Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 17 (1969)

Artikel: La vision de Matthieu [suite]
Autor: Christe, Yves
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727683

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: 08.08.2025

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

LA VISION DE MATTHIEU

(suite)

par Yves CHRISTE

à Monsieur Paul Rousset

ANS un précédent article, je m'étais attaché à démontrer les origines romaines et surtout impériales d'un certain type de la Vision de Matthieu.[1] Divers éléments venant confirmer cette hypothèse et l'étayer de documents qui m'étaient précédemment inconnus, je voudrais ajouter à mes précédentes recherches quelques remarques nouvelles que me suggèrent l'ouvrage de M. G. C. Picard sur les trophées romains et un article de M. A. Grabar sur une croix byzantine du mont Athos [2].

A l'image du *Camée de Vienne* cité dans mon précédent article (p. 135), on pourrait comparer le décor de deux statues de Domitien à tête de Trajan des *Musées du Louvre* et *du Bardo*, où le trophée de la cuirasse, symbole du *numen* impérial est surmonté d'une tête de Neptune, le protecteur, sinon l'image vivante de Domitien. La confrontation de ces deux images, auxquelles je joins un autre camée appartenant au *Cabinet des médailles* de la *Bibliothèque Nationale* de Paris, est, je crois, suffisamment probante pour mériter d'être citée sans autre commentaire (fig. 1, 2, 3).[3]

La christianisation de ce schéma triomphal fut par ailleurs facilitée par le prestige du *labarum* « constantinien » qui dans la description d'Eusèbe présente d'intéressantes analogies avec le décor symbolique de la cuirasse du Louvre [4]. Dès le

[1] *La Vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie selon saint Matthieu*, dans *Genava*, n.s., t. XVI, Genève, 1968, pp. 119-135.

[2] G. C. PICARD, *Les trophées romains*, Paris, 1957. A. GRABAR, *La précieuse croix byzantine de la Lavra du Mont-Athos*, à paraître dans *Cahiers Archéologiques*, t. XIX, Paris, 1969. Je remercie M. A. Grabar pour les conseils et les renseignements précieux qu'il m'a fréquemment prodigués.

[3] Cf. G. C. PICARD, *op. cit.*, pp. 356 et suiv., pl. XVII et XVIII. Sur d'autres cuirasses du même type un buste de Séléné remplace celui de Neptune.

[4] « La lance dorée avait une barre transversale en forme de croix; en haut à la pointe, était fixée une couronne faite de pierres magnifiques et d'or qui contenait le symbole de l'appellation salutaire, deux caractères exprimant le nom du Christ par les premières qui le constituent, le P étant coupé par le X en son milieu... » (Eusèbe de Césarée, *Vita Const.* I, II.)

Fig. 1. Camée de Vienne.

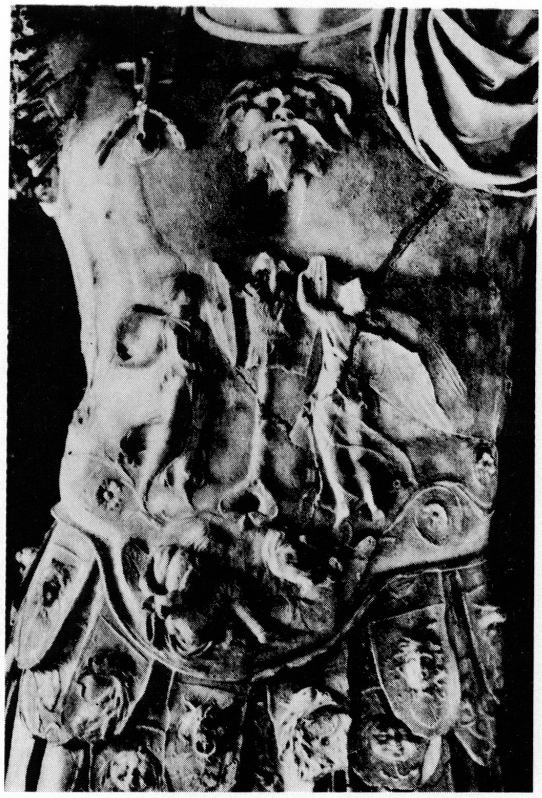

Fig. 2. Cuirasse historiée d'une statue de Domitien au Musée du Louvre.

IVe siècle, comme on pourra s'en rendre compte en examinant les sarcophages de la Passion, les ampoules de Terre sainte et divers objets dont il sera question plus bas, le thème du *labarum* et celui qui dérive des trophées sont en effet confondus, ou du moins considérés comme deux aspects d'une même réalité. (Au Ve siècle, sur les monnaies, *labarum* et trophées étaient d'ailleurs des « synonymes » de la victoire impériale.) M. A. Grabar ayant suffisamment parlé des images issues du *labarum*, je me contenterai donc de signaler celles qui me semblent plus proches des trophées et dont certains objets, comme le *Camée de Vienne*, celui du *Cabinet des médailles*, celui de *ΛEONTIOY* ou les médaillons de bronze de Munich ou du Vatican conservent encore comme un reflet (fig. 4, 5, 6). [5] Le médaillon de Munich et le camée de Paris

[5] Pour le *Camée de Vienne*, outre le catalogue de l'Exposition d'Athènes qui ne fait que le mentionner, cf. W. F. Volbach et J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten*, Berlin, 1968, p. 202, pl. 102 b. Je n'ai malheureusement pu consulter l'article de H. Wentzel, dans les *Mélanges V. Middeldorf*, Berlin, 1968, pp. 5 et suiv.; pour le *Camée du Cabinet des Médailles*, cat, gén. nº 261, et le *Camée de* ΛEONTIOY, cf. Garrucci, t. vi, pl. 479,14 et 13; et pl. 480, 4. *Le Médaillon de Munich*, une fibule, a été publié par W. F. Volbach, *Zwei frühchristliche*

pourraient être rapprochés du panneau de bronze de San Zeno. Au second registre, immédiatement au-dessous du buste du Christ, on aperçoit en effet deux anges présentant la croix, un thème dont on connaît de très nombreux exemples dans l'art chrétien d'Occident, du XIe au XIVe siècle. [6]

Cette image désormais bien connue pourrait dériver d'un thème romain, où l'on voit deux victoires achevant de garnir un trophée (cf. fig. 1). Intégrée à l'art chrétien du Moyen Age, elle signifie cependant l'ostentation du Signe du Fils de l'Homme à la fin des temps, et sous cette forme évoque peut-être l'ostentation de la Croix dans les cérémonies liturgiques du Vendredi-Saint. [7]

Cette cérémonie qui, de l'avis de Dom Leclercq, fut empruntée à la liturgie romaine et, au-delà, à la liturgie de la Croix en usage à Jérusalem, pourrait expliquer,

Goldmedaillons, dans *Berliner Museen, Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen*, t. XLIII, 7/8, Berlin, 1922, pp. 80 et suiv., pl. 69. Deux médaillons byzantins — ou plus probablement copiés sur un modèle byzantin – montés en fibules doivent être rapprochés de ce dernier objet. Ils font partie d'un trésor découvert à Pécs-Gyárvános, en Hongrie, Cf. à ce propos A. ALFÖLDI, *Zur historischen Bestimmung der Avarenfunde*, dans *Eurasia septentrionalis antiqua, Mélanges* E. H. MINNS, Helsinki, 1934, t. IX, pp. 285 et suiv., fig. 3 et pl. I, fig. 1 et 2. Comme sur le médaillon de Munich, deux anges présentent la croix dominée par un buste du Christ. Les fleuves du paradis s'écoulent également d'un petit tertre où elle repose. (Je remercie vivement M. C. Lepage qui m'a signalé ces documents.) Quant au *Médaillon de bronze du Vatican*, (GARRUCCI, pl. 480, 6), il pourrait être rapproché, comme le suppose C. IHM (*Apsismalerei*, p. 89, fig. 23), du décor de l'abside latérale de l'église de Parenzo, dont seule la partie supérieure subsiste encore. A cette liste d'objets, on peut encore ajouter deux anneaux de mariage byzantins du VIIe siècle, trouvés à Constantinople même. La croix est à nouveau couronnée d'un buste du Christ, mais flanquée des bustes des jeunes époux. Une inscription – OEOY XAPIC ou OMONOIA – complète l'image. Cf. M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and early mediaeval antiquities in the Dombarton Oaks Collection*, t. II, Washington, 1965, nos 67 et 68, pl. XLIII. On pourrait également rapprocher du décor de la cuirasse du Louvre, dont le trophée repose sur une sorte de rinceau, un bracelet-amulette byzantin du Caire où la croix du Crucifiement, du type des ampoules de Terre sainte, est entourée de deux rameaux semblables à ceux de la cuirasse flavienne. Cf. à ce propos J. MASPERO, *Bracelets-amulettes d'époque byzantine*, dans *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, t. IX, fasc. 3, pp. 246 et suiv., fig. 1 et 2, pl. I. L'existence de ces nombreux objets me semble exclure l'origine palestinienne de l'iconographie du Crucifiement – Triomphe du Christ tel qu'il est figuré sur les ampoules. Le thème primitif est d'origine romaine et impériale; il fut adopté par l'art chrétien, à Rome et à Byzance, dès la fin du IVe siècle, et le Crucifiement des ampoules ne représente qu'une application particulière, et peut-être locale, d'un thème plus général hérité du culte monarchique.

[6] Cf. Y. CHRISTE, *op. cit.*, pp. 122 et suiv., et infra, pp. 5 et 6.

[7] Cf. Dom MARTENE, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, Bassani, 1788, t. III, pp. 130 et suiv. En voici deux exemples cités parmi d'autres:

Alii vero duo cantores venientes retro altare ante crucem, quae dudum illic linteo cooperta et statuta fuerat et poplitibus et manuum articulis innixi reverenter ipsam crucem adorant, sustentantibus eam duobus acolythis ex utraque parte, puero quoque subtus eam tenente cussinum sericum... (Pontifical de Poitiers, vers 800.) ... *Quibus finitis, duo ex quatuor presbyteris, qui tractum contaverunt, retro magnum altare, nudis pedibus et in albis praesto sint. Subdiaconi vero illi, qui et paulas saepedictas rapuerunt, nudis pedibus et in albis accipiant crucem coopertam, unus a dextris et alius a sinistris...* Suit une description de la cérémonie avec le chant des *impropères*. *Pueri saepedicti ante crucem prostrati facientes de manipulis, et supra dicant: Agios, Agios, Agios... Tunc illi duo presbyteri accipientes crucem elevent eam in sede preparata, eamque totam detegentes.* (Rituel de l'église de Soissons.) Ces cérémonies, on le voit, laissent apparaître de nombreuses analogies avec les images qui nous intéressent. Je laisse toutefois en suspens cette importante question, la réservant à une étude plus étendue.

Fig. 3. Camée du Cabinet des Médailles (photo D. Fourmont).

Fig. 4. Camée de ΛΕΟΝΤΙΟΥ.

en partie, la fréquence du thème de la présentation de la Croix dans l'art chrétien. Et comme elle disparaît peu à peu, du moins sous cette forme, de la liturgie byzantine, on pourrait en déduire que c'est également pour cette raison que l'image qui nous intéresse ici n'a pas été retenue, au Moyen Age, par l'art officiel de l'Empire d'Orient. [8]

Si la présentation de la Croix associée à la Vision du Christ joue un rôle important dans la peinture et la sculpture des XIe et XIIe siècles, en Italie, aux XIIIe et XIVe siècles, elle est également utilisée, notamment par N. et G. Pisano, Giotto, P. Lorenzetti, Maitani, etc. Le Jugement dernier de la chaire de Pise (1150 environ) reprend ainsi, presque littéralement, le thème du panneau de bronze de San Zeno. Le Christ-Juge, le flanc découvert, est entouré de deux anges; comme à Vérone, il domine une croix faite de deux troncs sommairement ébranchés (fig. 7 et 8). Le thème antique, d'abord utilisé pour signifier le triomphe et la résurrection du Christ

[8] Cf. *Dict. d'arch. chrét. et de liturg.*, t. VII, 1, Paris, 1926, col. 471 et suiv. et t. III, 2, col. 3131 et suiv. Cf. également A. FROLOW, *La relique de la vraie croix, recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961.

(sarcophages de la Passion, ampoules de Terre sainte, absides du Latran et de San Stefano Rotondo), puis la révélation théophanique selon Matthieu, est définitivement intégré au Jugement. Comme à Genève et à Angoulême, il est en outre complété par les quatre animaux de la Vision de saint Jean.

A la cathédrale de Sienne, la même image est quelque peu modifiée. Les deux anges flanquant la croix sont revêtus d'habits sacerdotaux et ne présentent que les autres instruments de la Passion [9], alors qu'à Pistoia, dans le Jugement de G. Pisano, ils tiennent la place des deux « hommes » vêtus de blanc des Ascensions byzantines. Le schéma primitif – la croix surmontée d'un Christ en buste ou trônant – est néanmoins conservé (fig. 9 et 10).

A quelques détails près, la même présentation se retrouve dans le Jugement dernier de Giotto, à Pise, et dans l'*Allégorie de la Croix* de P. Lorenzetti, à la Pinacothèque de Sienne (fig. 11 et 12). Elle réapparaît également sur un panneau peint de Grossetto [10] et dans le Jugement de P. Cavallini à Santa Cecilia [11].

Bien que la Vision de la Croix de Cavallini soit associée au thème de l'autel – un thème que l'on retrouve dans le Jugement d'Elie Moschos, peintre crétois italianisant du XVIIe siècle – [12], la présentation générale reste semblable au schéma de composition dérivé des images triomphales de la basse Antiquité. Alors même qu'il s'enrichit de nouvelles notations, le « noyau » primitif subsiste encore, discernable au premier coup d'œil.

En Italie, la fréquence de cette présentation mériterait une explication. Le panneau de Vérone, œuvre mineure, ne pouvant avoir inspiré une telle descendance, il convient de chercher d'autres modèles, d'autres sources de diffusion. Bien que le motif central de la chaire de Pise soit comparable aux Secondes Parousies des chapiteaux de la Daurade ou de Genève, je ne pense pas que ces images et celles qui leur sont semblables (Burgfelden, Beaulieu, etc.) puissent être considérées comme des modèles possibles. Dans tous ces exemples, la présentation antique conservée par les Pisani n'est pas respectée, alors qu'elle est de règle à Pise, à Pistoia, à Sienne, à

[9] Même image, mais cette fois-ci de G. Pisano, pour la chaire aujourd'hui incomplète de la cathédrale de Pise (terminée en 1312). Cf. H. Keller, *G. Pisano*, Vienne, 1942, pl. 123. Cette représentation qui me paraît être issue de la liturgie (cf. n° 7) renforcerait l'hypothèse d'une influence de la cérémonie du Vendredi Saint sur cette iconograpie.

[10] Grossetto, *Musée diocésain*. Cf. E. B. Garrison, *Italian romanesque panel painting* Florence, 1949, n° 159. On remarque que les deux anges ne tiennent pas la croix par ses extrémités, mais à la manière byzantine, par la haste, comme Hélène et Constantin. Cf. également le *solidus* de Constantin, dont il sera question plus bas, n° 13. A. Venturi, qui a décrit ce panneau (dans *Storia dell'Arte italiano*, t. v, *La pittura del trecento*, Milan, 1907, fig. 91) s'est complètement mépris sur le sens et les origines de cette présentation. Parlant de la croix du second registre, il s'étonne de ne pas rencontrer le thème de l'*Hétimasie*: « non con il trono che l'artista, ignoro del simbolismo bizantino, ha eliminato. »

[11] Cf. par ex. P. Toesca, *P. Cavallini*, Milan, 1959, pp. 12 et 13.

[12] A. G. Procopiou, *La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIIIe siècle*. Paris, 1939, pp. 44 et suiv., pl. v. L'œuvre est datée de 1656. Cf. également n° 7, p. 3 : *elevent eam in sede praeparata*.

Fig. 5. Médaillon de bronze de Munich.

Fig. 6. Médaillon de bronze du Vatican.

Grossetto, à Rome et à Padoue [13]. De plus, aux XIIIe et XIVe siècles, au nord des Alpes, les Jugements gothiques abandonnent rapidement ce schéma de composition. L'ampoule de Bobbio, le médaillon de Munich et le camée de Paris nous fournissent évidemment des témoins plus anciens, mais il s'agit une fois encore d'œuvres mineures, ne pouvant être prises en considération.

Resterait donc une autre explication, et c'est à Rome plutôt qu'au nord des Alpes qu'il faudrait la chercher. L'image qui nous occupe est en effet le fruit d'un « bricolage », d'une adaptation à des usages chrétiens d'un thème impérial, et c'est à Rome qu'il apparaît le plus souvent. Sous son aspect primitif, celui des sarcophages, des ampoules ou des petits objets reproduits plus haut, il fut encore représenté au VIIe siècle (abside de San Stefano Rotondo) et à la fin du XIIIe siècle, dans l'abside du Latran. La première de ces deux interprétations n'a rien à voir avec Matthieu et le Jugement dernier. Quant à l'image du Latran, bien que contemporaine ou presque des Jugements des Pisani et de Giotto, elle garde l'aspect et la signification du thème antique. Le motif central du Latran n'a pourtant pas été inventé par Torritti qui l'a

[13] On pourrait toutefois comparer les chapiteaux de la Daurade et de Genève à un *solidus* de Justinien I où les deux éléments de l'image qui nous occupe sont également dissociés et répartis sur deux faces d'un objet. Sur la monnaie de Justinien, on voit ainsi, à l'avers, l'empereur en consul, (avec la *mappa* et un sceptre en forme de croix), nimbé et siégeant de face sur un trône de parade, et, au revers, deux anges sceptrigères tenant une croix-vexillum par la haste. Les inscriptions – *Av.* DN IUSTINIANUS PPAUGG- *Rev.* VICTORIA AUGGG – soulignent l'unité et le caractère triomphal de ce décor (fig. 17 et 18). Je remercie M. A Grabar qui m'a aimablement communiqué ce précieux document.

sans doute trouvé dans l'abside même qu'il restaurait. On pourrait donc penser que la composition primitive comprenait six figures d'apôtres (trois de chaque côté), entourant non pas un trône et une croix, comme le supposait M. T. Buddensieg, mais une croix triomphale présentée par deux anges et surmontée d'un buste du Christ. [14] En ce cas, les camées de Vienne, de Paris, celui de *ΛEONTIOY* et le médaillon de Munich seraient des versions simplifiées, montrant tantôt les anges, tantôt les apôtres, du décor primitif du Latran. On y retrouve en effet le buste achiropiite du Christ, la croix triomphale, les fleuves du Paradis, les apôtres de profil que restitue Buddensieg, et, si l'on admet la présence des deux anges, une explication plausible à une remarque faite par ce dernier historien, qui s'étonnait de l'isolement et des dimensions assez réduites de la croix de Torriti (fig. 13) [14bis].

La reconstitution que je propose n'est toutefois qu'une simple hypothèse, sur laquelle, faute de preuves, je ne puis m'attarder. Je me contenterai donc de la signaler, car elle pourrait expliquer l'étonnant succès de cette présentation triomphale dans l'art italien des XIIIe et XIVe siècles, une époque qui par ailleurs connut un renouveau de la peinture du premier millénaire [15].

Au terme de cette enquête, et en l'absence de documents satisfaisants au sujet du Latran, je ne puis que résumer l'état de la question:

1. La Vision de Matthieu telle que la représentent les artistes du Moyen Age est d'origine romaine et dérive indubitablement du cérémonial réservé au culte de l'empereur.
2. Sous sa forme primitive, et jusqu'au VIIe siècle au moins, la double Vision du Christ et de la Croix est utilisée par les chrétiens pour exalter le triomphe du Christ, Vainqueur du mal et de la mort.
3. A l'époque carolingienne, à la suite d'un changement de sens, cette image fut assimilée à la Vision du Christ Juge selon Matthieu, ce qui lui permit d'être intégrée rapidement à l'iconographie du Jugement. La croix du second registre continue cependant à être considérée comme un trophée dans de nombreuses images carolingiennes et romanes.

Sans risque d'erreur, on peut donc distinguer *trois couches successives* ou *trois niveaux de significations*. L'image ainsi créée n'est donc pas une pure invention

[14] Cf. T. Buddensieg, *op. cit.*, pp. 175 et suiv. et fig. 30. « Si on considère le thème de la marche que les images byzantines de la *Déésis* ne prêtent ni à Marie, ni à Jean on devine derrière la figure de Marie de Torriti, celle du Paul paléochrétien, de même que l'on devine derrière le Jean de Torriti, la figure antique de Pierre. La conclusion est évidente, les personnages exécutés au temps d'Innocent III avaient été précédés par des figures du Ve siècle. »

[14 bis] *Ibid.*, p. 195.

[15] Cf. M. G. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, Leipzig, 1899, et R. van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, dans *Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques*, t. II, Strasbourg, 1920.

Fig. 8. Le Jugement dernier de la chaire de Pise.

Fig. 7. Panneau de bronze de Vérone.

chrétienne, ni, à plus forte raison, l'illustration d'un texte, mais une adaptation d'un thème antique recouvrant deux interprétations, deux moments différents du triomphe du Christ. Avant le VIIIe siècle, celui-ci est situé hors du temps, après s'être manifesté par la Résurrection: l'épiphanie du Christ empereur; plus tard, à la suite d'une nouvelle adaptation, il se situe à la fin des temps, à l'instant du Retour.

Des mutations de même nature se sont d'ailleurs produites pour d'autres images du Christ empereur et triomphant, dont on retrouve la trace, au Moyen Age, dans l'iconographie du Jugement. Pour preuve, il suffira de comparer les Jugements derniers de Van Eyck (Léningrad, *Musée de l'Ermitage*), du croisillon sud de Chartres, de Conques ou du fol. 368v de la *Bible de Farfa* (*Vat. lat.* 5729), images du troisième niveau, aux diptyques de Murano, d'Etschmiatzin ou de Paris (V^e-VIe siècle), qui constituent le second niveau de l'image triomphale, alors que la base du monument d'Arcadius peut être considérée comme un exemple du premier (fig. 14, 15 et 16) [16]. On aboutirait au même résultat par une enquête similaire portant sur la Vision de Matthieu caractérisée par un Christ tenant lui-même sa croix (l'empereur

[16] Cf. A. GRABAR, *L'Empereur*, pp. 253 et suiv., et pl. XIII, XIV et XV. Entourées de deux trophées, deux victoires ailées font planer le monogramme lauré du Christ (3e registre) au-dessus des deux empereurs victorieux entourés de leur cour. Une image semblable décore les 4e et 3e registres de la face ouest (GRABAR, *op. cit.*, pl. XV) et de la face est (GRABAR, *op. cit.*, pl. XIII).

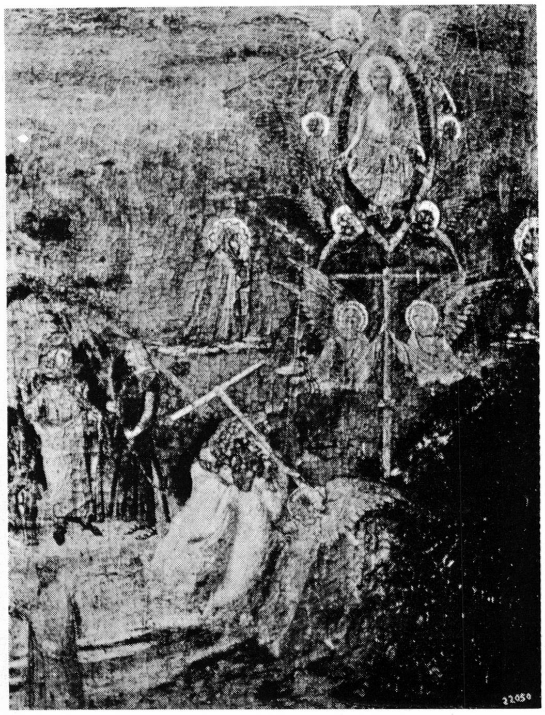

Fig. 12. Le Jugement dernier de P. Lorenzetti.

Fig. 9. Le Jugement dernier de la chaire de Sienne.

trophéophore – la Vision de Matthieu du fol. 9v du *Cod.* 49598 du *British Museum* [16bis] ou par un Christ accompagné d'un ange portant la croix comme à Reichenau-Oberzell ou au portail occidental de Bourges.

[16 bis] Cette dernière image présente une version rare de la Vision de Matthieu en *Adventus Domini*. Son schéma iconographique est en effet emprunté à celui de l'Ascension ou à celui de la Descente aux Limbes (Christ de profil, marchant ou volant dans le ciel et tenant une croix à longue hampe). Il est simplement complété par des nuées et un groupe d'anges volant au-dessus du Christ et présentant les instruments de la Passion. Aux images du Christ s'élevant dans le ciel en emportant sa croix sur l'épaule, on pourrait comparer une homélie de saint Jean Chrysostome (*Homilia de Cruce et de latrone*, pl. XLIX, col. 403-413) où il est dit que le Christ est retourné auprès du Père en emportant la croix qui annoncera son Retour triomphal (*Matthieu*, XXIV, 30). Il est évident que le texte de saint Jean Chrysostome n'a pas créé le type iconographique évoqué dans cette homélie, mais il est très intéressant dans la mesure où nous voyons un Père de la fin de l'Antiquité utiliser une image d'origine impériale comme support d'une digression théologique. Il en est de même pour le texte de saint Léon le Grand, cité dans mon premier article (nº 24). Le caractère triomphal de la miniature anglaise est d'ailleurs souligné par une inscription décorant le manteau du Christ: REX REGUM - DNS DOMINANTIU.

Fig. 10. Le Jugement dernier de la chaire de Pistoia.

Ces mutations qui ont affecté quatre versions d'un thème voisin ou synonyme: le Christ empereur et victorieux, ne sont pas antérieures à l'époque carolingienne. Aucune image du Jugement-Vision de Matthieu ne semble en effet beaucoup plus ancienne que celle révélée par les *Carmina Sangallensia*, vision solennelle qui pourrait être comparée au Jugement de la Bible de Farfa [17].

En situant cette révolution de l'image à l'époque carolingienne, je ne puis malheureusement pas m'appuyer sur des documents iconographiques épargnés par le temps et les destructions. J'utilise en revanche le témoignage des textes et des comparaisons iconographiques. Les textes en question sont de deux sortes: 1) les *tituli*, descriptions ou commentaires plus ou moins libres d'images aujourd'hui perdues; 2) les commentaires dogmatiques relatifs aux chapitres 24 et 25 de l'évangile de Matthieu.

1. Les tituli

On a remarqué depuis longtemps que les *tituli* d'Alcuin pour l'église de Gorze et ceux de Flore de Lyon pour Saint-Jean de Lyon commentaient des compositions

[17] Cf. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien, 1966, p. 129. Je ne pense toutefois pas qu'une *Hétimasie*, comme le suppose avec précaution M. B. Brenk, était représentée à Saint-Gall.

Fig. 11. Le Jugement dernier de Giotto.

absidiales comparables à celles de Sainte-Pudentienne ou de Cosme-et-Damien. Leur texte même est souvent inspiré de *tituli* paléochrétiens [18]. Cela, semble-t-il, ne fait aucun doute, mais il convient pourtant de souligner le caractère eschatologique des images carolingiennes, caractère qui fait défaut ou n'est pas aussi marqué dans les absides romaines. Le Christ de Gorze ou de Saint-Jean de Lyon est en effet assimilé au Christ juge de la seconde Parousie *(Hoc sedet arce deus Judex – Cum Christo adveniet certo qui tempore Judex)* ; il est entouré des animaux de la Vision de saint Jean, et, dans les *tituli* de Fulda, le Christ de l'Ascension que décrit Raban Maur est également celui de la Seconde Parousie, le Christ-Juge promis par les deux anges du récit de saint Luc.

[18] Cf. en particulier J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1896, et W. Neuss, *Die Kunst der alten Christen*, Augsbourg, 1926.

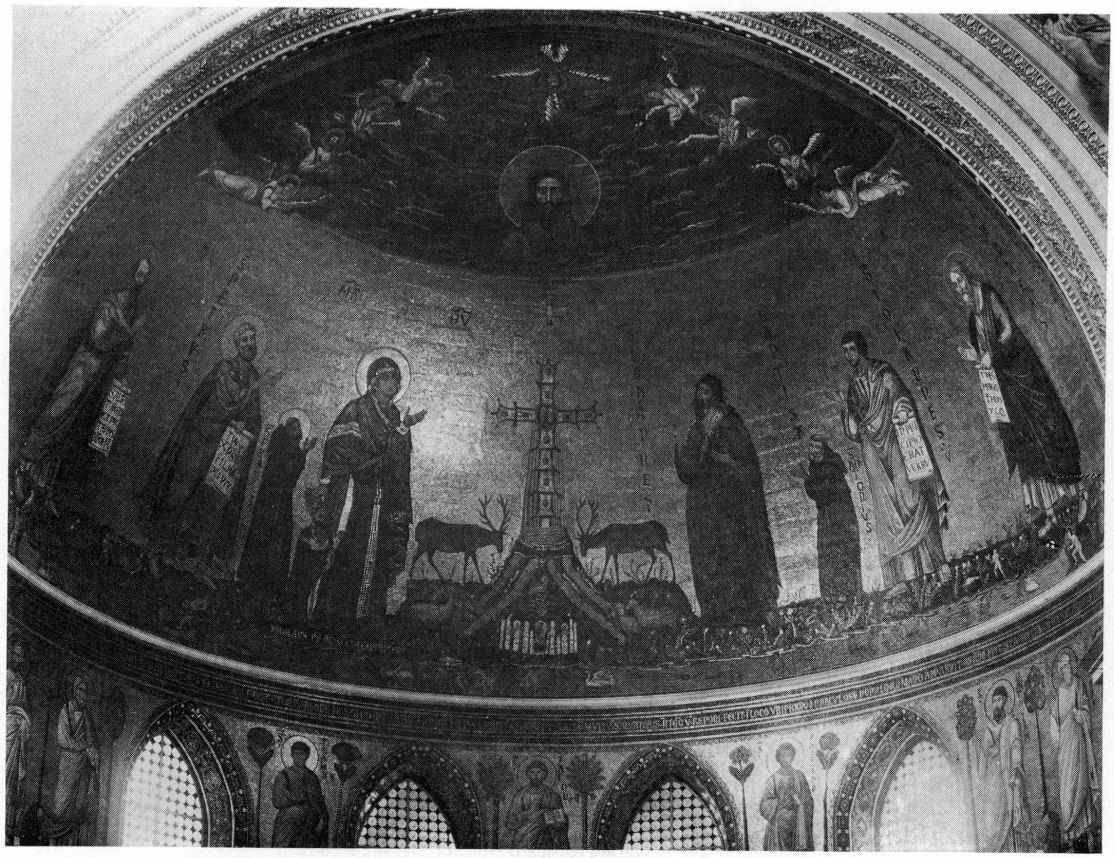

Fig. 13. L'abside du Latran, état actuel.

Par rapport aux théophanies absidiales de Rome ou de Ravenne, celles des églises carolingiennes précédemment citées s'en distinguent par le souci de situer la Vision triomphale à la fin des temps, et non plus dans le ciel, dans un décor paradisiaque de caractère intemporel. En opérant la synthèse du décor eschatologique de l'arc triomphal (le même que celui de la façade) et de l'abside des églises romaines, l'art carolingien affirme donc son originalité, en montrant de surcroît un intérêt très vif pour les apparitions de la fin des temps. Les images qui autrefois n'avaient d'autre but que de décrire la gloire céleste du Christ sont ainsi situées à l'instant qui précède le Jugement.

Ces transformations, parallèles à celles qui ont touché le thème plus général de la Vision théophanique, me paraissent révélatrices d'une évolution de la pensée; elles nous renseignent en outre sur le climat spirituel où des mutations concernant le sens des images ont pu se produire.

2. Les commentaires dogmatiques

Si l'on passe en revue les divers commentaires sur l'évangile de Matthieu, on ne trouvera rien, ou très peu de choses avant le IXe siècle sur la vision eschatologique des chapitres 24 et 25. Le commentaire d'Origène sur le passage qui nous intéresse est malheureusement perdu. Quant à celui de saint Jérôme, qui s'en est certainement inspiré, il ne s'étend guère sur la Vision proprement dite. On y trouve cependant une exégèse concernant le « Signe du Fils de l'Homme », qui sera reprise et fréquemment citée durant tout le Moyen Age. *Et tunc parebit Signum Filii in caelo. Signum hic, aut crucis intelligimus, ut videant Judaei quem compuxerunt, aut vexillum victoriae triumphantis* [19]. Chez saint Hilaire et Chromatius d'Aquilée, on ne trouve à peu près rien, de même que chez Bède le Vénérable [20]. A partir du IXe siècle, en revanche, les commentateurs s'étendent longuement sur la Vision du Christ et sur ses conséquences judiciaires. Outre le *De fide catholica rythmus*, vaste poème décrivant la Seconde Parousie et le Jugement [21], Raban Maur, l'auteur des *tituli* de Fulda, écrivit encore un long commentaire sur les chapitres 24 et 25 de Matthieu. Dans la *Patrologie latine* de Migne, le passage relatif à la croix est hélas perdu, mais ce qu'il reste du traité montre suffisamment l'intérêt de son auteur pour la révélation du dernier Jour. En voici quelques extraits:

Ergo proxima Pascha facturus et tradendus cruci, et illudendus ab hominibus, et aceto et felle potandus, recte promittit gloriam triumphantis (l'expression est empruntée à saint Jérôme), *et secutura scandala pollicitationis praemio compensaret. Et notandum quod in majestate cernendus est, Filius hominis sit.* [22] *Majestatem ejus haud dubium quin divinitatem ejus intellegere debemus, quae invisibiliter cum Patre et Spiritu Sancto peccatores judicabit et impios Non tamen ab impiis et peccatoribus unquam vita est, neque unquam videbitur.* [23] *Veniet in majestate sua ut judicet, qui ante venit in humilitate sua ut judicaretur. Tunc veniet districtus et severus, qui ante venit quietus ac mansuetus* [24].

[19] *In Matth.*, pl. XXVI, col. 187.

[20] Bède reprend simplement le texte de saint Jérôme, *In Matth.*, IV, 24, cité plus haut Cf. pl. XCIV, col. 104.

[21] Cf. J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, n° 933, pp. 333 et suiv., Raban Maur, auteur de vastes poèmes en l'honneur de la croix, d'un commentaire étendu sur la Vision de Matthieu et d'un poème sur le Retour du Christ à la fin des temps, est peut-être l'écrivain médiéval le plus précieux pour notre connaissance de la symbolique de la croix. Il en est de même de saint Jean Chrysostome pour le monde byzantin. On remarquera toutefois qu'on rencontre fréquemment chez l'un et l'autre des interprétations symboliques qui n'apparaissent que beaucoup plus tard dans l'iconographie du Jugement. (Cf. par exemple le Christ montrant ses plaies de la Seconde Parousie que mentionne saint Jean Chrysostome – *Hom.* CXXVII, *In Matth.* – et qui n'apparaît pas avant le XIe siècle dans l'iconographie du Jugement.

[22] *In Matth.*, pl. CVII, col. 1095.

[23] *Ibid.*, col. 1095. Cf. également pl. CVII, col. 796. *Dominum enim mundi corde vident hic in aenigmate, in futuro vero facie ad faciem, quia tunc cognoscent, sicut et cogniti erunt.*

[24] *Ibid.*, col. 1096.

J'ai tenu à reproduire ces quelques textes, car ils présentent de nombreuses analogies avec des œuvres d'art contemporaines ou postérieures. Dans le premier morceau, Raban Maur associe le sacrifice sur la Croix et la gloire triomphale du Retour, thème que l'on retrouve assez exactement à Reichenau-Oberzell où la réapparition victorieuse du Christ surmonte une Crucifixion. Le second texte, qui exclut de la Vision du Christ les impies et les damnés, est à rapprocher des images du Jugement où les mauvais sont absents ou éloignés du centre de la composition (par exemple à Reichenau-Oberzell, à Angoulême, à Saint-Paul-de-Varax). On notera également que les *tituli* d'Alcuin ne mentionnent que les Vierges sages, laissant de côté les Vierges folles [25]. Quant au *divinitatem* expliquant *majestatem*, il peut fort bien rendre compte de l'allure majestueuse du Christ dans l'iconographie de la seconde Venue. Dans le troisième texte, on retrouve à nouveau le thème de l'humilité de la Crucifixion et de la gloire de la Seconde Parousie. La fin de ce passage réapparaîtra presque littéralement dans une inscription figurée au bas du tympan roman de Peterhausen [26].

Paschase Radbert, abbé de Corbie, s'est également étendu sur les chapitres 24 et 25 du premier évangile. Dans son commentaire, la Croix est soumise à une autre interprétation : *Et tunc parebit Signum Filii hominis in caelo. Quod profecto signum crucis est signum ; non quod jam futurum aliquid significet, sed ut ipsum qui crucifixus est in cruce humilis gloriosum esse ostendat, quatenus ex hoc eum omni gratiarum actione electi gaudeant ; impii autem et peccatores videant quem contempserunt humilem, que magis dolent* [27].

Plus loin, il est affirmé que les justes verront Dieu comme les apôtres du Tabor, dans toute sa gloire, alors que les impies n'en apercevront qu'une image voilée, mais suffisante pour qu'ils soient confondus. *Et ideo, licet jungatur sententia, plangentibus tribus terrae, non aestimo quod ipsi visuri sint eum intus in sua gloria, sed sic objectum nubibus, ut satis appareat unde confundantur et doleant* [28].

On retrouve des interprétations similaires chez Rémy d'Auxerre, au xe siècle, qui considère la croix comme une sorte de pièce à conviction. La vision de la croix confondra les impies, ceux qui n'ont pas su reconnaître le Fils de Dieu. Après Bède et Raban Maur, Rémy cite à nouveau saint Jérôme, et voit dans le Signe du Fils de l'Homme à la fois l'instrument du supplice et la croix-étendard, le trophée du Christ victorieux : *Signum Filii hominis potest intelligi signum crucis, ut videant Judaei in quem pupugerunt, sive potest intelligi vexillum fidei et victoriae triumphantis* [29].

[25] *Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae Aeterna in manibus portantes luce lucernas.* Cf. J. von Schlosser, *op. cit.*, n° 900, pp. 312-313. L'expression « *Aeterna luce* » serait-elle une allusion à la lumière de la Sagesse divine, c'est-à-dire du Christ, dont on connaît l'exégèse tirée de la parabole des dix drachmes ?

[26] *Filius ecce Dei, quem cernitis, o Gallilei, ipse revertetur, non mitis, ut iste videtur.*

[27] *In Matth.*, pl. cxx, col. 818.

[28] *Ibid.*, col. 820-821.

[29] *In Matth.*, pl. cxxxi, col. 867.

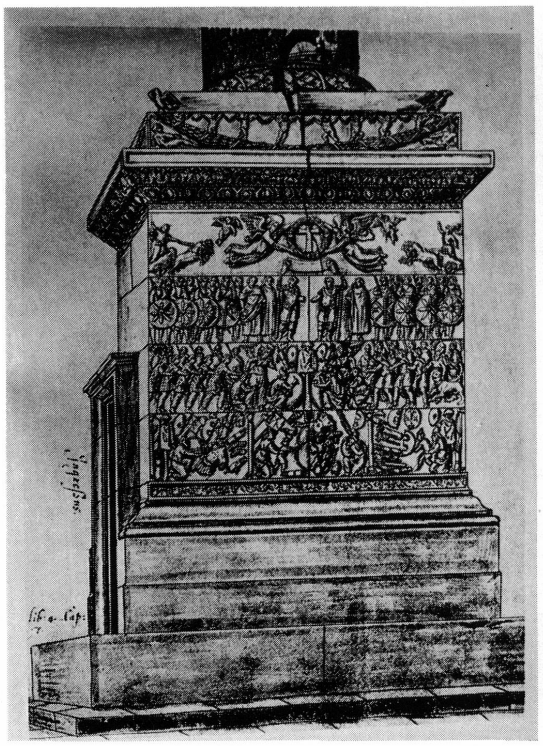

Fig. 14. Base du monument d'Arcadius, face ouest.

Fig. 16. Le Jugement dernier de la Bible de Farfa.

Sans aller plus loin dans l'analyse de ces traités, on peut constater que les différentes interprétations iconographiques du Jugement se reflètent assez bien dans la richesse des commentaires carolingiens sur la Vision de Matthieu. Dès la fin du VIIIe siècle, il est déjà fait mention, dans les *tituli* et les écrits dogmatiques, des principaux éléments constituant les Jugements ottoniens ou romans qui eux aussi voient dans la croix tantôt le trophée tantôt l'instrument de la Passion. Ainsi que je l'ai indiqué dans mon premier article, je ne pense pas que les images dérivent des textes. Images et textes ont leurs vies propres, mais suivent une évolution parallèle, l'une pouvant expliquer l'autre, en rendre compte ou l'éclairer.

Si l'on admet ce point de vue, on pourrait alors soumettre l'évolution générale du thème iconographique de la Vision de Matthieu à une analyse assez semblable à celle préconisée par F. de Saussure dans un chapitre, consacré à l'*analogie*, de son *Cours de linguistique générale* [30]: « Tout fait analogique est un drame à trois personnages, qui sont: 1) le type transmis, légitime, héréditaire (par exemple *honos* – en iconographie le thème triomphal, paléochrétien, du Christ vainqueur de la mort);

[30] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, rééd., Paris, 1968.

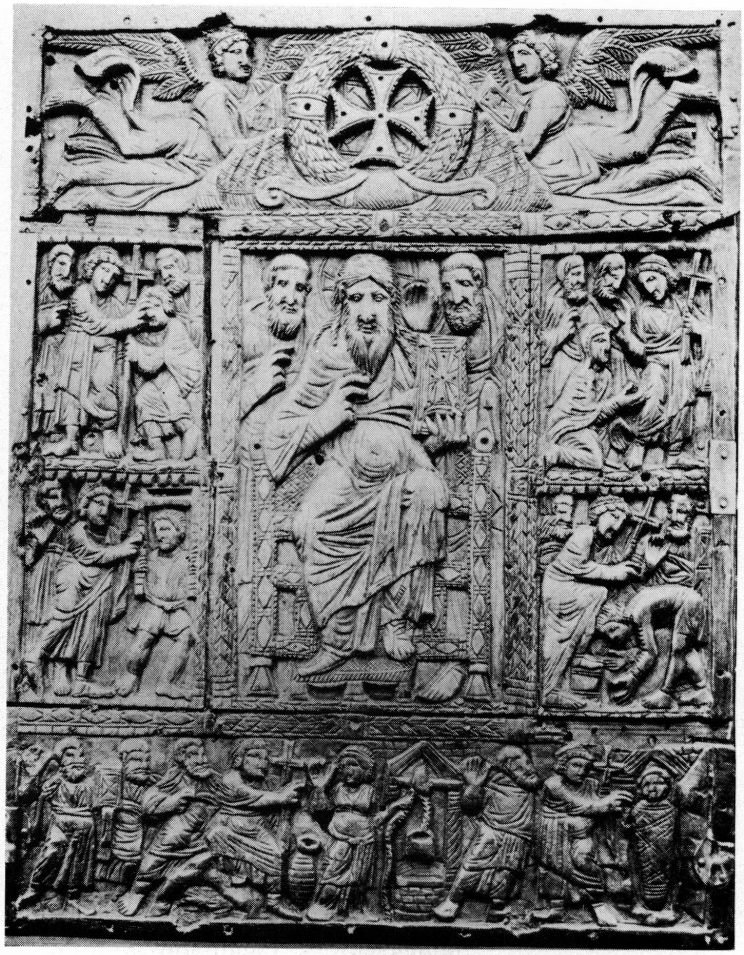

Fig. 15. Ivoire du Cabinet des Médailles.

2) le concurrent (*honor* – en iconographie la Vision de Matthieu, synthétisant les chap. 24 et 25 du premier évangile); 3) un personnage collectif, constitué par les formes qui ont créé ce concurrent (*honorem ; orator, oratorem*, etc. – en iconographie les images de Seconde Parousie des absides carolingiennes qui situent à la fin des temps le triomphe intemporel des absides romaines ou ravennates; les commentaires sur la Seconde Parousie selon Matthieu; l'importance de plus en plus marquée donnée aux révélations eschatologiques). » Comme on peut le constater, l'analyse de Saussure est très intéressante pour l'historien de l'iconographie. Sa méthode permet d'expliquer clairement que la croix, le « Signe du Fils de l'Homme » des textes et des images, soit tantôt considéré comme le *trophée*, tantôt comme l'*instrument de la mort*. « *Honor* et *honos* (la croix triomphale et la croix-instrument du

supplice) ont coexisté pendant un temps et ont pu être employé l'un pour l'autre. Cependant, comme la langue répugne à maintenir deux signifiants pour une seule idée, le plus souvent la forme primitive, moins familière, tombe en désuétude et disparaît. » [31]

C'est en effet ce qui s'est produit pour les images qui nous occupent, dès le milieu du XIIe siècle: à l'époque gothique, la croix-trophée disparaît rapidement remplacée par la croix-instrument de supplice.

Ceci permet de mieux comprendre l'évolution des images italiennes précédemment citées. Le schéma de composition est certes le même que celui de l'ampoule nº 2 du trésor de Bobbio, mais il est entièrement vidé de sa substance antique. Le Christ a le flanc découvert, il montre ses plaies et préside au Jugement. Quant au « Signe du Fils de l'Homme », il n'est plus que la croix du supplice, dont la vue menaçante rappelle aux hommes, et en particulier aux impies, les souffrances du Christ injustement condamné. Du texte de saint Jérôme, on n'a gardé en mémoire que le premier volet.

Jusqu'à l'époque romane, en revanche, le « Signe » de Matthieu possédait diverses valeurs. L'apparition du Christ était généralement représentée de manière triomphale, ce qui facilitait la persistance des significations antiques, et, de plus, de nombreux textes rappelaient le sens de *trophée* attaché à la croix. J'en ai cité quelques cas, qui pourraient être multipliés; par exemple: le *Vexilla regis* de Fortunat, le *De Laudibus sanctae Crucis* de Raban Maur; Bruno, évêque de Würzburg (+1045) interprétant *Dominus regnavit a ligno* (trad. *Vulgate* du ps. 96, 10) en *Dominus regnavit per tropaeum crucis in genere humano* (pl. CXLII, col. 352); ou Odilon de Cluny reprenant saint Jérôme: *Et in alio loco idem orator facundissimus in laudem crucem luculenter perorat vexilla militum, et purpuras regum, et diademata Caesarum supplicii salutaris pictura condecorat* (pl. CXLII, col. 1032).

Entre le VIIIe et le XIIe siècle, on constate ainsi que la croix de la Vision de Matthieu recouvre bien les deux interprétations résumées dans le texte de saint Jérôme, avec peut-être une préférence pour le second volet – *vexillum victoriae triomphantis.*

La Vision de Matthieu n'étant pas représentée avant la fin du VIIIe siècle, c'est donc la croix-trophée ou le *vexillum crucis* qui prédomine dans les théophanies, du IVe siècle au début de l'époque carolingienne, alors même que dans les textes il est souvent fait mention de la Croix-bois du supplice.

Ainsi que cette étude l'a démontré, le texte, en l'occurrence la Vision de Matthieu, n'a pas créé l'image de Seconde Parousie qui est censée l'interpréter. Au terme d'une longue évolution iconographique, l'image se confond si bien avec le texte que l'on a pu penser qu'elle en était l'illustration directe, le simple décalque à l'usage des illettrés. Bien que cette explication simpliste soit démentie par les faits, il convient

[31] *Ibid.*, p. 224.

Fig. 17. I solidus de Justinien Ier, revers. Fig. 18. I Solidus de Justinien Ier, avers.

néanmoins de l'admettre un instant, car elle nous donne peut-être la clef de ce qui se produisit à l'époque carolingienne. Pour rendre la chose plus claire, j'ai recours, une nouvelle fois, à l'exemple de Saussure : « Quand deux termes se confondent par altération phonétique (par exemple *décrépit* de *decrepitus* et *décrépi* de *crispus*), les idées tendent à se confondre aussi, pour peu qu'elles s'y prêtent... Toute différence idéelle aperçue par l'esprit cherche à s'exprimer par des signifiants distincts, et *deux idées que l'esprit ne distingue plus cherchent à se confondre dans le même signifiant.* » [32]

Dans cette citation, on pourrait remplacer *décrépit* (de *decrepitus*) par le thème triomphal issu de l'Antiquité, et *décrépi* (de *crispus*) par l'image qu'évoquait le texte de Matthieu. Comme la symbolique romaine perdait peu à peu de son acuité, ces deux « images » se sont confondues dans l'esprit des clercs qui finalement n'ont retenu que la seconde. Cette confusion eut pour effet immédiat d'altérer le signe iconographique dont l'origine et la signification romaines n'était plus en mémoire. A la fin du XIIe siècle, la mutation s'est totalement accomplie, le thème triomphal n'étant plus qu'une branche morte, que seul Torriti a conservée sans doute par respect pour l'image vénérable qu'il restaurait. On remarquera toutefois qu'il l'a complétée par un Déisis, ainsi que P. Cavallini ou P. Lorenzetti le firent à la même époque pour la branche vivante, la Vision de Matthieu, du thème antique.

[32] *Ibid.*, p. 167.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

G. Bosio, *La trionfante et gloriosa Croce*, Rome, 1610.
G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967.
G.-C. Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957.
J. Deer, *Das Kaiserbild im Kreuz*, dans *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte*, t. xiii, 1955, pp. 48 et suiv.
A. Grabar, *La précieuse croix byzantine de la Lavra du Mont-Athos*, à paraître dans *Cahiers Archéologiques*, t. xix, Paris, 1969.