quelques chapiteaux ont été exhumés lors des fouilles faites jadis dans la cathédrale Saint-Pierre; ils appartenaient aux églises qui ont précédé l'édifice actuel; ils sont par suite antérieurs aux chapiteaux que l'on voit *in situ* et qui, eux, datent de la seconde moitié du XIIe siècle et du début du XIIIe.

* * *

Celui que nous examinons ici *(pl. VIII-IX)* provient des fouilles de Blavignac en 1850[1]. M. L. Blondel l'attribue aux remaniements apportés à la fin du Xe ou au début du XIe siècle à la basilique de Sigismond, édifiée au VIe, et il le place sur une colonne

[1] Musée d'Art et d'Histoire, coll. lapidaires, nº 69. — Blavignac, *Mém. Soc. Hist.*, VIII, 1852, 4, pl. III, 1-3; Id., *L'architecture sacrée*, pl. V*, 1-3; Gosse, *Saint-Pierre ancienne cathédrale de Genève*, 3º fas., 1893, 63 sq., fig. 27 et 29; Galiffe, *Genève hist. et arch.*, 197, fig.; *Nos Anciens et leurs œuvres*, 1915, 88, fig. 25; Deonna, *Pierres sculptées de la vieille Genève*, nº 276, réf.; Id., *Les arts à Genève*, 1942, 135.

entre les bas côtés et la nef, qui furent alors prolongés [1]. Il estime que la date du XIIe siècle est trop tardive, mais celle qu'il lui assigne peut en revanche paraître un peu trop reculée, à en juger par les caractères de style de cette sculpture; entre les les transformations de la fin du Xe siècle et la construction de la cathédrale, d'autres remaniements ont pu avoir lieu.

Sculpté sur trois faces, la quatrième pourvue d'un fort tenon, le chapiteau devait être engagé dans un pilier, ou adossé à une paroi, et il n'était donc visible que sur trois côtés [2]; il était peint de diverses couleurs, dont il subsistait des restes lors de la découverte [3]. La partie inférieure en est brisée, et avec elle a disparu le bas du corps des animaux.

Sur la face antérieure, un homme barbu, de face, étend les bras, et de ses mains saisit les ailes de deux griffons. Ceux-ci sont opposés par leur arrière-train, et leurs queues, terminées par un fleuron végétal, s'entrelacent devant la poitrine du personnage. Le côté gauche porte un griffon semblable qui se dirige à droite, et dont la queue s'épanouit aussi en un fleuron trifide que surmonte un masque humain imberbe. Le côté droit, moins bien conservé, où le masque est presque effacé, reproduit le même sujet, mais inversé.

* * *

Les éléments de cette composition sont fréquents dans l'iconographie romane, et ils remontent à l'Orient reculé, qui lui a transmis maint motif par des voies diverses, par la tradition antique, comme par l'imitation des miniatures, des tissus historiés, des ivoires, des produits variés de l'art industriel. Il en est ainsi pour le personnage dressé entre des animaux affrontés qui, revêtant plusieurs sens et plusieurs apparences suivant les cas [4], se réclame par des intermédiaires multiples et séculaires du vieux dompteur des fauves, le Gilgamesh mésopotamien [5]. On le retrouve en une de ses variantes à la cathédrale Saint-Pierre de Genève, sur le chapiteau d'un pilastre de l'abside, plus récent que celui-ci, qui a été en partie dissimulé par la colonne supportant

[1] *Genava*, XI, 1933, 84 et note 1; cf. le plan de l'église, fig. 1-2.

[2] Cf. le plan du chapiteau, *Mém. Soc. hist.*, VIII, 1852, pl. III, 1; Blavignac, *Architecture sacrée*, pl. V*, 1.

[3] *Mém. Soc. hist.*, VIII, 1852, 4; Gosse, *Saint-Pierre*, 63.

[4] Ex. Daniel entre les lions, Weisback, « Das Daniel-Kapitell im Dom von Chur », *Phoebus*, I, 1946, 151, fig. 1; Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931, 112 sq.

[5] Baltrusaitis, « Gilgamesh, note sur l'histoire d'un thème », *Rev. d'art et d'esthétique*, I, II, 1935, 101; cf. *Rev. arch.*, 1935, II, 192; Contenau, *L'épopée de Gilgameh*, 1939. — Sa dérivation dans l'art du moyen âge; Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, 1934, 31 sq., 40 sq.; Id., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931, 112 sq.; Mâle, *L'art religieux du XIIe s. en France*, 1922, 352; Salin, « Sur quelques images tutélaires de la Gaule mérovingienne. Apports orientaux et survivances sumériennes », *Syria*, XXIII, 1942-43, 201, 202, Les diverses figurations en Gaule mérovingienne du héros encadré d'animaux affrontés.

Pl. VIII. — Chapiteau de Saint-Pierre, nº Coll. lap. 69.

la voûte [1], et sur lequel on distingue encore les mains d'un personnage qui saisit par les pattes deux Sirènes à corps d'oiseau et à queue de serpent. Les griffons, issus aussi de l'imagination mythique de l'Orient, créatrice de monstres [2], se sont répandus dans toute l'imagerie antique, et ne sont pas moins banaux dans celle du moyen âge — la cathédrale Saint-Pierre leur fait souvent place sur ses chapiteaux. Dans l'une et l'autre, ils sont volontiers affrontés à un élément central[3]: vase[4], être humain[5]. Leurs queues sont ici entrelacées, et c'est encore en Orient que l'on trouve les prototypes de ce schéma décoratif qui, des cylindres sumériens [6], a passé dans la peinture de la Grèce archaïque [7], puis à Rome [8], pour parvenir dans l'art du moyen âge [9]. Celui des animaux aux cous entrelacés, de même origine sumérienne [10], n'a pas eu moins de diffusion que le précédent dans l'art du moyen âge [11], par l'intermédiaire des étoffes et autres produits byzantins ou musulmans [12]. L'un et l'autre ont persisté

[1] Il appartient à la troisième phase constructive de l'édifice, soit à la fin du XIIe siècle. *Pro Arte*, 1947, nº 60, p. 116, fig. 1, nº 7.

[2] L'origine orientale du griffon est certaine, mais la région précise d'où il est sorti est parfois encore discutée; certains croient à son origine mésopotamienne, d'autres le font venir de Syrie, etc. Cf. entre autres Poulsen, *Der Orient und die frühgriech. Kunst*, 15; Perrot, *Hist. de l'art*, 10, 722-3; Dussaud, *Mélanges Glotz*, I, 1932, 347; Id., *Les civilisations préhelléniques* (2), 314; Demangel, *La frise ionique*, 1932, 375; Montet, *Byblos*, 1928, 38, 135, 220; Roes, *Rev. arch.*, 1934, II, 135; cf. *Rev. des ét. grecques*, 1935, 48, 92; Picard, *Bull. Soc. royale d'Alexandrie*, X, 1939, 9; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Gryps; Pauly-Wissowa, *Realencyclopadie*, s. v. Grips; Simonett, « Die geflügelten Löwen aus Augst. Ein Beitrag zur Gesch. d. Greifenmotivs », *Schrift. d. Inst. f. Ur- und Frühgeschichte d. Schweiz*, nº 1, 1944; Frankfort, « Notes on the Cretan Griffin », *Ann. Brit. School Athens*, XXXVII, 1936-7, 106.

[3] Durand-Lefebfre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, 1937, 131, « Le griffon ».

[4] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 360; Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, 27.

[5] Barrière-Flavy, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule*, I, 1901, 397; Kühn, *Ipek*, 1934, 77; Salin, *Syria*, XXIII, 1942-3, 225; Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, 84, fig. 38 a; Id., *La stylistique*, 240, fig. 720, 243; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, fig. 578 (Monreale). — Dans l'art musulman, Migeon, *Manuel d'art musulman*, II, 146, fig. 132, XIIIe s.

[6] Ex. Contenau, *Manuel d'arch. orientale*, II, 633, fig. 436.

[7] Lions: *Corpus Vasorum*, Louvre, 8, III C a, pl. 15, nº 17, 20, 23; *ibid.*, Espagne, Madrid, fas. 1, pl. 5, nº 3.

[8] Dauphins, poissons: Déchelette, *Vases ornés*, II, 151, nº 1061; Walters, *Catalogue of roman Pottery in the Brit. Museum*, 42, L 160; *Nos Anciens et leurs œuvres*, Genève, 1915, 91, fig. (musée de Genève, nº 7283, relief romain en marbre).

[9] Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*, 142, fig. 378; 150, fig. 407, 408; 156, fig. 426; Id., *Art sumérien, art roman*, 20, fig. 8 b; 24, fig. 13 b. — Mosaïque, *Inventaire des mosaïques de la Gaule*, I, pl. 420, Sorde.

[10] Cylindres sumériens, *Rev. art anc. et moderne*, LXV, 1934, 25, fig. 27; 26, fig. 33; Contenau, *Manuel d'arch. orientale*, II, 1931, 631, fig. 435; Moortgat, « Frühe Bildniskunst in Sumer », *Mitt. d. Vorderas. und aegypt. Gesell.*, 40, 3, 1935, 82, fig. 9-10, pl. XXXVI, 2; en Egypte, palette prédynamique de Narmer, *Rev. art. anc. et moderne*, 26, fig. 31.

[11] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 355; Baltrusaitis, *La stylistique*, 294, fig. 800; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, 431, fig. 406 (mosaïque); Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibl. nationale*, 1927, pl. XXXVI, 2 (miniature romane, Bible de Mazarin).

[12] Ex. étoffe musulmane, oiseaux aux cous entrelacés, *Rev. des arts asiatiques*, X, 1936, pl. XXXI.

jusqu'à une date tardive [1]. On voit des oiseaux aux cous entrelacés sur un chapiteau en place à Saint-Pierre de Genève [2]. Notons maintenant que la queue des griffons se termine par un fleuron végétal; ce détail n'a lui aussi rien d'insolite, car il est fréquent dans l'art oriental qui aime ces associations décoratives et souvent symboliques, où les règnes de la nature, humain, animal, végétal, se fusionnent en des êtres hybrides; il les a transmises à la Grèce [3], à Rome [4], avant qu'elles ne parviennent dans l'art chrétien. N'est-ce pas en Orient qu'il faut chercher l'origine de ces têtes humaines qui se confondent avec des feuillages et des fruits [5], prototypes des « têtes de feuilles » chères à l'art du moyen âge [6], comme le sont aussi les masques humains d'où sortent des rinceaux végétaux [7] ? En Egypte antique, la queue de la nébride [8], d'un monstre à corps de lion [9], deviennent des lotus épanouis. Dans l'art romain, celle du taureau mithriaque se termine par trois épis de blé symboliques [10], celle des panthères dionysiaques, en feuilles de vigne [11], celle des Centaures, des sphinx, des griffons, en rinceaux et fleurons [12]. L'art oriental des temps ultérieurs connaît de fréquents exemples analogues [13], et l'on voit s'épanouir en fleuron la queue d'un

[1] Lions aux queues entrelacées, sur la dalle funéraire de Raoul de Meulan, XVe s., *Rev. art anc. et moderne*, LXV, 1934, 25, fig. 28. — Oiseaux aux cous entrelacés, sur une porte en bois d'Ochrida, Yougoslavie, fin du XIIIe s.-XIVe s., Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, 81, pl. XLIII; dalle funéraire de Guillaume d'Aigneaux, mort en 1360, *Rev. art anc. et moderne*, LXVI, 1934, 26, fig. 32; sculpture grossière de l'église de Dilmoussoun en Cappadoce, qui ne serait pas antérieure au XVIIe s. (deux cavaliers luttent contre des quadrupèdes aux cous entrelacés), *Bull. de Corr. hellénique*, 33, 1909, 138, fig. 23.

[2] C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, pl. XXI, 3, mur intérieur de la façade ouest (provenant de la 1re travée de la nef supprimée au milieu du XVIIIe s., lors de la construction du portique gréco-romain).

[3] Ex. amphore orientalisante de Délos, avec sphinx dont les pattes antérieures se terminent en bouquet de feuilles ou en palmette renversée, Picard, *Bull. soc. royale arch. d'Alexandrie*, X, 1939, 15, réf.

[4] Ex. génies dont le bas du corps se prolonge en feuilles d'acanthes, etc., Picard, *ibid.*, 15 sq.

[5] Cf. L'Hadad (dit Okéanos) du Vatican, et les reliefs de Kirbet el Tannour, Picard, « L'Hadad de Pouzzoles au Vatican », *Comptes rendus Acad. Iscr. et Belles-Lettres*, 1937, 440; *Rev. des ét. grecques*, LV, 1942, 122; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1937, I, 266, note 1.

[6] Ex. dans l'art roman, Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, 1937, 162, Masques terminés en feuillages; Wegner, *Festschr. Goldschmidt*, 1935, 43, etc.

[7] On en voit plusieurs exemples sur les chapiteaux de Saint-Pierre de Genève.

[8] Moret, *Mystères égyptiens*, 70, note 1.

[9] Maspero, *Hist. anc. de l'Orient*, I, 85, fig.

[10] *Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1907, 288; Cumont, *Mystères de Mithra* (3), 1913, 138; *Rev. hist. des rel.*, LXIX, 1914, 389; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Mithra, 1952, fig. 5093, 1953.

[11] *Rev. arch.*, 1902, I, 332, fig. 1; relief de Tunisie.

[12] Reinach, *Répert. de reliefs*, III, 336, 415; II, 296.

[13] Migeon, *Manuel d'art musulman*, II, 79, fig. 79 (plaque en terre cuite, deux lions dressés); 228, fig. 189 (lion en bronze, art fatimite).

lion sur un plat sassanide du Xe siècle trouvé peut-être à Augst, au musée de Genève [1], celle d'un griffon sur un fragment de chapiteau de Saint-Pierre, très voisin de celui que nous étudions, et provenant comme lui des fouilles de 1850 [2].

Parmi les nombreux chapiteaux romans que l'on rapprochera du nôtre, citons comme seul exemple celui de l'église Notre-Dame de Neuchâtel *(fig. 1)*, où un personnage est debout entre deux fauves affrontés, qui tournent leur tête en arrière; il en tient des deux mains les queues entrelacées que terminent des fleurons [3]. On reconnaît là tous les éléments constitutifs du nôtre.

Fig. 1. — Chapiteau de Neuchâtel.

* * *

Le thème général est celui de l'homme entre deux griffons qu'il étreint. Avec lui, on remonte encore à l'Orient très ancien. M. Ch. Picard a retracé — à propos

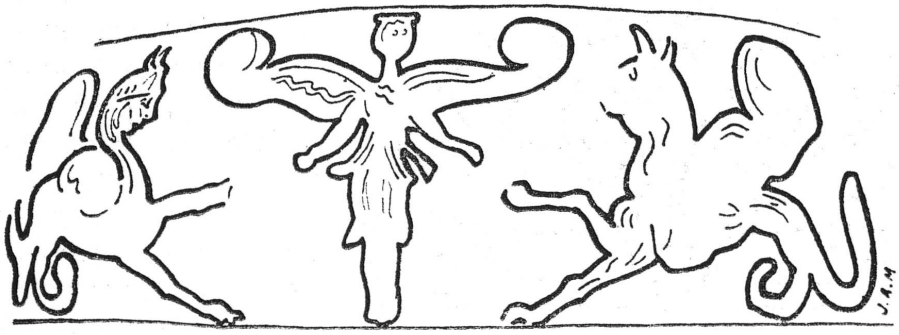


Fig. 2. — Vase d'Hadra, Musée d'Athènes. Détail.

d'un vase hellénistique d'Hadra au musée national d'Athènes — l'histoire sommaire du génie ou du dieu dompteur entre des griffons affrontés, qui inspire de nombreux monuments, depuis ses origines mésopotamiennes, à travers les civilisations orien-

[1] *Rev. arch.*, 1919, I, 137-8, réf.; *Indicat. ant. suisses*, 1920, 104, note 1.

[2] Gosse, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, 65, fig. 30; Deonna, *Pierres sculptées de la vieille Genève*, nº 275, réf.; Id., *Les arts à Genève*, 166. — Coll. lapidaires, nº 161.

[3] Blavignac, *Architecture sacrée*, pl. XLVII *, 1.

tales, préhelléniques, puis grecque et romaine *(fig. 2-3)*, et, avec d'autres érudits, il a rattaché à ces prototypes lointains les représentations analogues de l'art roman *(fig. 4)*[1].

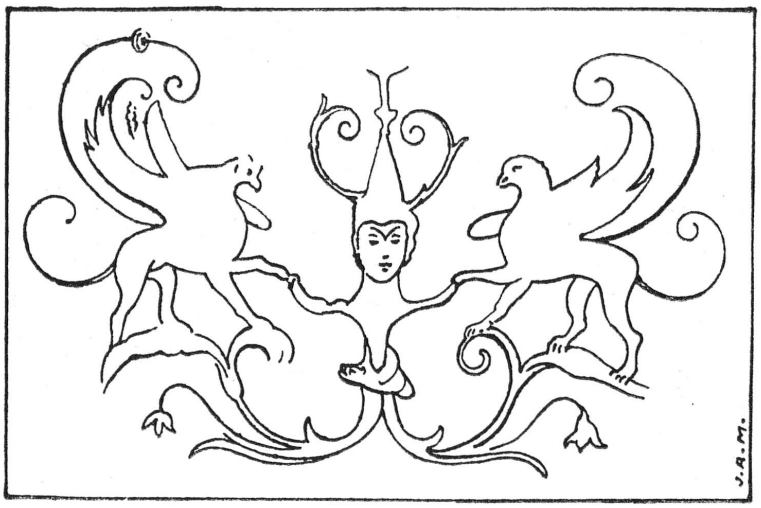


FIG. 3. — Fresque de la maison de Livie, Rome.

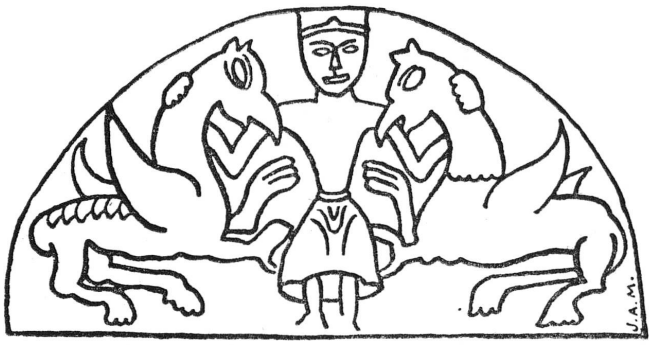


FIG. 4. — Tympan roman.
Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, fig. 38.

Les petits côtés du chapiteau, où le griffon est surmonté d'un masque humain, répètent le même motif, car le génie aux griffons, déjà dans l'art antique, est parfois réduit à un buste, à une tête seule, accompagnés des animaux[2]. L'art roman offre du reste maint exemple de masques unis à des animaux, et on en voit sur des chapiteaux de Saint-Pierre de Genève[3].

* * *

[1] PICARD, « Le génie aux griffons et aux dauphins sur un « vase d'Hadra » du musée national d'Athènes », *Bull. de la Soc. royale d'arch. d'Alexandrie*, X, 1939, 3; *Rev. des ét. grecques*, LII, 1939, 74; ex. relief d'Athènes, SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Gryps, 1673, fig. 3663, etc. — Dans l'art mérovingien et roman, voir plus haut.

[2] PICARD, *op. l.*, 14, fig. 4, fresque romaine de la maison de Livie, 20; SALIN, *Syria*, XXIII, 1942-3, 233-4, fig. 5 a (pendentif de Crimée; y voit un emprunt fait par l'art scythe à la Perse).

[3] Ex. premier pilier isolé S., deux lions affrontés, à tête commune, et masques humains, etc.

Pl. IX. — Chapiteau de Saint-Pierre, faces latérales, nº Coll. lap. 69.

Toutefois les griffons du chapiteau ne sont pas affrontés, mais opposés, et cette disposition peut évoquer d'autres souvenirs encore.

Dans son orgueil d'avoir dominé le monde, Alexandre le Grand veut connaître les secrets du ciel. Il s'élève dans les airs, porté par des griffons qu'il entraîne toujours plus haut au moyen d'un appât de chair, piqué au bout de sa lance. Il monte jusqu'au moment où un génie se dresse devant lui et lui dit : « Alexandre, tu ignores les choses de la terre. Pourquoi veux-tu comprendre celles du ciel ? » Cette merveilleuse histoire apparaît pour la première fois dans le roman grec composé vers le IIIe siècle de notre ère à Alexandrie sous le nom de Callisthène; dès lors elle se répand partout, en Orient comme en Occident, et jouit d'une grande faveur. L'Occident la connaît par les traducteurs latins, Julius Valerius au début du IVe siècle, l'archiprêtre Léon vers le milieu du Xe, puis par le roman français du XIIe siècle, qui s'inspire principalement de Valerius [1].

Fig. 5. — Le dieu Malakhbel.
Autel palmyrénien, Rome. Détail.

Les origines de cette légende sont orientales [2] et on les a cherchées fort loin dans le passé, jusque dans l'épopée babylonienne; ce serait en Mésopotamie ou dans une région voisine qu'elle aurait été conçue [3]. Divers mythes et thèmes iconographiques ont assurément collaboré à sa formation. Les griffons, qui entraînent Alexandre vers le ciel, sont des animaux en relation avec le soleil [4]; ils sont attelés au char qu'Alexandre construit, comme ils le sont à celui d'autres divinités [5]: sur un autel palmyrénien, à celui du dieu Malakhbel, qui est le soleil dans son ascension [6] et qu'ils emportent vers les hauteurs célestes *(fig. 5)*. C'est sans doute à cause de ce

[1] G. Millet, « L'ascension d'Alexandre », *Syria*, IV, 1923, 85 (note 1, référ.); P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, 1886.

[2] Millet, 111, « Origines orientales de la légende ».

[3] *Ibid.*, 118, 119.

[4] Sur ce sens, Cumont, *Syria*, IX, 1928, 102; Hubaux et Leroy, *Le mythe du phénix*, 1939. — Une légende du Physiologus, d'origine asiatique, dit du griffon que « quand le soleil se lève et verse sur le monde ses rayons, il ouvre les ailes pour recevoir ceux-ci et un de ses compagnons accompagne l'astre jusqu'au couchant »; Cumont, *Syria*, IX, 1928, 102, ref.

[5] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Gryps, 1673; Cumont *Syria*, IX, 1928, 102, note 4, réf.; *Pro Arte*, 1947, nº 59, 74.

[6] Cumont, *Syria*, IX, 1928, 101, pl. XXXVIII, 1, char attelé de quatre griffons; *Pro Arte*, 1947, nº 59, 78, fig. 15.

sens solaire qu'ils sont de bonne heure mis en relation en Grèce avec Apollon-Hélios [1] et qu'ils en tirent le char [2]. Quant au thème du génie entre les griffons affrontés, nous l'avons déjà signalé, et c'est avec raison qu'on y a rattaché celui de l'ascension d'Alexandre [3]. Ces éléments, communs à l'Orient et répandus par lui dans le monde

Fig. 6. — Chapiteau de la cathédrale de Bâle.

hellénique et hellénisé, ont été transposés à la la personnalité d'Alexandre, sinon de son vivant, du moins peu après sa mort [4], parce que le conquérant, divinisé, assimilé au Soleil, s'est substitué dans l'imagination populaire aux dieux et aux rois orientaux. Lui-même n'avait-il pas fait mettre sur ses monnaies l'image du griffon, comme symbole de sa suzeraineté sur la Perse, dont c'est l'animal favori ? [5]

L'art du moyen âge a volontiers représenté l'ascension d'Alexandre [6], d'après

[1] Saglio-Pottier, s. v. Gryps, 1672; Roscher, *Lexikon*, s. v. Greif, I, 1770; Pauly-Wissowa, s. v.Gryps, 1922; *Syria*, IX, 1928, 102, note 5.

[2] Pauly-Wissowa, s. v. Gryps, 1928; *Syria*, IX, 1928, 102, note 4. — Claudien: *At si Phoebus adest et frenis grypha jugalem... detorsit ab axe.*

[3] Baltrusaitis, *La sylistique ornementale*, 123; Picard, 12.

[4] *Syria*, IV, 1923, 87.

[5] Hill, « Alexander the Great and the Persian Lion-Griffon », *Journal of hellenic Studies*, 1923, 156. — Sur le griffon en Perse, Pauly-Wissowa, s. v. Gryps, 1916, VI, « Der Greif in persischen Kulturkreise ».

[6] Sur ces représentations: L. Meissner, « Bildliche Darstellungen der Alexandersage in Kirchen des Mittelalters », *Arch. f. Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, LXVIII,

des prototypes orientaux [1], sur des étoffes [2], des miniatures [3], des ivoires [4], des mosaïques [5], sur les sculptures des cathédrales [6], car elle signifie pour lui l'âme qui

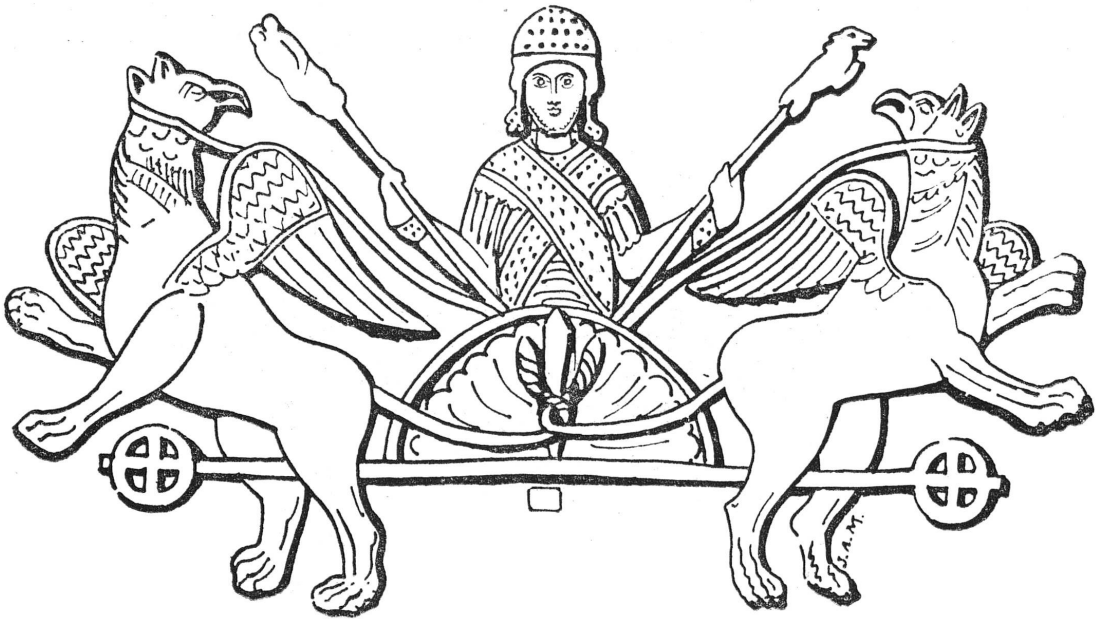


FIG. 7. — Relief de Saint-Marc, Venise.

doit tendre au ciel, mais fuir l'orgueil coupable qui veut égaler l'homme à la divinité, arracher à celle-ci ses secrets. Dans nos régions, on la voit sur des chapiteaux des

1882, 177; G. SUPKA, « Beiträge zur Darstellung der Luftfahrt Alexanders des Grossen », *Zeitschr. f. christl. Kunst*, XXIV, 1911, 307; LOOMIS, « Alexander the Great's Celestial Journey », *Burlington Magazine*, XXXII, 1918, 136, 177; MÂLE, *L'art religieux du XIIe s. en France*, 271; ID., *L'art religieux du XIIIe s. en France* (3), 391, note 4; CAHIER, *Nouveaux Mélanges d'arch.*, « Curiosités mystérieuses », 1874, 165; KÜNSTLE, *Ikonographie d. christlichen Kunst*, I, 1928, 175; autres référ.: *Syria*, IV, 1923, 85, note 1; HODGSON, *Legends of Aerial flight in Art*, II, *The West*, Connoisseur, 1938, I, 135.

[1] Bassin en cuivre émaillé, art turc de Mésopotamie, daté de 1148, musée d'Innsbruck, MIGEON, *Manuel d'art musulman*, II, 156, fig. 138; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1906, I, 206, fig.; MÂLE, *L'art religieux du XIIe s.*, 271, note 2. — Coffret en ivoire de Darmstadt, travail arabe des XII-XIIIe s.; BRÉHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, 1936, 79, pl. XXXIX, 1.

[2] Dalmatique d'Anagni, B. DE MONTAULT, *Annales arch.*, XVIII, 26; MÂLE, *L'art religieux du XIIe s.*, 391, note 4.

[3] *Syria*, IV, 1923, pl. XXIV-XXV.

[4] Coffret de Darmstadt, voir plus haut.

[5] Mosaïque de la cathédrale d'Otrante, MÂLE, *l. c.*

[6] Relief en marbre, à Saint-Marc de Venise, X-XIe s. d'après une étoffe persane; BRÉHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, 64, pl. XII; DURAND, *Annales arch.*, XXV, 141; MÂLE, *L'art religieux du XIIIe s.*, 391, note 4. — Relief de la cathédrale de Borgo San Donnino, MÂLE, *L'art religieux du XIIe s.*, 272, fig. 177; BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale*, 122, fig. 301.

cathédrales de Bâle *(fig. 6)* [1], de Fribourg-en-Brisgau [2], et Mâle remarque que ce thème, plus particulier à l'Italie et à l'Allemagne, ne se rencontre pas une fois dans les cathédrales françaises [3].

La composition est presque toujours la même. Le buste d'Alexandre surgit en face de la caisse de son véhicule, qui peut être muni de roues [4], mais qui en est

FIG. 8. — Coffret de Darmstadt.

souvent dépourvu [5]; tantôt il tient deux lances avec l'appât de chair, disposées symétriquement de chaque côté, obliques [6] *(fig. 7)* ou verticales [7] *(fig. 6)*, tantôt une seule *(fig. 8)* [8]. Les griffons opposés, de profil, semblent tirer le char à droite et à gauche, selon la convention antique usitée pour l'attelage vu de face [9], et fréquente dans l'art oriental, puis dans celui du moyen âge byzantin et occidental [10], qui rabat latéralement les animaux pour éviter le raccourci et la perspective. Et parfois, comme ici, leurs queues sont entrelacées *(fig. 7)* [11].

[1] C. ESCHER, *Basler Münsterphotographien*, série 1, nº 73; CAHIER, *Nouveaux mélanges d'arch.*, « Curiosités mystérieuses », 1874, 165, fig. B; KÜNSTLE, I, 176, fig. 47; DEONNA, *La sculpture suisse des origines à la fin du XVIe siècle*, 1946, fig. 17.

[2] CAHIER, 167, fig. k; KÜNSTLE, I, 176, fig. 46.

[3] MÂLE, *L'art religieux du XIIIe s.* (3), 391, note 4.

[4] Relief de Saint-Marc.

[5] Chapiteaux de Bâle, de Fribourg.

[6] Saint-Marc; Borgo San Donnino.

[7] Bâle, Fribourg.

[8] Coffret de Darmstadt.

[9] Sur cette convention usuelle dans l'art non classique, DEONNA, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, 1945, 160, note 8, réf.

[10] Ex. ms. du XIIe s., VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, fig. 687.

[11] Relief de Saint-Marc.

En sculptant un groupement analogue sur le chapiteau de Saint-Pierre, l'artiste s'est-il souvenu de ce thème précis ? Il est vrai que l'on ne voit pas la caisse du véhicule, mais la partie inférieure de la pierre est brisée; elle est du reste omise sur certains monuments [1]. Le personnage ne tient pas les bâtons munis de viande, mais saisit les ailes des griffons; toutefois les deux volutes divergentes, à chaque angle, pourraient les rappeler [2]. Dans la légende, Alexandre est enlevé au ciel tantôt par deux, tantôt par quatre griffons et même plus [3], et les trois côtés du chapiteau totalisent quatre animaux.

Quelle que soit l'interprétation particulière qu'on lui donnera, le chapiteau de Saint-Pierre perpétue un très vieux thème oriental, celui du dieu ou du génie aux griffons.

II. La Résurrection et la joie pascale.

Nous avons déjà dit l'intérêt de reviser les descriptions incomplètes et même erronées que l'on a données des chapiteaux figurés de la cathédrale Saint-Pierre à Genève, l'utilité de substituer aux dessins et aux photographies insuffisantes de jadis de meilleures images, indispensables à ceux qui veulent scruter et apprécier ces sculptures, le plus bel ensemble en Suisse romande de l'art roman dans la seconde moitié du XIIe siècle. C'est pourquoi nous avons fait photographier tous ces chapiteaux à nouveau, et dans tous leurs détails; c'est pourquoi, ailleurs [4] comme ici, et dans d'autres articles qui suivront, nous voulons donner sur certains d'entre eux quelques précisions nouvelles, et préparer ainsi le volume qui sera en majeure partie consacré à cet édifice et à son décor plastique dans la publication de la Société de l'Histoire de l'Art en Suisse, *Les Monuments de l'art en Suisse.*

* * *

Dans les thèmes de ces chapiteaux, J.-D. Blavignac [5] a jadis perçu une idée directrice de l'ensemble, s'exprimant en un symbolisme souvent subtil qui veut

[1] Email du musée d'Innsbruck.

[2] Sur le même émail, les bâtons avec appât deviennent des sceptres; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1906, I, 206: « un sceptre dans chaque main ».

[3] Quatre griffons, *Syria*, IV, 1923, 122, 127, 128; miniatures, *ibid.*, pl. XXIV, 2, XXV, 2, 3; sept à huit griffons, Cahier, 169,170.

[4] « La représentation des arts libéraux à la cathédrale Saint-Pierre de Genève », *Pro Arte*, 1947, nº 60, 115, fig.

[5] J.-D. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 1853, 287 sq.

illustrer les luttes du christianisme contre le paganisme, sa victoire, celle de la vérité divine et de la lumière sur l'erreur et les ténèbres, du Bien sur le Mal. Pour lui, presque chaque motif a une signification profonde, jusqu'à ceux de la faune étrange des lions, des griffons, des chimères, qui incarnent les anciens dieux, les démons.

Tout en admettant le symbolisme évident de certaines scènes, les auteurs ultérieurs, J.-B. Rahn [1], C. Martin [2], n'ont pas eu de peine à critiquer les exagérations de cette thèse. Beaucoup de motifs, lions affrontés, oiseaux aux cous entrelacés, etc., — comme l'ont prouvé divers historiens de l'art du moyen âge, et nous nous bornerons à rappeler les beaux travaux de MM. Mâle [3], Bréhier [4] en France — ne sont que décoratifs, empruntés au répertoire traditionnel, aux manuscrits, aux étoffes inspirés de l'Orient [5]. Aussi M. C. Martin s'est-il cru autorisé à conclure, à propos des chapiteaux de Saint-Pierre: « Il ne faut donc accorder à la plupart des motifs sculptés sur les chapiteaux de nos cathédrales qu'une valeur décorative [6]. »

L'interprétation trop matérialiste et le symbolisme systématique sont deux positions aussi excessives l'une que l'autre. Après la réaction nécessaire contre les abus du second, on en est revenu à une conception plus modérée et plus juste. Certes, beaucoup de thèmes n'ont qu'une valeur traditionnelle et ornementale. Mais il ne suffit pas de prouver la lointaine origine de l'un d'eux pour le priver *a priori* de tout sens spirituel; avec le temps, il a pu s'en charger d'un nouveau. Héritée de l'antiquité surtout orientale par maint intermédiaire, la faune des monstres et des fauves n'évoque pas seulement aussi « les animaux merveilleux qui vivent en des terres éloignées et dont parlent les auteurs » [7], elle a parfois pris un sens précis d'édification chrétienne, dont témoignent les textes et les monuments.

Gardons-nous donc de théories trop absolues et d'idées préconçues en étudiant ces images, qu'elles soient empruntées à l'histoire biblique, à la tradition légendaire et mythique, aux Bestiaires, ou à la vie réelle. Leur interprétation variera suivant

[1] J. R. Rahn, *Geschichte d. bildenden Künste in der Schweiz*, 1876, 269, 562.

[2] C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, s. d. (1910), 128.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe s. en France* (3), 1910, 63 sq.; Id., *L'art religieux du XIIe s. en France*, 1922, 340 sq.

[4] L. Bréhier, *L'art chrétien*, 186 .

[5] Mâle: « Quant à nos sculpteurs du XIIe siècle, ils imitaient les figures du tapis byzantin apporté en France par les marchands de Venise, sans se douter qu'elles pussent avoir une signification quelconque... » « Nos sculpteurs ne pensaient donc pas toujours à instruire, la plupart du temps ils ne songeaient qu'à décorer... » « Le vrai symbolisme tient assez de place dans l'art du moyen âge pour que nous n'allions pas le chercher là où il n'est pas. » — Bréhier: « C'est se faire une illusion que de vouloir à tout prix chercher un sens profond aux monstres fantastiques qui s'étalent sur les sculptures romanes... »

[6] C. Martin, 128, 138, à propos du 5e pilier S.: « nulle part mieux que sur ce pilier on ne se rend compte à quel point à cette époque les animaux étaient employés par les sculpteurs dans un but purement décoratif ».

[7] Bréhier, 200.

Pl. X. — Chapiteau de Saint-Pierre. L'ange de la résurrection.

les circonstances. Tel motif profane peut n'être qu'un décor sans autre portée que de parer l'église et d'amuser. Ainsi le tympan de l'église de Saint-Ursin, à Bourges, « ne parle que des choses de la terre. On y voit les travaux des mois, une chasse au cerf dans une forêt, la fable du loup et de la cigogne, enfin l'enterrement de Renart qui ressuscite et s'apprête à bondir sur les coqs qui le portent en terre. Au moyen âge, l'art était donc souvent accepté comme une simple parure; on ne lui demandait pas toujours de profondes leçons » [1]. Inversement, qui reconnaîtrait sur un chapiteau de Vézelay où un personnage verse du grain dans une meule pendant qu'un autre se penche pour recueillir la farine, le symbole des prophètes qui apportent le grain à la meule, saint Paul tournant celle-ci pour transformer le grain en farine, si un texte de Suger ne commentait cette scène ? [2]

Blavignac supposait que la décoration de Saint-Pierre révèle un plan général préconçu. C. Martin en conteste la possibilité, puisque les chapiteaux ont été sculptés à des dates différentes, par des maîtres divers, et que les motifs, scènes figurées, animaux, etc., sont répartis sans ordre apparent. Assurément. Mais il n'en résulte pas que ce décor ne soit qu'un répertoire de motifs sans lien entre eux, ajoutés les uns aux autres par l'arbitraire de l'artiste. Ne peut-on discerner en lui quelques ensembles cohérents ? C. Martin ne semble faire exception que pour le deuxième pilier isolé nord de la nef, où des anges luttent contre des animaux monstrueux, où divers animaux luttent entre eux, et se rallie à l'interprétation de Blavignac qui reconnaissait ici la victoire de l'Église sur le paganisme [3]. Sur le quatrième pilier isolé sud de la nef, les motifs expriment une même pensée: le sacrifice d'Isaac et celui de Melchisédec, préfigures de celui de Jésus-Christ. Ailleurs, le Christ trône en majesté et montre ses plaies; des anges portent la croix. N'a-t-on pas voulu, comme le reconnaît M. Martin, « opposer le Christ crucifié au Christ glorieux », l'ancienne et la nouvelle loi, et célébrer le triomphe de la croix ? [4] Nous avons démontré l'unité de pensée qui a déterminé le choix des chapiteaux des pilastres de l'abside, où sont représentés les arts libéraux. On peut relever d'autres exemples de ces connexions; nous le ferons ailleurs, nous bornant ici à commenter le suivant que donne le premier pilier isolé nord de la nef.

Outre ces liens spirituels, il y en a parfois de purement formels. Tels sont ceux qui unissent ce premier pilier nord au premier pilier sud qui lui correspond. Sur chacun d'eux le chapiteau principal de la face est (tournée vers le chœur) porte un personnage assis de face (ange de la Résurrection, homme tenant sur ses genoux un

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 338-9; Bréhier, *L'art chrétien*, 200, fig. 84, 208.

[2] Mâle, 167; Bréhier, 209, fig. 92 et note 3.

[3] Martin, 133: « Formulée d'une façon aussi générale, cette opinion est contestable; appliquée au seul pilier que nous considérons, elle semble fort admissible. Les chapiteaux de ce groupe paraissent en effet consacrés à la représentation d'une même idée. »

[4] *Ibid.*, 134.

tonneau); le chapiteau principal tourné vers le bas-côté montre une paire de lions affrontés. Cette correspondance symétrique du décor est assurément voulue.

* * *

Ce premier pilier nord [1] a été mutilé quand, vers le milieu du XVIIIe siècle, on supprima la première travée de la nef pour construire le portique gréco-romain; on le priva alors d'une colonne avec son chapiteau, et, selon C. Martin, on aurait quelque peu retouché les autres [2]. Ceux-ci, au nombre de huit, offrent les motifs suivants, que nous énumérons en partant de l'ouest et en nous dirigeant au nord, à l'est et au sud *(fig. 9)*.

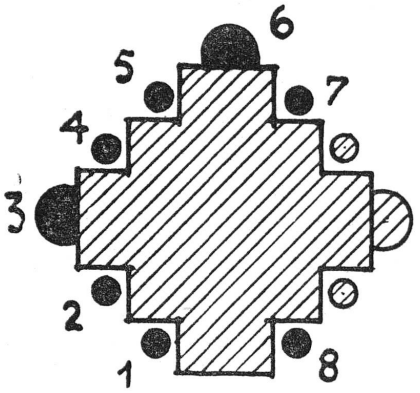


Fig. 9. — Premier pilier isolé N. de la nef.

1. Griffon passant à droite, tête de face. Il terrasse un quadrupède, qui paraît être un lion, tourné aussi à droite, et actuellement privé de son avant-train, sans doute mutilé lorsque l'on modifia l'angle de ce chapiteau au XVIIIe siècle. De sa patte gauche levée, le griffon paraît tenir un long bâton et l'enfoncer dans son adversaire [3]. *(Pl. XIII, 1.)*

2. Deux personnages, imberbes, de face, vêtus d'une tunique courte, ceinturée; les jambes ployées sous eux, les mains aux hanches. Celui de droite porte sur le côté droit de sa poitrine un motif qui ressemble à une fleur, peut-être un insigne de pèlerinage, de confrérie, de corporation [4]. *(Pl. XV, 2.)*

3. Quatre lions dressés et affrontés, deux de chaque côté [5]. *(Pl. XII.)*

4. Un personnage imberbe, vu de dos, aux jambes et aux bras écartés, à la tête renversée en arrière. Il est vêtu d'une chemise, échancrée autour du cou avec un galon, qui laisse transparaître la colonne vertébrale et les côtes, et de braies courtes et plissées, retenues par une ceinture. Sa main gauche est posée sur un masque de lion au-dessous du faux-abaque; sa main droite touche un petit chapiteau [6]. *(Pl. XIV, 2).*

[1] Martin, 131, pl. XXII, 1, 2, 3, 6.

[2] Le chapiteau du griffon (nº 1), a sans doute été mutilé à cette époque. Nous n'avons pas constaté d'autres modifications.

[3] Martin, pl. XXII, 3. Ce griffon n'a pas un bec « en forme de boule », comme le dit Martin; l'extrémité de son bec est brisée; l'auteur a sans doute décrit l'animal d'après la photographie qu'il reproduit, et qui lui donne en effet cet aspect; il n'a pas noté le bâton que tient l'animal.

[4] Martin, pl. XXII, 3; Blavignac, pl. LXXII*, 1-2. Le dessin de Blavignac ne reproduit pas l'insigne sur la poitrine du danseur. Ce détail n'a pas été remarqué par les auteurs antérieurs.

[5] Martin, pl. XXII, 2.

[6] *Ibid.*, pl. XXII, 2; Blavignac, pl. LXXIII*, 6.

Pl. XI. — Chapiteau de Saint-Pierre. Les saintes femmes au tombeau.

5. Un personnage imberbe, dans une attitude analogue à celle du précédent, c'est-à-dire genoux pliés, jambes et bras écartés, mais vu de face; il est vêtu de braies et par-dessus d'une tunique ceinturée à la taille, dont les pans retombent entre ses jambes [1]. *(Pl. XIV.)*

6. Les Saintes femmes au tombeau. Au centre, l'ange est assis de face sur la pierre du tombeau fermé, sous un édicule dont deux colonnettes soutiennent l'arc incurvé. De ses mains il tient un phylactère horizontal avec l'inscription SVRREX.XPC, soit *Surrexit Christus* (Christos en lettres grecques). *(Pl. X)*. De chaque côté, les saintes femmes apportent les aromates: deux à la droite de l'ange, debout, faisant un geste de lamentation; une à sa gauche, inclinée par la rapidité de sa course [2]. *(Pl. XI.)*

7. Un évêque barbu, assis de face sur un siège dont les extrémités sont ornées de têtes de lion. Il tient de la main gauche le livre saint sur sa poitrine, et de la droite levée la crosse. Il porte les insignes de sa fonction: mitre aux pans flottants, pallium, manipule, etc. [3]. *(Pl. XV, 1.)*

8. Samson terrassant le lion; il le chevauche et en saisit la gueule des deux mains; sa longue chevelure flotte derrière lui, rappel de cette chevelure où résidait la force du héros, et que coupa Dalila [4]. *(Pl. XIII, 2.)*

Après avoir mentionné l'évêque, les Saintes femmes au tombeau, C. Martin ajoute: « Les autres sujets sculptés sur ce pilier n'ont pas tous la même importance; il serait impossible d'attribuer une signification quelconque à la plupart d'entre eux » [5]. Devons-nous nous contenter de cette appréciation sommaire et de cette affirmation catégorique ?

* * *

Le thème le plus important est celui des Saintes femmes au tombeau (n° 6), placé sur le chapiteau principal qui regarde le chœur. Assis sur le tombeau, l'ange les accueille par ces paroles: « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant ? Christ est ressuscité. » C'est là un sujet que l'art roman a traité maintes fois; les artistes d'alors n'ont que rarement représenté la résurrection elle-même, et ils n'ont pas voulu figurer le Christ sortant de son tombeau, comme le feront ceux du XIIIe siècle, parce qu'elle n'est pas décrite dans les Evangiles; ils se sont contentés de montrer les Saintes femmes accueillies par l'ange à la porte du tombeau [6].

[1] Martin, pl. XXII, 2.

[2] Martin, pl. XXII, 1; Blavignac, pl. LXX*, 7; Musée de Genève, Exposition d'art suisse, 1943, *Catalogue*, 40, n° 304 (moulage, Musée, n° 910).

[3] Martin, pl. XXII, 1; Blavignac, pl. LXXII*, 7. Les têtes animales ne sont pas celles de serpents, comme le dit Martin.

[4] Martin, pl. XXII, 6; Blavignac, pl. LXXII*, 8.

[5] Martin, 132.

[6] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 132; Id., *L'art religieux du XIIIe s.*, 231; Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, 1916, 517; Leitschuh, *Gesch. d. Karolingischen Malerei*, 1894, 174.

La Résurrection, que chantent les hymnes de Pâques [1] en de multiples variations, tel est le thème qui détermine les autres de cet ensemble.

* * *

L'art roman a souvent représenté la lutte de Samson contre le lion (nº 8). Mais suffit-il de le constater, et d'en rappeler les prototypes antiques, qu'il dérive du Gilgamesh babylonien ou du Mithra tauroctone ? [2]

Samson est un symbole de Jésus-Christ ressuscité. Enfermé dans Gaza par les Philistins, il s'en échappe en arrachant les portes de la ville et en les emportant sur ses épaules jusqu'au sommet de la montagne. Gaza est le tombeau où les Juifs ont cru enfermer le corps du Christ; celui-ci en a brisé les portes et les a emportées sur la montagne, c'est-à-dire au ciel où il est remonté, indiquant qu'il a vaincu à jamais la mort [3].

Mais Samson a aussi terrassé le lion, et c'est une autre préfigure de Jésus vainqueur du tombeau et de l'enfer [4]. C'est pourquoi les hymnes de Pâques, qui chantent la Résurrection du Christ, lui associent les victoires du héros biblique:

[1] Ex. *Incipit versus de resurrectione domini*, hymne des VI-VIIe s., Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, I, 1853, 186, nº 140, 1, 55 sq.:

Angelus ecce domini perfulgidus
sedens in albis revoluto lapide
talibus illas refovit alloquiis:
Quid mulieres viventem cum mortuis
quaeritis? ipse surrexit, ut dixerat.

etc.

[2] Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra*, I, 441, nº 332; Bréhier, *L'art chrétien*, 213; Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, 1937, 190; W. Born, « Samson and the lion, a scottish relief with iranian affiliations », *Gaz. des Beaux-Arts*, 1944, mai, 257; Vallery-Radot, « Note sur deux chapiteaux romans de l'église d'Anneyron (Drôme) », *Mélanges Martroye*, 1941, 269; *Syria*, XXIII, 1942-3, 235; Contenau, *L'épopée de Gilgamesch*, 1939, 296; Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, 1928, 297, Samson und die übrigen Helden des Alten Testaments in der christlichen Kunst; etc.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe s.*, 178; Mone, I, 216, nº 160: *Sabbato post pascha (troparium)*, XIe s., strophe 4, l. 12:

Hanc adamans conjugem
clauderis Gazae,
sed portas effracturus illius

etc.

Note: «*Quem nisi redemptorem nostrum Samson ille significat? quid Gaza civitas, nisi infernum designat ? — Samson media nocte non solum exiit, sed etiam portas tulit: redemptor noster ante lucem non solum de inferno exiit, sed et ipsa inferni claustra destruxit. portas tulit et montis verticem subiit, quia resurgendo claustra inferni abstulit, et ascendendo coelorum regna penetravit. Greg. M. Hom. in evang.*, 2, 21, 7.

[4] Bréhier, *L'art chrétien*, 213. — Isidore de Séville, *Patrol.*, éd. Migne, LXXXIII, 1850, 111, nº 80: *Samson Salvatoris nostri mortem et victoriam figuravit, sive quia de faucibus diaboli gentes, quasi favum ab ore reperti leonis, abstraxit, sive quia post mortem plures lucratus, plurimosque*

Nam fueras praefiguratus
infernum fracturus,
cum Samson vir invictus
leonem suffocavit
et portas hostiles disrupit [1].

* * *

Sur le chapiteau principal tourné vers le nord, quatre lions sont affrontés (nº 3) Ce groupement héraldique, où les fauves s'opposent, qu'ils soient ou non séparés par un élément central, palmette, arbre, colonne, etc., est emprunté par les artistes romans, qui l'ont souvent répété [2], aux étoffes, ou aux miniatures qu'ils avaient sous les yeux, et il remonte à la très lointaine antiquité où il est aussi banal que plus tard [3]. On le retrouve sur d'autres chapiteaux de Saint-Pierre, par exemple sur le premier pilier isolé sud de la nef, ou les animaux sont séparés par une colonne et attachés à elle par une corde. Ne serait-ce donc ici qu'un motif décoratif sans plus, comme il l'est souvent ?

Ne peut-on supposer que les artistes l'ont choisi parce qu'il pouvait évoquer, par l'une des multiples significations que le symbolisme donne au lion [4], le thème général qu'ils traitaient, celui de la Résurrection ?

Le lion peut être l'emblème du Mauvais, *quaerens quem devoret* (I. Petr. 5, 8) [5]. Mais il est aussi celui de son adversaire, Jésus-Christ, le lion de la tribu de Juda,

moriens quam vivens exstinxit; *ibid.*, 389, chap. VIII; « *Iste ergo cum tenderet ad ministerium nuptiarum, leo rugiens occurrit ei. Sed quis primus erat in Samson obvium leonem necans, cum petendae uxoris causa ad alienigenas tenderet, nisi Christus qui Ecclesiam vocaturus ex gentibus, vincens diabolum vicit. Gaudete, quia ego vici mundum.* » Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 934, De Paschali die: « *Samson... scilicet Christus... In via leonem confregit... diabolum, qui tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret, in cruce devicit.* » — Hugues de Saint-Victor, *Patrol.*, t. CLXXV, 680, De Samsone: *Samson significat Christum... Samson leonem interfecit, et Christus diabolum occidit*; Id., t. CLXXVII, 976: « *Samson leonem occidit... et Christus diabolum vicit...* — Raban Maur, *Patrol.*, t. CXI, 57: *Samson... Salvatoris nostri mortem et victoriam figuravit, sive quia de faucibus diaboli gentes quasi favum ab ore praecepti leonis abstraxit...* »

[1] Mone, I, 198, nº 146, 4, 25 sq. *Dominica S. Paschae*, symphonia *(troparium)*, XIe s.

[2] Durand-Lefebvre, 132, Le Lion.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 347.

[4] Durand-Lefebvre, *l. c.*; Cahier-Martin, *Mél. d'arch.*, II, 1851, 108, 115; Cahier, *Nouveaux mélanges*, 1874, 117; Id., *Vitraux de Bourges*, 77, 82, nº 4, 45, etc.

[5] Cahier, *Nouveaux mél.*, 1874, 194; Künstle, *Ikonographie d. christlichen Kunst*, I, 1928, 126. — Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 915: « *Per leonem Antichristus intelligitur* »; 916: « *Draco etiam et leo... diabolus appellatur* ». — Le lion est un exemple des sens divers et opposés que peut prendre un même motif, comme le commente Nicolas de Lyra, *Patrol.*, t. CXIII, 34 (prologue à Walafried Strabo): « *sicut leo per proprietatem constantiae Christum significat Apoc. V:* « *Ecce vicit leo de tribu Juda* », *et per voracitatem signat diabolum, primae Petri V:* « *Adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens, circumit quaerens quem devoret* ». — Sur ces sens divers du lion, Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, 1928, 126.

leo fortis, *leo fortissimus*, *leo invictus* qui, par sa résurrection, a vaincu le démon et la mort, comme le célèbrent les hymnes du jour de Pâques:

Hinc, fratres cari
simil laetemur sacratissimo
diei hujus festo,
Qua fortis leo,
daemone victo,
illuxit omni mundo [1]

Et, comme l'affirment les textes, le lion divin a vaincu en ce jour le lion diabolique: « *Hodie fortem leonem fortior leo de tribu Juda vicit.* » [2]

On croyait, d'après le Physiologus grec, que le lion dort les yeux ouverts: c'est l'image de Jésus-Christ qui veille dans la nuit du tombeau attendant la résurrection [3]. On croyait que la lionne met au monde des petits qui paraissent mort-nés; mais le troisième jour, le lion survenant les ranime de son souffle. C'est un autre symbole de Jésus-Christ, qui ressuscite au troisième jour d'entre les morts, comme les lionceaux, à la voix de son Père [4]. *Sed quare, ut leo, et velut catulus leonis* ? commente

[1] Mone, I, 196, nº 145, *Dominice s. paschae ad vesperam. romana (troparium)*, strophe 6, XIe s.

Ibid., 226, nº 169, *De resurrectione domini (troparium)*, strophe 2, XIVe s.:

Superato jam
surrexit mortis imperio
messias, leo fortissimus.

Ibid., 219, nº 162, *Ad tertiam per totam hebdomadam paschae*, XIVe s.:

Chorus novae Jerusalem
novam meli dulcedinem
promat colens cum sobriis
paschale festum gaudiis
Quo Christus invictus leo
dracone surgens obruto
dum voce viva personat
a morte functos excitat.

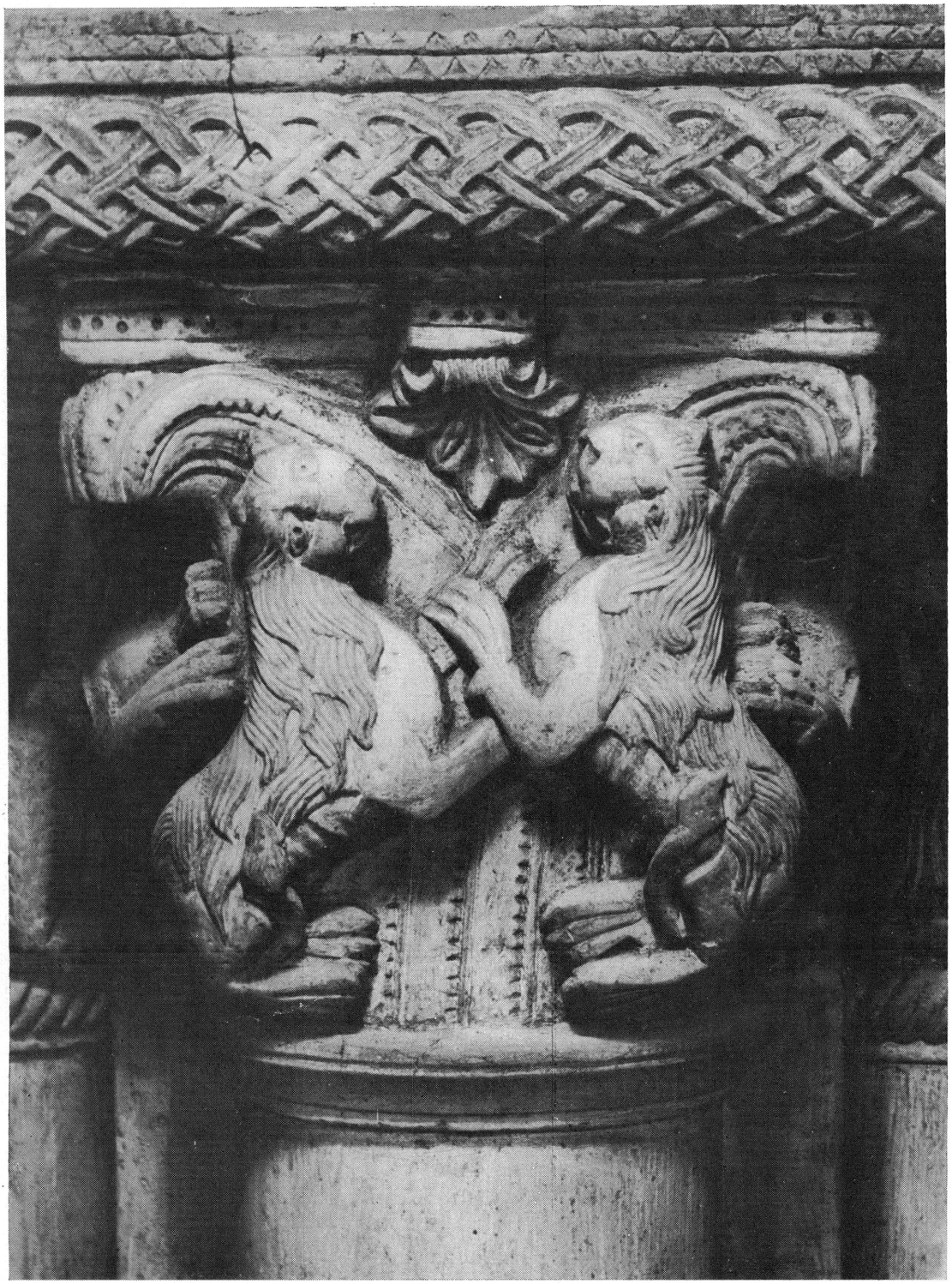
[2] Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 930, *De Pasquali die.* — De même David, *ibid.*, 740: « *David, id est manu fortis qui vicit leonem, id est diabolum* ».

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 332; Cahier, *Nouveaux mél.*, 117; Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 935:

Ita dominus Christus, leo de tribu Juda, obdormivit, Et somnum mortis cepit in humanitate; Sed vigilavit divinitate.

[4] Mâle, *L'art religieux du XIIIe s.*, 28, 56, fig. 13 (vitrail de Lyon), 59 (vitrail du Mans); Cahier, 118; Id., *Vitraux de Bourges*, 177, fig.:

Dicitur etiam quod leaena catulum suum mortuum fundat,
Et ipse ad vocem rugientis patris die tercia surgat.
Sic Christus, qui triduo sepulcro jacuit



Pl. XII. — Chapiteau de Saint-Pierre. Lions affrontés.

Isidore de Séville. *In somno leo fuit. Bene ergo Christus, ut leo, requievit, qui non solum mortis acerbitatem non timuit, sed etiam in ipsa morte mortis imperium vicit. Bene idem iterum ut catulus leonis, quia die tertia resurrexit... Quis requieverit sicut leo, nisi Christus in sepulcro suo ?* [1]

Faut-il donc s'étonner si, sur les deux chapiteaux principaux de ce pilier, l'un montre la Résurrection, l'autre des lions qui l'évoquent ? Ainsi, sur des vitraux et d'autres monuments [2], Jésus ressuscité sort du tombeau, accompagné d'un lion avec ses lionceaux [3]. « Un détail d'apparence insignifiante, dit Mâle, cache un symbole. Le lion qu'on voit dans un vitrail de Bourges, près du tombeau d'où sort Jésus-Christ ressuscité, est une figure de la Résurrection [4]. »

* * *

Et cette victoire du lion divin sur la mort est assimilée aux exploits de Samson, le héros invincible, lui aussi symbole de la Résurrection, que montre un autre chapiteau de ce pilier (nº 8): [5]

Die tertia surrexit, expergefactus voce Patris...
Dominus de tribu Juda, ut catulus leonis dormivit,
Quum tres dies in morte de (sine ?) virtute jacuit,
Quem Pater in die tercia suscitavit...

Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 935-6; 941: «*quia Christus ut leo resurrexisse describitur*; cf. Cahier, *Nouveaux mél.*, 118, et note.

[1] Isidore de Séville, Migne, *Patrol.*, LXXXIII, 1850, 279, nº 349, 17 sq., 19; 283, nº 47. *Ibid.*, nº 38: *Judas significat Christum, qui in cubili sepulcri, quasi leo, securus, corporis somno victoque mortis imperio, post triduum resurrexit.* — Sur le lion qui dort les yeux ouverts, qui renaît au troisième jour, etc., symbole de la résurrection du Christ, cf. encore: « Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 694, *De officio Paschali « Resurrexi »: « leo natus triduo, quasi mortuus, dormire traditur, sed in die tertia voce Patris excitatur. Sic Christus Leo de tribu Juda triduo dormivit conturbatus, sed in die tertia a Patre est suscitatus* ». — Isidore de Séville, *Patrol.*, t. LXXXIII, 279, nº 17 sq. — Hugues de Saint-Victor, *Patrol.*, t. CLXXV, 13; t. CLXXVII, 56, *De leone.* — Raban Maur, *Patrol.*, t. CXI, 217, *De bestiis.* — Pierre de Riga, *Patrol.*, t. CCXII, 34. — Walafried Strabo, *Patrol.*, t. CXIII, 178, vers. 9. — Sur une miniature d'un manuscrit de Munich, saint Marc sous la forme du lion tient un livre ouvert, et il est accompagné de la légende: *in Christo completur* (ou *complebitur*) *visio leonis, resurgendo, quia vicit leo de tribu Juda, radix David.* Soit: « la vision du lion (Ezéch. I, 4-25, etc.) s'accomplit en Notre Seigneur, quand il ressuscite, parce que c'est là le triomphe du lion de Juda, dont David est la tige ». Cahier, *Nouveaux mél.*, 1874, 40. On lit l'Evangile de S. Marc le jour de Pâques, parce que son attribut est le lion, et que celui-ci évoque la résurrection du Christ. Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 941: «*qui formam leonis gerit... Unde et evangelium ejus in paschali die legitur, quia Christus ut leo resurrexisse describitur* », ibid., 1694, De officio Paschalis « Resurrexi ».

[2] Miniatures, Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, 52, note 4. — Fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue, Künstle, I, 95, par. 28, n. 8.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe s.*, 28 (vitrail de Bourges); 56, fig. 13 (vitrail de Lyon); 59 (Chartres, Le Mans, Tours); Künstle, *Ikonographie d. christlichen Kunst*, I, 1928, 127, fig. 31 (vitrail de Fribourg, Christ en croix, lion et lionceaux).

[4] *Ibid.*, 28.

[5] Mone, III, 1855, 22, nº 630, *De omnibus sanctis*, 13 sq., XIVe s.

Cf. frise de la cathédrale de Strasbourg, XIVe s.: deux groupes consécutifs: homme assom-

Samson portas valvas pandit
et asportans montem scandit
mira cum potentia:
sic de tribu Juda fortis,
leo portis fractis mortis
die surgens tertia.

* * *

Un autre thème animal est celui du griffon qui terrasse un fauve (nº 1). Seuls ou affrontés, accompagnant Alexandre dans son ascension, terrassant un cheval [1], luttant contre des humains, etc., les griffons sont fréquents dans l'art roman [2], comme auparavant dans l'art mérovingien. Cet animal, qui reparaît sur d'autres chapiteaux de Saint-Pierre, n'est-il qu'un thème décoratif traditionnel ? [3] Sur le chapiteau en question, le griffon tient un long bâton, une lance, dont il paraît transpercer son adversaire, comme le ferait un vainqueur humain. Un chapiteau de Cantorbery offre un motif très voisin: un griffon à bras humain, tenant un épieu, terrasse un quadrupède qui semble être un lion plus qu'un chien, comme le pense Cahier; celui-ci, rapprochant sans raison ce sujet de l'ascension d'Alexandre, y verrait le symbole de « la violence du riche enivré par le pouvoir, qui croit que tout n'est bon qu'à satisfaire ses désirs » ! [4] Sourions de telles divagations. Constatons toutefois qu'il s'agit d'une lutte entre deux animaux, dont le deuxième pilier isolé nord donne plusieurs variantes en leur attribuant assurément un sens, comme nous l'avons relevé plus haut; et rapprochons cette lutte de celle qui, sur le chapiteau déjà décrit (nº 8), oppose Samson et le lion, en préfigure de la Résurrection.

* * *

Trois chapiteaux, sinon quatre, évoquent donc ce grand drame religieux, et avec lui la fête de Pâques, une des principales solennités de l'Église chrétienne. Elle

mant un lion, lion et lionceaux. CAHIER, *Nouveaux mél.*, 154, fig. D-F (l'auteur ne voit dans le premier motif qu'une scène de chasse au lion, admettant « tout au plus le souvenir de Samson et de David »); MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle* (3), 58.

[1] On croyait que le griffon a le cheval en horreur, CAHIER, *Nouveaux mél.*, 193, fig. (griffon et équidé), 184, note 2, 195.

[2] Cf. plus haut, 49.

[3] MÂLE, *L'art religieux du XIIIe s.*, 67, qui combat les interprétations symboliques (« Le griffon, être double, qui participe de la nature du lion et de la nature de l'aigle, ne cacherait-il pas quelque mystérieuse allusion à Jésus-Christ ? Non... »); CAHIER, 194 (symbole du diable).

[4] CAHIER, *Nouveaux mélanges*, 251, fig. D.

coïncide avec l'éveil de la nature, qui renaît après la mort apparente de l'hiver, comme le Christ est sorti vivant du tombeau, vainqueur de la mort. L'hymne *Salva festa dies*, qui se chante encore dans certaines églises à la procession de Pâques, célèbre cette coïncidence, que les anciens auteurs ont plus d'une fois relevée [1]. Les hymnes de Pâques chantent cette allégresse, que les arbres, les plantes, les oiseaux, les humains, sont appelés à manifester en ce jour [2].

Expliquerait-elle les personnages figurés sur les chapiteaux 2, 3, 4, 5 ?

Deux d'entre eux, côte à côte sur le même chapiteau (nº 2), ont les mains aux hanches, les jambes repliées sous eux, et cette attitude dénote qu'il s'agit assurément

[1] Déjà Grégoire de Nazianze, *Orat.* 43, 703; cf. Mone, I, 217. — Honorius d'Autun, *Patrol.*, t. CLXXII, 929: De Pasquali die: « Hodie cuncta a Deo creata per Christi resurrectionem gaudio perfunduntur », etc... — Gougaud, « La danse dans les églises », *Rev. hist. eccl.*, XV, 1914, 22:

Ecce renascentis testatur gratia mundi
Omnia cum Domino dona redisse suo.
Namque triumphanti post tristia tartara Christo
Undique fronde nemus, gramina flore favent

Cf. U. Chevalier, *Répert. Hymn.*, nº 17.949.

[2] Mone, I, 200, nº 148, *In die sancto paschae*, 79 sq., XIVe s.:

Favent igitur
resurgenti Christo
cuncta gaudiis:
Flores, segetes
redivivo fructu
vernant et volucres
gelu tristi
terso dulce jubilant
Tellus herbida
resurgenti plaudit
Christo...
Ergo die
ista exultemus
qua nobis
viam vitae resurgens
patefecit Jesus

Ibid., I, 227, nº 170, *De diebus festis a pascha usque ad pentecosten*, 4 sq., XIVe s.:

nam surrexit, qui nos dilexit...
Gaude, plaude, ama, clama
voce valida.
Surge, curre, vere quaere
Christum istum corde, sorde
procul posita...
Orate, jubilate et cantate,
tempus prope est,
ut audiatis vocem jocunditatis...

Cf. encore, I, 186, nº 140. *Incipit versus de resurrectione domini*, 6 sq., VIIIe s., etc.

de danseurs; elle est analogue à celle de Salomé dansant devant Hérode, sur un autre chapiteau de Saint-Pierre, au troisième pilier isolé sud [1].

Deux autres (nos 4,5), aux jambes et aux bras écartés, l'un vu de dos, l'autre de face, sont des jongleurs, des acrobates, qui font une culbute, un saut périlleux. L'iconographie des églises en offre d'analogues. C'est une jongleresse, sur un chapitrau d'Amboise [2]; sur un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville, en Normandie, elle se tient en équilibre sur ses mains, la tête en bas, entre des musiciens [3]; au portail d'Avallon, elle courbe son corps en arc, et touche le sol d'une main [4]; à celui de Saint-Martin de Tours, on voyait jadis un jongleur la tête entre ses jambes [5]. De telles figurations ne sont pas rares dans l'art roman [6], et persisteront; on en retrouve jusque sur les miséricordes des stalles du XVe siècle [7]. L'antiquité connaissait déjà ces corps d'acrobates courbés en arrière, faisant la culbute, la roue, que l'on voit dans l'art minoen sur des fresques, sur des sceaux [8], sur un pommeau d'épée de Mallia, en Crète [9], puis comme anses et poignées de vases grecs archaïques [10], de cistes étrusques [11], sur des peintures de vases, etc. [12], qui ont parfois une signification religieuse et rituelle, et que l'on a rapprochés de ceux du moyen âge [13].

[1] Blavignac, pl. LXXI*, 1; Martin, pl. XXVIII, 3, à droite.

[2] Cahier, *Nouveaux mél.*, 217, fig.; Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 313 (XIe s.).

[3] P. Lacroix, *Les arts au moyen âge*, 1869, 199, fig. 155; van Marle, *Iconographie de l'art profane*, I. La vie quotidienne, 95, 133; Mâle, 313; L. Dubreuil, « Un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville », *B. Com. Ant. Seine-Infér.*, XIX, 1939, 223.

[4] Enlart, *Manuel d'arch. française*, III. Le costume, 179, fig. 179 (XIIe).

[5] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 313. — Salomé faisant la culbute devant Hérode, v. Marle, 134.

[6] Acrobates, comme caryatides, cathédrale de Modène, XIIe siècle, Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, 262-3, fig.; 248-9, 261. — Viollet le Duc, *Dict. raisonné du mobilier français*, II, 1874, 450. - Min. Bible de Rodas, X-XI s., Lauer, *Les miniatures des manuscrits romans de la Bibliothèque nationale*. 45.

[7] Personnage faisant la culbute en arrière, miséricorde de stalle de Moudon, P. Ganz et Th. Seeger, *Das Chorgestuhl in der Schweiz*, 1946, pl. 47, 2; Miséricorde de stalle de Bâle, S. Peter, personnage de dos, étendu, bras et jambes écartés, chausses ouvertes, ibid., pl. 36, 4 *(derbe Rückenfigur)*; v. Marle, 135, note 1, réf.

[8] Picard, *Rev. arch.*, 1947, I, 84, Une source homérique.

[9] Chapouthier, « Mallia, deux épées d'apparat », *Etudes crétoises*, V, 1938, 51, Les performances acrobatiques en Crète et en Orient, étudie l'histoire de ce schéma, qui viendrait de l'Orient; cf. *Bull. de Corr. hellénique*, LX, 1936, pl. LXII.

[10] *Eph. arch.*, 1936, 169 sq., pl. 4.

[11] Ex. Reinach, *Répert. de la stat.*, passim; *Studi etruschi*, XI, 1937, pl. XVI, LII; *Encyclopédie photographique de l'art*, III, 1938, Louvre, pl. 110-111, etc...

[12] Couissin, « Statuette de femme acrobate du musée de Rennes », *Mon. Piot*, 28, 1925-26, 131, pl. X (133-4, liste de quelques images d'acrobates); *Rev. arch.*, 1924, I, 215, Deux statuettes antiques du Musée de Rennes; Albizzati, «Statuetta ellenistica d'acrobata», *Historia*, I, 1927, 43; Andreotti, «Statuetta ellenistica d'acrobata», *ibid.*; Graindor, *Terres-cuites de l'Egypte gréco-romaine*, 1939, 142, note 3, réf.; Cf. Gahers, *Gaukler in Altertum*, 1926; Blünner, *Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. de Wiss.*, Munich, 1908, 1 (chanteurs, bateleurs, acrobates, etc., dans l'antiquité).

[13] Picard, « Kybisteteres anciens et médiévaux », *Rev. arch.*, 1939, I, 262.

Pl. XIII. — Chapiteaux de Saint-Pierre. — 1. Griffon terrassant un quadrupède. — 2. Samson terrassant le lion.

On sait le rôle important que les musiciens, les chanteurs, les danseurs, les jongleurs jouent dans la vie du moyen âge, accompagnant les fêtes civiles et religieuses, faisant route avec les pèlerins [1]. « Alors, dit un poète, se lèvent les jongleurs. L'un joue de la harpe, l'autre de la viole, l'un de la flûte, l'autre du fifre, l'un de la guigue, l'autre de la rote, l'un dit les paroles, l'autre les accompagne... Il en est qui jonglent avec des couteaux, l'un rampe à terre et l'autre fait la culbute, un autre danse en faisant la cabriole... » [2]. « Rien n'est plus curieux, dit Mâle, que de retrouver ces jongleurs eux-mêmes sculptés aux chapiteaux de nos églises romanes... Ces musiciens, ces interprètes des poètes, ces équilibristes même, tenaient tant de place dans la vie des hommes d'alors, qu'on ne s'étonne pas de les rencontrer dans nos églises romanes... Les pèlerins, qui rencontraient sans cesse les jongleurs dans les parvis, trouvaient sans doute tout naturel de les voir sculptés au mur du sanctuaire » [3],

* * *

L'Eglise réprouvait ces professions dans lesquelles elle percevait une occasion de péché, et leurs mœurs souvent libres [4], mais elle les tolérait toutefois; le Christ lui-même ne leur était-il pas miséricordieux ? [5] L'acrobate du chapiteau n° 4 pose sa main gauche sur un masque de lion, et la gueule du fauve semble la dévorer. Blavignac en a supposé que l'image représentait l'homme païen englouti par l'enfer. par le démon [6]. Verrait-on là quelque allusion à la réprobation de l'Église, et rappel-

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 263, 312-3; Gastoué, « Musique et musiciens français dans les anciens manuscrits », *Trésors Bibl. France*, V, 1935, 72; G. Reese, *Music in the middle ages, with an introduction on the music of ancient times*, New-York, 1940; E. Reuter, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, 1938; v. Marle, *Iconographie de l'art profane*, I. La vie quotidienne, 133 sq., 95-6, ex. de jongleurs, acrobates, musiciens); E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*; R. Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, 1945, 195; D'Allemagne, *Récréations et passe-temps*, *266*, Les jongleurs.

[2] *Le roman de Flamenca*, éd. et trad. P. Meyer, 277; Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 312-3.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 312-3.

[4] « Celui qui introduit dans sa maison des personnages histrioniques, des mimes et des danseurs, ne se rend pas compte de la foule de diables qu'il admet chez lui dans leur train », Alcuin; cf. Pertz, *Monumenta Germaniae Historica*, *Epistolae Karolini aevi*, II, Epistola CLXXV, 290. — Le sixième conseil de Paris définit les devoirs des rois: « Empêcher les vols, punir l'adultère, et ne pas nourrir des jongleurs », *Patrol.*, t. CXXXIX, 477. — On leur refusait la communion, « parce qu'ils sont les ministres de Satan ». — Cf. Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, 1945, 195, réf. — Cahier, *Nouveaux mélanges*, 1874, 219, note 1; 159: « Prédicateurs et canonistes du moyen âge n'épargnent guère les anathèmes aux jongleurs comme suppôts de Satan... Danseuse publique, mime, ou toute autre espèce de baladine, étaient pour le moyen âge des prostituées... », etc.

[5] Cf. l'histoire du jongleur de Lucques, qui joue en guise de prière son plus bel air à l'image du Christ, laquelle lui jette un des souliers d'argent qu'elle porte aux pieds. Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 255; Cahier, *Caractéristiques des Saints*, *s. v.* Musique, 569.

[6] Blavignac, 289, note 385.

lera-t-on les danseurs maudits de Kolbick ? [1] Ce serait sans doute chercher trop de subtilités dans un détail qui n'est vraisemblablement que décoratif.

* * *

Lors des grandes fêtes chrétiennes, le peuple se réjouissait, dansait, sautait, aux abords de l'église, et même en elle [2]. De nombreux textes mentionnent ces « ballationes », « saltationes » [3], survivances de rites païens [4]; l'Eglise les réprouvait, et s'efforçait de les empêcher [5], mais en vain, et dut les tolérer; les ecclésiastiques eux-mêmes y prenaient part, et du XIIe au XVe siècle les évêques s'évertuèrent à interdire la danse aux ecclésiastiques et aux religieux [6]. Ces danses se pratiquaient surtout aux deux grandes fêtes chrétiennes de Noël et de Pâques [7], et « la fête de Pâques était le point de départ de la saison dansante printanière » [8]; on connaît de nombreux exemples de ces danses rituelles de Pâques exécutées jusque dans les églises [9].

[1] Dans le duché d'Anhalt, vers 1020-1. Comme le prêtre se disposait à célébrer la messe de Noël, une bande d'hommes et de femmes se mit à mener devant l'église et dans l'église même des danses frénétiques et à chanter. Tous les efforts pour les en empêcher furent vains. Mais la malédiction divine ne se fit pas attendre. On vit les uns s'abattre sur le pavé pour ne plus se relever, d'autres s'en aller comme fous en chantant et en dansant sans répit. Gougaud, 229 et note 1, référ. Cette légende, avec diverses variantes, est souvent citée par des sermonnaires pour inspirer l'horreur des danses illicites.

[2] Gougaud, « La danse dans les églises », *Rev. d'hist. eccl.*, XV, 1914, 5, 229; Leclercq et Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s. v. Danses, 251; II, Danses populaires dans les églises, référ.

[3] Ce n'étaient donc pas seulement des danses, mais aussi des sauts, comme dans la procession « dansante » ou « sautante » d'Echternach, au Luxembourg, dite aussi procession « der springenden Heiligen », Gougaud, 240.

[4] Gougaud, 17, 19 sq.

[5] *Ibid.*, 10, textes; ces danses sont encore pratiquées dans certaines localités, *ibid.*, 237.

[6] *Ibid.*, 233, ex.; à Sens on disait « tel jour le préchantre bale », etc.

[7] Sur les usages populaires de Pâques, v. Gennep, *Manuel de folklore contemporain*, III, 1937, 350, Le cycle de Pâques (bibliogr. pour la France). Ces danses de Pâques coïncident avec les réjouissances du printemps, fêtes de mai et autres, héritages des fêtes païennes des calendes de mai, Gougaud, 19.

[8] *Ibid.*, 234, 18: « à la fin du moyen âge, ce n'étaient pas seulement ces deux fêtes, mais toutes celles qui se groupent autour d'elles que choisissait de préférence le populaire pour se livrer aux divertissements de la danse. Il y avait ainsi comme deux saisons dansantes, celle de Noël pour l'hiver, celle de Pâques au printemps. La première commençait souvent dès la Saint-Nicolas pour ne se clore qu'à l'Epiphanie, et la seconde se prolongeait jusqu'à la Saint-Jean, fête à observances superstitieuses par excellence ».

[9] *Ibid.*, 235 sq. ex.; à Sens, le jour de Pâques, danse ecclésiastique, dite « cazzole », etc.; à Auxerre, la danse de Pâques, à laquelle prenaient aussi part les chanoines de la cathédrale, s'exécutait dans la nef; on dansait ici au chant de la prose *Victimae paschali laudes*, l'orgue accompagnant le chant, et en se jetant une balle ou pelote, d'où le nom de « pilota » qui servait à désigner cette danse, *ibid.*, 235-6; Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, éd. Lyon, 1568, 369: *De sancto die Paschae. In quibusdam quoque in locis hac die in aleis, in natali prelati, cum suis clericis*

La présence de danseurs et d'acrobates sur les chapiteaux du pilier de Saint-Pierre qui, par d'autres thèmes, célèbrent la Résurrection[1] et la fête de Pâques, ne s'éclaire-t-elle pas à la lumière de ces usages ? Ne veut-elle pas dire l'allégresse du peuple, qu'il exprime par ses jongleries, ses sauts, ses danses, et peut-être même jusque dans la cathédrale ?

* * *

On retrouve deux acrobates et peut-être une danseuse nue en un autre lieu de Saint-Pierre, sur deux chapiteaux de la chapelle de saint Jean-Baptiste, au sud du chœur, et en posture analogue, mais traités en un style plus évolué, celui de la troisième phase [2]. Ils y évoquent de pareils souvenirs. A la fête de Saint-Jean Baptiste, on s'adonnait, comme à celle de Pâques, à des réjouissances, à des danses, à des sauts [3], auxquels les prêtres mêmes participaient [4]. De plus, nous le montrerons ailleurs, le décor de cette chapelle appartient aussi au cycle de Pâques, célèbre les apparitions du Christ ressuscité à Marie-Madeleine, aux pèlerins d'Emmaus, aux apôtres.

N'y a-t-il donc pas d'étroites connexions spirituelles entre ces divers thèmes, disparates en apparence ?

* * *

Sur le dernier chapiteau qui reste à examiner (nº 7), un évêque trône de face [5].

Serait-ce une figure symbolique ? Une image indéterminée de l'Eglise chrétienne ? Aux portails du XIIe siècle, des statues d'évêques mitrés sont celles de Moïse et d'Aaron, symboles de la Synagogue, que l'on oppose à saint Pierre et à saint Paul, symboles de l'Eglise [6]. Mais Aaron, le premier grand prêtre, est aussi le

ludunt, vel in claustris, vel in domibus episcopalibus, ita ut etiam descendant ad ludum pilae, vel etiam ad choreas, et cantus quod vocatur libertas Decembrica, quia antiquitus consuetudo fuit apud Gentiles... laudabilius tamen est a talibus abstinere. » Déjà saint Basile réprouve les femmes qui osent mêler leurs danses à la célébration de la fête de Pâques. GOUGAUD, 9. — Dans l'église byzantine, des danses avaient lieu lors des fêtes de Pâques; le patriarche Théophylacte mêlait des baladins aux chants des hymnes sacrés (Xe s.), MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, 1916,615.

[1] Faut-il signaler que, si à Saint-Pierre acrobates et danseurs voisinent avec Samson tueur du lion, à l'église de Ferrières des jongleurs ne sont pas loin du combat de Pépin et du lion, ce nouveau Samson, « ils s'accompagnent sur la viole, et semblent chanter l'héroïque épisode sculpté au portail voisin », MÂLE, *L'art religieux du XIIe s.*, 312.

[2] C. MARTIN, pl. XXXII, 1.

[3] GOUGAUD, 19. Texte attribué à saint Eloi de Noyon: *Nullus in festivitate sancti Ioannis vel quibus sanctorum sollemnitatibus solestitia aut vallationes vel saltationes (aut caraules) aut cantica diabolica exerceat.*

[4] GOUGAUD, 233.

[5] Noter à Saint-Pierre, sur un chapiteau du quatrième pilier isolé sud (deuxième phase), un ecclésiastique debout, de face, tenant une clef dans sa main gauche ramenée sur sa poitrine, de l'autre un objet allongé, peut-être flacon.

[6] MALE, *L'art religieux du XIIe s.*, 147, 150, 394.

premier évêque [1]; de lui, par tous les grands prêtres juifs, puis par le Christ, descendent tous ceux qui sont revêtus de la dignité épiscopale [2]; des uns aux autres, il y a une tradition constante. Et Aaron [3], comme les autres grands prêtres juifs [4], préfigure aussi le Christ.

Serait-ce quelque saint évêque ? non, puisqu'il ne porte pas le nimbe.

Serait-ce alors quelque évêque historique ? On en connaît quelques-uns dans l'iconographie des églises [5], et ils sont parfois contemporains [6]. Assiste-t-il, sur ce chapiteau, aux fêtes de Pâques, comme on le voit parfois ? [7]

« Rien ne permet malheureusement de reconnaître dans cette figure le portrait d'un personnage historique », dit C. Martin [8]. Cependant, cet évêque ne serait-il pas

[1] Isidore de Séville, *Patrol.*, LXXXIII, 1850, 781 : *Aaron primus in lege sacerdotate nomen accepit, primusque pontificali stole infulatus victimas obtulit, jubente Domino... Quo loco contemplari oportet Aaron summum sacerdotem fuisse, id est episcopum... ; ibid.*, 318, *De veste pontificis : Sacerdos autem Aaron illum significat, ad quem dicitur : « Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedec ». Vestis ejusdem sacerdotis Ecclesia est...*; *ibid.*, 780, *De sacerdotio.* — Künstle, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I, 1928, 299.

[2] Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, éd., Lyon, 1568, 58, *De sacerdote*; table, s. v. *Christus sacerdotes instituit.*

[3] Isidore de Séville, *ibid.*, 109, n° 60 : *Aaron sacerdos, qui cruore victimarum populum expiabat, significat Christum, qui sacrificio sanguinis sui peccata diluit mundi.*

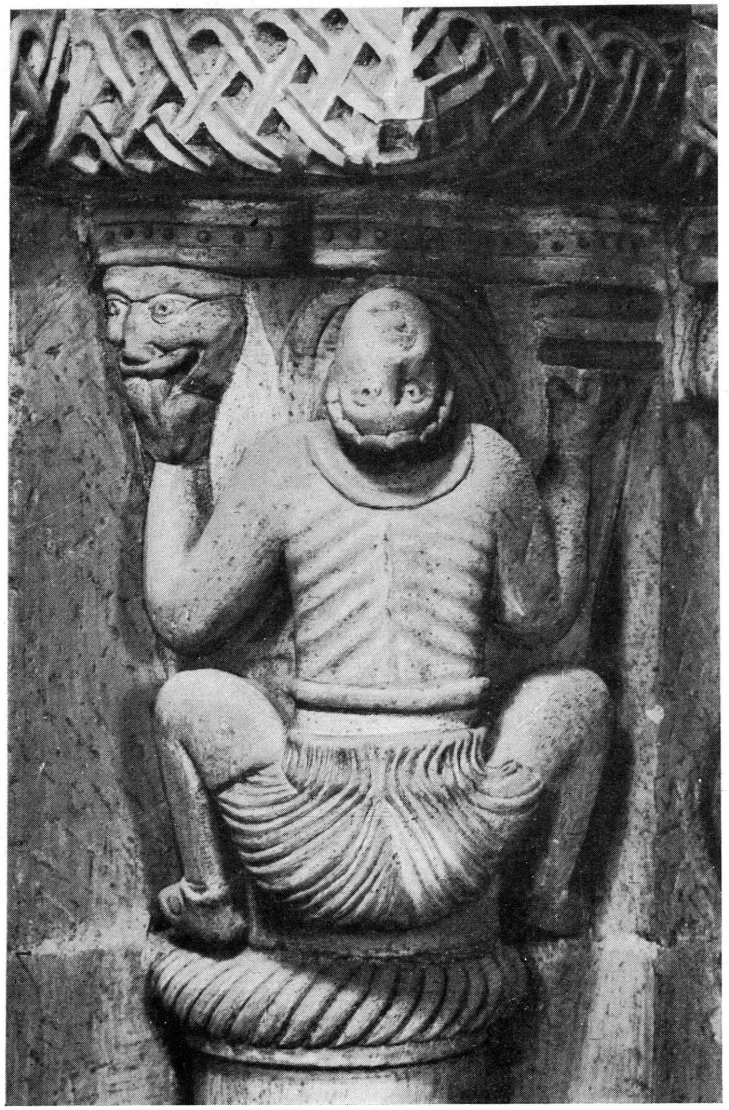
[4] Isidore de Séville, *ibid.*, 111, n° 72 : *Jesu Nave imaginem Salvatoris exposuit ;* 115, n° 120 : *Jesus, sacerdos magnus, figuram gerebat Christi*; 116, n° 121 : *Zorobabal, sacerdos, typus est Domini Salvatoris.*

[5] Sur les vitraux de Reims, les rois de France sont accompagnés chacun de l'évêque qui l'a sacré, Mâle, *L'art religieux du XIIIe s.*, 397.

[6] Id., *L'art religieux du XIIe s.*, 194. A Saint-Bertrand de Comminges, à l'extrémité du tympan qui figure l'Adoration des Mages, un évêque, face au spectateur, fait le geste de la bénédiction et porte la crosse. Ce serait l'évêque saint Bertrand, qui rebâtit l'église, et mourut en 1123. Son image a dû être sculptée peu après sa mort. « Elle est certainement antérieure à 1179, date de la canonisation du saint, car il est représenté sans nimbe. Cette image d'un grand homme qui n'était pas encore un saint, est fort intéressante; il a fallu un vif mouvement d'enthousiasme pour qu'on ait osé représenter un contemporain, un homme que tous avaient connu, à côté de la Vierge et des rois mages. » On voit, aux portes de bronze de la cathédrale de Bénévent, les figures en pied, dans des édicules à colonnettes, des différents évêques de la région, avec leurs noms, debout, de face, crosse en main. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, 706, fig. 653. Au portail de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme), la Vierge trône entre saint Pierre, saint Jean et un évêque, debout, qui serait saint Austremoine, dont l'église possède les reliques. Il n'est pas nimbé, mais « il est, on n'en saurait douter, au nombre des bienheureux, car de la main il présente à la Vierge un abbé prosterné. Dans ce bas-relief cet abbé, un des constructeurs de l'église, est le seul vivant, seul il est encore sur terre », Mâle, *L'art religieux du XIIe s.*, 211. — Un vitrail de la cathédrale de Troyes montrait un évêque, avec l'inscription *Eps. Herve*, sans doute l'évêque Hervé, mort en 1223, Id., *L'art religieux du XIIIe s.*, 403, note. — Bréhier, *L'art chrétien*, 259, cite divers exemples : cloître de Moissac, vers 1100, la statue de l'abbé Durand (1048-1072), parmi celles des apôtres. A Saint-Zénon de Vérone (1133), tympan : le saint patron de la cité en costume épiscopal, etc...

[7] Ms. de l'Exultet, à la bénédiction du cierge de Pâques, Venturi, III, 728. — Sur le symbolisme du cierge pascal, G. Durand, *Rationale*, éd. 1558, VI, 349 verso, chap. LXXX, *De benedictione cerei*; 541, chap. CVIII, *Quid per caereum Paschalem significetur.* — Male, *L'art religieux du XIIIe siècle* (3), 1910, 30.

[8] Martin, 131.



Pl. XIV. — Chapiteaux de Saint-Pierre. Acrobates.

celui de Genève, cet Arducius de Faucigny qui occupa le siège épiscopal de 1135 à 1185, qui vit s'élever la cathédrale Saint-Pierre, et dut assurément s'intéresser à sa construction et à son ornementation ? [1] Nous avons déjà supposé [2] que le choix des arts libéraux pour quelques chapiteaux des pilastres de l'abside pouvait faire allusion à cet évêque qui sut défendre les droits de Genève contre le comte de Genevois, fut reconnu prince de l'empire par Frédéric Barberousse lorsque ce monarque, en 1154, l'investit solennellement des droits régaliens, et fut aussi un ami des lettres. Assurément la sculpture ne fournit aucun argument en faveur de cette hypothèse. L'attitude du prélat, son habillement, n'ont rien de particulier; on ne peut rien non plus déduire du siège aux montants à têtes de lions, qui est alors habituel [3], pas plus que du collier de barbe [4]. De telles figurations se retrouvent sur d'autres chapiteaux romans [5]. Cependant on remarquera l'analogie de cette image avec celle que portent les sceaux d'Arducius: il est assis sur le même siège, tient aussi de la gauche le livre sacré, et la crosse de la droite *(fig. 10)* [6]. Le type est banal dans la sigillographie de l'époque [7], avec toutefois quelques variantes dans les gestes des bras et les attributs qu'ils tiennent [8], mais on peut se demander si le sculpteur, qui appartient à une école locale [9], ne s'est pas inspiré d'un

[1] Sur Arducius de Faucigny, Besson, *Mém. pour l'hist. eccl. du diocèse de Genève*, 1759, 15; *Regeste genevois*, 1866, 82 sq., textes.

[2] *Pro Arte*, 1947, nº 60, 124.

[2] Sur ce type de siège, hérité de l'antiquité, très fréquent au haut moyen âge et aux XI et XIIe s.: Deonna, « Pieds de meubles antiques et modernes », *Genava*, XVI, 1938, 93. Les montants peuvent être ornés de têtes de lions, de panthères, de chiens, etc. Ce siège est donné aux personnages trônant de face en majesté, empereurs (ex.: Othon III, Cahier, *Nouveaux mélanges*, 1874, 53, 55, fig.), évêques (relief d'Esserent, Baltrusaitis, *La stylistique dans la sculpture romane*, 122, fig. 303), à Abraham (tenant les élus dans son sein, Cahier, 168 F); au symbole de l'Année (tenant le soleil et la lune, Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, 427, fig. 402, mosaïque de pavement de San Savino, Piacenza, XIIe s.), etc.

[4] Blavignac, *Architecture sacrée*, 303, avait déduit de la présence de ce collier de barbe que la sculpture avait été exécutée avant le concile de Bourges, en 1031, qui enjoignait aux prêtres de se raser; il reconnaît cependant, *ibid.*, 403, et *Armorial genevois*, 235, que ce détail ne fournit pas un indice chronologique. Il n'y a en effet pas de règle précise, et, sur les monuments, de nombreux ecclésiastiques portent la barbe. Leclercq et Cabrol, *Dict. d'arch. chrétienne et de liturgie*, s. v. Barbe; Cahier, *Nouveaux mélanges*, 1874, 240.

[5] Ex.: Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, 1931, 122, fig. 303, relief de Saint-Leu d'Essenent, évêque sur un siège à têtes animales, tenant la crosse de la gauche, bénissant de la droite. — Chapiteau de Coire, *Indic. Ant. suisse*, 1935, 61, fig. 10; 54; *Phoebus*, I, 1946, 151, fig. 1, Weisbach, *Das Daniel-Kapitell im Dom von Chur.*

[6] Blavignac, *Armorial genevois*, 235, pl. XXV, 3.

[7] Ex.: *Rev. suisse d'art et d'arch.*, 7, 1945, pl. 12 *b* (évêque Berno, Coire, 1178); pl. 12 *c* (évêque Henri de Montfaucon, Coire, 1251-72); *Archives héraldiques suisses*, LXI, 1947, nº 1, pl. 1, 3, 4, 6 (XIIIe s.); pl. II, 1-3 (XIII-XIV), abbés d'Einsiedeln, etc.

[8] Par ex. crosse dans la gauche, geste de bénédiction de la droite, etc., ex. relief d'Esserent. — A Genève, Martin de Saint-Germain, évêque de 1295 à 1303, Blavignac, *Armorial*, 242, etc.

[9] Les chapiteaux les plus anciens de Saint-Pierre — et parmi eux ceux du pilier en question —, semblent en effet être l'œuvre d'une école de sculpture indigène, encore attachée aux traditions gallo-romaines.

sceau de l'évêque sous les ordres de qui il travaillait, et n'a pas songé à le représenter.

* * *

Nous ne nous dissimulons pas que l'interprétation des chapiteaux de ce pilier comporte encore quelques incertitudes, mais nous croyons toutefois avoir démontré qu'une même pensée a dirigé le choix de la plupart de ses motifs: la Résurrection, la célébration de la fête de Pâques [1], et l'allégresse de l'Eglise et du peuple en cette grande solennité du culte chrétien.

[1] A Genève, le 27 mars, MD6, XXI, 1882, 6.

Fig. 10. — Sceau d'Ardutius de Faucigny.

Pl. XV. — Chapiteaux de Saint-Pierre. — 1. Evêque. — 2. Danseurs.