



HENALLUX

CATÉGORIE DE PÉDAGOGIE

Bastogne

Régendat

Jean-François Stoffel

Histoire de l'art chrétien

2015

Introduction

Quelles pourraient être les justifications d'un cours d'Histoire de l'art chrétien en ce début de XXI^e siècle et dans le cadre bien particulier d'un régendat en français-religion ? Question difficile assurément, mais qu'il faut oser poser !

1. Donner accès à notre patrimoine artistique commun en rendant à nouveau compréhensibles des œuvres dont nous avons perdu la signification [illus. n°1].
2. Permettre, ce faisant, aux enseignants d'inculquer indirectement aux jeunes un certain nombre de connaissances religieuses au fondement de notre culture en utilisant leur curiosité pour le monde des images.
3. Pour les plus avertis, prendre conscience de notre conception du divin, située comme toutes les autres dans le temps, en la réinsérant dans la longue chaîne des conceptions du divin dont elle n'est somme toute, bien provisoirement, que le dernier maillon.

1

Le moulin mystique
chapiteau roman de la basilique de Vézelay (1125-1140)

Quoi de plus naturel que la représentation d'une activité typique du monde rural médiéval, en l'occurrence le moulage des grains ? Qui, de nos jours, songerait à y voir une signification mystique ?

En réalité, il s'agit de Moïse déversant des grains de blé dans l'entonnoir d'un moulin et de l'apôtre Paul qui recueille la farine dans un sac. Ce blé, c'est l'Ancien Testament ; la farine qui ressort, c'est la parole divine du Nouveau Testament ; et le moulin qui affine la matière brute, c'est Dieu. Il s'agit donc d'une représentation du passage de la Loi ancienne à la Nouvelle alliance et de la supériorité de la seconde sur la première !

Chap. I

La topographie chrétienne

I. INTRODUCTION

Définitions

Par « topographie cosmologique », nous désignons l'ensemble des éléments scientifiques (l'espace su) et symboliques (l'espace vécu) qui font qu'un système cosmologique (le géocentrisme ou l'héliocentrisme par exemple) ne se réduit pas seulement à une manière d'ordonner scientifiquement les corps célestes, mais induit également une vision spécifique du monde (soit une *Weltanschauung*).

Par « topographie religieuse », nous désignons l'organisation de l'espace propre à une religion (sa localisation des enfers ou du paradis par exemple), soit, en ce qui nous concerne, la religion chrétienne.

Ces deux topographies — celle émanant de la science et celle émanant de la religion — peuvent se rencontrer, se conforter l'une l'autre ou au contraire s'opposer.

Connaître une topographie, c'est donc maîtriser la « grille de lecture » qui permet de déchiffrer la vision du monde inhérente à un système cosmologique ou à une religion.

Plan du chapitre

Le présent chapitre étudie la topographie chrétienne en abordant d'abord ses deux « extrêmes » — qui peuvent être qualifiés ainsi dans la mesure où ils sont situés le plus loin l'un de l'autre — que sont les mondes infernaux d'une part et le Paradis céleste d'autre part, sans pour autant ignorer le Paradis terrestre dont la localisation fait cependant exception à cette logique d'opposition.

Prenant alors en compte la topographie cosmologique du géocentrisme, il se poursuit par la mise en évidence d'une verticalité commune aussi bien à la topographie géocentrique (malgré sa valorisation apparente du centre au détriment de la périphérie) qu'à la topographie chrétienne. En témoignent la « position » du Très-Haut au « sommet » d'un monde naturel considéré comme une échelle que le croyant est appelé à gravir.

II. LES MONDES INFERNAUX

1. Introduction

Si la question d'une vie après la mort, et donc celle de l'existence du Paradis céleste, se pose encore et toujours de nos jours, les images de l'Enfer, en revanche, n'ont plus, aujourd'hui, le même impact (*) sur l'imaginaire collectif qu'au moyen âge, de sorte qu'il nous est difficile de prendre conscience de la place prépondérante qui était la leur à cette époque. Loin de « s'amuser » devant ces spectacles que nous qualifierions de « sado-maso » et qui nous font aujourd'hui sourire, la plupart des hommes et des femmes du moyen âge prenaient au sérieux ces représentations d'un lieu de tourments éternels sensées enseigner... ou semer la terreur ?

(*) Ce n'est pas affirmer qu'elles n'ont plus d'impact du tout ! Jean Delumeau, par exemple, soutenait tout au contraire que « le paradis a besoin d'être réévalué par nos contemporains qui », « attirés par le vertige de la négativité », « sont plus attirés par les représentations infernales et terrifiantes que par l'évocation sereine du bonheur » (1).

Faut-il rappeler qu'en ces temps-là, l'Église était puissante et la société « naturellement » chrétienne ? Convient-il de remémorer qu'en ces périodes où la vie est difficile et où famines, pestes et guerres sont le lot quotidien, la mort est omniprésente et, plus encore, l'inquiétude de pouvoir bénéficier d'une « bonne mort », celle qui permettra d'accéder au Paradis, et non d'une « mauvaise mort », celle qui, survenue soudainement, n'aura pas laissé au mourant la possibilité de confesser ses péchés ? Oui, dans ces conditions, les hommes sont hantés non par la mort — elle fait partie de leur quotidien —, mais par ce qui les attend après, dans l'au-delà.

2. L'Enfer

A. Introduction

Antécédents profanes

Si les poètes grecs, à la suite d'Homère (IX^e s. acn ?), considèrent le séjour des morts comme un lieu où les méchants seront punis et les bons récompensés, c'est le poète latin Virgile (c. 70 – 19 acn) qui développa en détail cette idée en fixant, par exemple, la géographie des enfers. Quant à *La République* du philosophe grec Platon (427 – 347 acn), elle fait état de toute une série d'éléments — les limbes, outre les Enfers, mais aussi l'immortalité de l'âme et le partage des élus et des réprouvés lors du Jugement final — caractéristiques du futur dogme chrétien. Il en

1. J. DELUMEAU, *Le paradis*, p. 7.

résulte que si la religion d'Israël affirme bel et bien son originalité par rapport aux civilisations païennes grâce à son monothéisme, sa théorie de l'Enfer comme lieu de châtement et de la résurrection des morts (le corps en plus !) se rattache, elle, aux conceptions orientales, puis gréco-romaines, de l'immortalité de l'âme.

Sources bibliques

La question de l'origine de l'Enfer et du démon est expliquée par la Bible comme suit : qu'il soit appelé Lucifer, soit « le porteur de lumière » (*), Satan, soit l'« accusateur » (**), ou encore Belzébuth, soit le « seigneur du fumier » (***), il s'agit d'un ange d'une très grande beauté, porteur de lumière, qui s'opposa volontairement à Dieu, fut par conséquent déchu de son statut de créature céleste et devint le prince du mal et le maître des Enfers pour, par haine de Dieu, tenter l'homme et l'inciter à faire le mal.

(*) Lucifer n'est mentionné qu'une seule fois dans la Bible (*Isaïe*).

(**) Beaucoup plus fréquent (une cinquantaine d'occurrences), le nom « Satan », à savoir l'« accusateur », est le plus ancien.

(***) Cité dans les *Évangiles*, Belzébuth, à savoir le « seigneur du fumier » ou « des mouches », est une divinité d'origine syrienne identifiée avec Satan.

Sources patristiques

La damnation est-elle éternelle ? Rejetant la sagesse platonicienne et l'opinion des philosophes qui répondaient globalement par la négative, saint Augustin (354-430), le plus grand prédicateur de l'Enfer dont la pensée exerça une très forte influence sur toute la tradition latine, soutient l'éternité des peines infernales qu'il contribue ainsi à fixer durablement.

B. Représentations

a) Occurrences

Les représentations de l'Enfer se rencontrent le plus souvent au sein des représentations du Jugement dernier — songeons au tympan de l'ancienne abbatale de Sainte-Foy de Conques [illus. n°99], au *Polyptique du Jugement dernier* de Rogier Van der Weyden [illus. n°100] ou encore au *Jugement dernier* de Michel-Ange [illus. n°103] — et, beaucoup plus rarement, comme un thème iconographique indépendant. Nous ne distinguerons pas ces deux catégories.

b) Évolution

Les deux grandes périodes qui ont mis en scène le monde des ténèbres sont le moyen âge et la Renaissance. Par la suite, ce thème iconogra-

phique s'essouffle et, lorsqu'il est présent, se ramène à une reprise peu novatrice des canons d'autrefois.

Moyen âge roman

Les représentations les plus fréquentes sur les portails romans sont :

1. le Christ en majesté (avec les symboles des quatre évangélistes et les 24 vieillards de l'Apocalypse) ;
2. le Jugement dernier (selon saint Matthieu ⁽²⁾) ;
3. la parabole de Lazare.

Œuvre majeure de la sculpture romane, le tympan de Sainte-Foy de Conques [illus. n°99] retiendra notre attention pour l'importante place qui est réservée à la figuration du Diable et des tourments de l'Enfer au détriment, par exemple, de celle accordée à la résurrection des morts qui, en outre, est située dans un espace inhabituel.

Mais si au XII^e siècle, les prédicateurs enseignent le mépris du monde (« vanité des vanités, tout est vanité »), à la charnière des XII^e et XIII^e siècles la société veut croire, avec plus d'optimisme, que le bonheur est possible sur terre. L'iconographie de l'Enfer s'en ressent : les représentations dramatiques et menaçantes du Jugement dernier et de l'Enfer, si bien illustrées par le tympan de Conques, sont dorénavant abandonnées.

Moyen âge gothique

Alors que les Jugements derniers se répandent de manière spectaculaire aux tympans des cathédrales gothiques d'abord en France puis en Europe, il convient de distinguer les cathédrales françaises, où l'enfer se limite à un cortège de damnés quelque peu malmenés par des diables, de celles d'Italie, qui présentent, elles, des enfers très élaborés avec des supplices d'un raffinement extrême. Il faudra attendre les fameuses fresques de la cathédrale d'Albi (1493-1510) pour que la France connaisse des représentations comparables aux grandes mises en scène italiennes.

Gothique tardif des Pays-Bas et d'Allemagne

Nous mentionnerons, pour cette époque, le *Polyptique du Jugement dernier* (v. 1443 - 1451) [illus. n°100] de Rogier Van der Weyden (v. 1400 - 1464), le *Triptyque du Jugement dernier* (1467-1471) [illus. n°22] de Hans Memling (v. 1435/40 - 1494) et le *Jardin des délices* (1503-1504) de Jérôme Bosch (v. 1453 - v. 1516) soit, pour ce dernier, le spectacle, à nette connotation sexuelle, de toutes les perversions humaines.

2. C'est l'Évangile de saint Matthieu (XXV, 31-46) qui détermina la conception médiévale de l'au-delà, du Jugement dernier et de l'Enfer.

Renaissance

À partir de la Renaissance, on constate une disparition progressive du thème de l'Enfer et, en tout cas, des scènes torrides et terrifiantes autrefois de mise. En témoignent Michel-Ange [illus. n°103] et Luca Signorelli [illus. n°3-4] dont les figurations du Jugement dernier n'accordent plus guère de place à l'Enfer. Plusieurs facteurs permettent de rendre compte de cette évolution :

1. la peur de l'Enfer n'est désormais plus ce qu'elle était ;
2. les Réformés et les protagonistes de la Contre-Réforme n'adhèrent plus à la conception médiévale qui faisait des représentations de l'Enfer une pastorale basée nécessairement sur la crainte et la culpabilité.

Temps modernes et Époque contemporaine

Vers 1640, les représentations de l'Enfer reculent fortement sans disparaître tout à fait, sauf en Amérique latine où, durant les XVII^e et XVIII^e siècles, les Indiens d'avant la conquête et d'avant l'imposition du christianisme sous l'influence des prédicateurs dominicains et jésuites sont promis à un Enfer éternel pour n'avoir pas connu la vraie religion.

C'est à partir des années 1970 que ce serait produit un effondrement radical de la croyance en l'Enfer.

c) Iconographie des Enfers

Dans les représentations de l'Enfer des peintres et des enlumineurs, on retrouve toute la batterie de cuisine : surtout les chaudrons dans lesquels les damnés sont mis à bouillir comme de la soupe, mais aussi les broches et les grils où on les fait rôtir. Mais on y retrouve aussi le bain (synonyme de luxure en raison du bien-être corporel qu'il procure) où les damnés sont ébouillantés ou encore le puits (symbole par excellence du passage entre le monde terrestre et le monde souterrain dont les eaux fétides ne sont guère attrayantes) dans lequel les damnés peuvent être entassés.

Examinons les représentations de l'Enfer, pour le début du XV^e siècle, des *Très riches heures du duc de Berry* [illus. n°2] et, pour l'extrême fin de ce même siècle, de Luca Signorelli [illus. n°3-4], dont la puissante musculature des corps nus paraît annoncer l'art de Michel-Ange.

2

**Pol, Jean et Hermann de Limbourg, dits FRÈRES DE
LIMBOURG (v. 1380 - 1416)
Les Très Riches Heures du duc de Berry (entre 1413-1416)**

Seigneur des Enfers, Satan, une couronne sur la tête et étendu sur un gril, dévore les âmes des damnés.

Deux démons entretiennent le feu éternel en actionnant de puissants soufflets.

Armé d'une fourche à deux dents, un démon s'applique à maintenir dans le feu les âmes qui tenteraient de s'en échapper.

Des damnés émergent des anfractuosités des roches embrasées.

3-4

Luca Signorelli (v. 1450 - 1523)
Les Damnés prisonniers des enfers (1499)

En haut à droite, le calme serein des anges en armure, qui posent avec la tranquillité des vainqueurs, s'oppose à l'agitation chaotique de la chute des damnés et de leur supplice infernal.

En bas à gauche, du gouffre de l'Enfer qui engloutit le corps des damnés encore visible pour quelques instants : des pieds par ci, une tête par-là, des mains...

De nombreux damnés sont représentés la bouche grande ouverte : cette figuration traduit, sur le plan visuel, la clameur qui domine l'Enfer.

D'autres se couvrent le visage avec leurs mains pour exprimer le désespoir et la terreur.

d) Iconographie du Diable

Au XII^e siècle, l'iconographie du démon est définitivement fixée. Il peut prendre principalement deux sortes d'apparence sous la forme :

1. d'un animal : dragon, scorpion, crocodile, mouche, oiseau...
2. de traits humains (un beau jeune homme ou une femme nue) ou semi-humains [**illus. n°5**]. Dans ce cas, les parties de son corps sont souvent déformées : tête hirsute, yeux énormes, bouche fendue jusqu'aux oreilles, pieds et mains aux ongles crochus, peau desséchée de couleur noire ou du moins sombre, torse velu, ou même des cornes de bouc, une queue pointue et des sabots fendus.

Ses attributs traditionnels sont un croc (longue perche terminée par un crochet et servant à tirer à soi les damnés) ou une fourche.

5

Tympan du Jugement dernier de l'ancienne abbatiale
Sainte-Foy de Conques
(2^e quart du XII^e siècle)

Étape majeure sur une des routes du pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle, l'église de Conques (Aveyron) nous propose une belle illustration de ce qui est le grand sujet des portails romans, à savoir le Jugement dernier. Nous nous limiterons pour l'instant à sa figuration de Satan.

Composition

L'exiguïté de l'espace convient bien aux Enfers.

Attributs

Selon un modèle iconographique fort répandu entre le IX^e siècle et la Renaissance, les éléments récurrents de la description du Diable sont :

- ses cheveux hirsutes (*);
(*) À moins qu'il s'agisse d'un couvre-chef dont les excroissances peuvent faire penser à une couronne, attribut convenant assurément à un roi, mais aussi (et peut-être surtout) aux flammes de l'Enfer.
- les serpents enroulés autour de ses jambes ;
- le corps d'un damné écrasé sous ses pieds.

Enfin, son statut de Seigneur de l'Enfer est souligné, fort traditionnellement, non seulement par sa pose hiératique et frontale, mais encore par le fait qu'il siège sur un trône.

Serviteurs

Représenté nu avec un petit pagne, l'un des démons au service du Diable s'approche de lui avec une attitude révérencieuse qui n'exclut pas une expression railleuse : il s'incline tout en faisant une grimace outrageante.

3. Le Purgatoire

A. Introduction

En tant que lieu infernal temporaire permettant d'expier ses péchés avant de gagner le Paradis, le Purgatoire fut imaginé dès le III^e siècle. Mais les débats sur son existence furent si longs qu'il ne prit place au sein des lieux infernaux qu'au XII^e siècle. Au début du XIV^e siècle, avec sa *Divine comédie* [illus. n°7], Dante lui donne une importance comparable à celle de l'Enfer et du Paradis.

Pour illustrer notre propos, nous nous tournerons à nouveau vers le plus beau manuscrit enluminé du moyen âge [illus. n°6].

B. Représentations

Étant associé à l'idée de purification, le feu est naturellement l'élément caractéristique de ce lieu gouverné par l'idée, typique de la culture chrétienne, selon laquelle la souffrance est rédemptrice.

6

Jean COLOMBE (v. 1430 – 1493)
Les Très Riches Heures du duc de Berry, « Le Purgatoire »
(v. 1470)

Les montagnes sont jonchées de corps ; du lac émergent des têtes, dont celle d'un prélat ; le fleuve rouge est rempli de défunts qui expient leurs fautes et sur la verte prairie gît une femme nue entourée de deux serpents hybrides, tandis que deux autres corps se dégagent de la terre.

Des anges saisissent ici et là ces âmes du Purgatoire pour les emmener au ciel des bienheureux.

7

Domenico di MICHELINO (1417-1491)
Portrait de Dante Alighieri, la ville de Florence et l'allégorie de la Divine Comédie (1465)

Le poète et écrivain italien Dante Alighieri (1265-1321), présentant son œuvre ouverte, se tient devant le paysage symbolique de la *Divine Comédie* :

- à gauche, les morts descendent jusqu'aux Enfers ;
- derrière Dante, le Paradis auquel mènent les sept cercles du Purgatoire ;
- à droite, la ville de Florence dont on reconnaît le dôme de la Basilique qui n'était pas encore construite à l'époque du poète, mais qui figure sur la fresque afin de faire connaître la ville de naissance de celui-ci.

4. Les Limbes

A. Introduction

Les limbes se divisent en deux catégories :

1. le « limbe des patriarches » (*) est destiné à recevoir les âmes des justes morts avant la résurrection de Jésus-Christ, c.-à-d. les adultes ayant vécu conformément à la loi naturelle faute d'avoir pu connaître la grâce surnaturelle.

(*) PATRIARCHES. — Dans ce contexte, le terme désigne non pas les évêques titulaires de sièges très importants (initialement les évêchés de Rome, d'Alexandrie, d'Antioche, de Constantinople et de Jérusalem, dont les juridictions sont représentées par les cinq églises principales de Rome), mais bien, depuis Abraham jusqu'à Moïse, les chefs de famille honorés par l'Ancien Testament.

2. le « limbe des enfants » — dont l'existence a été heureusement remise en cause par la Commission théologique internationale du Vatican en 2007 — est destiné à accueillir les âmes des enfants morts sans avoir reçu le sacrement du baptême. Ceux-ci échappent aux tourments de l'Enfer, mais ne pourront jamais bénéficier de la Vision béatifique des âmes séjournant au Paradis.

Entre la Passion et la Résurrection, le Christ descend aux limbes afin de libérer les âmes des justes et des saints hommes de l'Ancien Testament.

B. Représentations

8

Miroir du salut humain
 (v. 1470-1480)

Cette représentation des lieux de l'au-delà (en dehors du Paradis) se décompose en 4 registres : le limbe des Pères ; le Purgatoire ; le limbe des enfants et enfin l'Enfer.

Intéressons-nous au limbe des enfants :

- la nudité des enfants cherche à rendre compte de leur innocence.
- pour manifester la privation éternelle de la vision de Dieu qui est leur sort, l'artiste a représenté un enfant les yeux bandés.

9

Martin SCHONGAUER (v. 1450 - 1491)
La Descente aux limbes
(Retable des Dominicains, v. 1475)

Le Sauveur piétine la porte sous laquelle le Diable est immobilisé.

Un monstre vert à double gueule (dont une anale, allusion à cet interdit sexuel au moyen âge) surgit d'un tombeau pour tenter d'empêcher les justes de franchir le seuil de l'antre.

Le Christ porte seulement un manteau (signe de majesté) afin de laisser entrevoir ses plaies.

10

Andrea MANTEGNA (v. 1431 - 1506)
La Descente dans les limbes ou Le Christ aux Limbes
(v. 1470-1475)

Jésus, vêtu en partie de rouge (couleur symbolique de la Passion) et tenant un bâton, se tient de dos, penché vers un patriarche émergeant à mi-corps d'une grotte profonde. Il est entouré de personnages peu vêtus (quatre à gauche, un à droite), le priant mains jointes ou ouvertes.

L'ouverture de la grotte s'inscrit dans un triangle comprenant le bâton de Jésus en médiane verticale ; les côtés diagonaux du triangle s'appuient sur certaines lignes des jambes des patriarches placés sur les bords, dans des zones moins sombres adoucies par un *sfumato*.

III. LE PARADIS

1. Introduction

Un Paradis moins important que l'Enfer ?

Il est courant d'affirmer que, dans la civilisation chrétienne, les représentations de l'Enfer l'emportent sur celles du Paradis en quantité et en qualité. Qu'elle soit exacte ou, comme le pense J. Delumeau ⁽³⁾, fausse, une telle affirmation peut se comprendre : n'est-il pas plus excitant de représenter, ou de regarder, les supplices de l'Enfer que la sérénité du Paradis ? Ne convient-il pas de soigner davantage, en tant que peintre, la partie du Jugement dernier qui sera regardée en premier par le specta-

3. Pour celui-ci, non seulement une telle affirmation résulte d'un rétrécissement arbitraire de la notion de Paradis, mais en outre « les évocations paradisiaques ont été plus nombreuses et plus variées dans le christianisme que dans les autres religions de la planète » (J. DELUMEAU, *Le paradis*, p. 7).

teur, à savoir l'Enfer, placé traditionnellement à sa droite, plutôt que le Paradis, situé à sa gauche ?

2. Le Paradis terrestre

A. Introduction

« Yahvé Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé. Yahvé Dieu fit pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras [...]. Yahvé Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Éden pour le cultiver et le garder. » ⁽⁴⁾.

Comme le rappelle, en une synthèse saisissante, la toile de Lucas Cranach l'Ancien [illus. n°13], le Paradis terrestre, appelé Éden (« plaine »), est le lieu où se déroulèrent tous les épisodes depuis la création d'Adam jusqu'au bannissement d'Adam et Ève, soit, pour mémoire et en suivant la toile de Cranach l'Ancien :

1. après avoir créé tous les animaux, Dieu crée l'homme à son image et ressemblance ;
2. de la côte prise à Adam plongé dans le sommeil, Dieu façonne la première femme, en un geste qui consiste à mettre debout et à soutenir une personne encore faible ;
3. avec le même geste par lequel Il a créé l'homme, Dieu donne à Adam et Ève la mission de garder le jardin et de dominer tous les êtres vivants ;
4. le serpent tentateur, au corps en partie humain, tend à Ève le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal ;
5. après avoir mangé le fruit défendu, Adam et Ève se cachent, car ils découvrent qu'ils sont nus et car ils ont désormais peur de Dieu dont ils entendent les pas dans le jardin ;
6. à cause de leur désobéissance à Dieu, Adam et Ève sont expulsés du Paradis terrestre.

B. Localisation

Si l'accès au jardin d'Éden était connu comme interdit à l'homme depuis le péché originel et si on savait qu'il était étroitement surveillé par des « chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de

4. Genèse, II, 8-15.

l'arbre de vie » ⁽⁵⁾, il n'en résultait pas, pour les gens de l'Antiquité tardive et du moyen âge, que le Paradis terrestre avait disparu de la surface de la Terre. Aussi était-il communément figuré sur les mappemondes médiévales « au bout de l'Orient ». En vertu de la suprématie du haut sur le bas, pour que l'Éden soit donc situé au « sommet » des cartes, conformément à son statut de lieu paradisiaque, celles-ci étaient orientées, jusqu'au XVI^e siècle, avec l'Est — et non le Nord — en haut [illus. n°11-12].

Cette croyance en la survivance du Paradis terrestre joua un rôle dans le lancement des grands voyages de la Renaissance non pas dans le but de visiter ce jardin interdit, mais bien d'explorer les régions qui, étant proches de lui, étaient censées posséder, grâce à cette proximité, une nature exceptionnelle et d'immenses richesses.

Au terme de ces grandes expéditions, il fallut bien accepter que le Paradis terrestre avait disparu, noyé, expliqua-t-on, par les eaux du Déluge. Luther (1483-1546) sera d'ailleurs l'un des premiers à abandonner la croyance en l'existence du Paradis terrestre.

11

Beatus de Liebana (v. 730 - 798)
Commentaire sur l'Apocalypse (milieu du XI^e s.)

Ève en train de cueillir le fruit défendu. Remarquons la série de pics encerclant le Paradis terrestre et donnant à voir que celui-ci est inaccessible.

12

Beatus de Liebana (v. 730 - 798)
Commentaire sur l'Apocalypse (XIII^e s.)

Sur le point d'être expulsé du jardin des délices, Adam et Ève, après avoir péchés, couvrent leur nudité.

C. Représentations

Une grande liberté

Dans les représentations du Paradis terrestre, l'imagination des artistes se doit de suppléer au laconisme des Écritures qui évoquent seulement :

1. un jardin où jaillit un fleuve divisé en quatre bras ;
2. gardé par un chérubin armé d'une épée flamboyante placé à sa porte par Dieu dès que Celui-ci a banni Adam et Ève.

Aussi chaque artiste représentera librement le jardin enchanté, en fonction de la végétation qu'il connaît et du moment de la Création qu'il a choisi d'illustrer.

5. Genèse, III, 24.

Traits caractéristiques

1. ARBRE DE VIE. — Ce gage de l'immortalité avant la chute est localisé au milieu du jardin.
2. ARBRE DE LA CONNAISSANCE. — C'est le seul arbre défendu, celui de la connaissance du bien et du mal.
3. ADAM ET ÈVE. — Si Adam et Ève sont déjà représentés, on les voit souvent converser tranquillement avec Dieu [illus. n°13].
4. UN JARDIN. — Un jardin parfumé et verdoyant, ne connaissant que le printemps, toujours baigné d'une douce lumière. Ce jardin d'avant le péché est couramment clos, voire entouré d'un rempart, conformément, d'une part, à l'étymologie du mot (« paridaiza », en ancien persan, désigne un verger entouré d'un mur afin de le protéger des vents brûlants et desséchants du désert) et, d'autre part, à la tradition des jardins clos médiévaux [illus. n°14]. Avec la Renaissance toutefois, pareillement aux demeures d'agrément des princes qui donnaient sur de grands parcs, les représentations du Paradis terrestre abandonnèrent l'espace clos au profit d'une vaste étendue de campagne [illus. n°13].
5. UNE VÉGÉTATION. — La végétation étant luxuriante, les arbres ne perdent évidemment jamais leurs feuilles.
6. DES ANIMAUX. — Si le décor n'est pas strictement végétal mais déjà peuplé d'animaux, ceux-ci, heureux et paisibles, vivent en toute confraternité : l'agneau côtoie pacifiquement le loup ou, plus souvent, le lion [illus. n°26]. Il n'est pas dépourvu de signification symbolique d'y voir des perroquets, souvent qualifiés d'« oiseaux du paradis » parce qu'ils vivent très vieux et « parlent » comme le faisaient, pensait-on, tous les animaux du jardin d'Éden, et des paons, symboles d'éternité depuis l'Antiquité.
7. GARDÉ PAR DES CHÉRUBINS. — Bien que les gardiens du Paradis terrestre ne soient pas des chérubins *avec* un glaive mais plutôt les chérubins *et* la « flamme du glaive fulgurant », les artistes représentent un chérubin armé d'un glaive.

Évolution

Outre l'abandon de l'espace clos, la Renaissance, en raison de sa prédilection pour la mythologie et pour les réminiscences païennes, se distingue également par une tendance à paganiser le jardin d'Éden, comme en témoigne *L'âge d'or* (1530) [illus. n°14] de Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553.)

13

Lucas CRANACH L'ANCIEN (1472-1553)
Le jardin d'Éden (1530)

Remarquons la composition partiellement incohérente de la toile !

14

Lucas CRANACH L'ANCIEN (1472-1553)
L'âge d'or (1530)

Lucas Cranach l'Ancien nous présente des jeunes gens beaux et nus qui dansent, se baignent et s'adonnent aux plaisirs sensuels au sein de cette toile où domine une note érotique.

3. Le Paradis céleste

A. Localisation

Dans le cosmos

La localisation du Paradis céleste n'est pas déterminée par celle du Paradis terrestre, mais bien par celle des Enfers. Dès lors que le lieu de l'expiation des fautes, qu'il soit la demeure d'Hadès ou l'Enfer de Satan, selon que l'on considère la mythologie platonicienne ou chrétienne, est situé, dans l'imaginaire populaire, à l'intérieur de la Terre, le Paradis céleste, qui accueille lui les élus, ne peut être localisé qu'à l'endroit le plus éloigné possible des damnés. Dans le géocentrisme, les damnés étant positionnés au centre du monde naturel, les élus seront donc forcément placés à l'extrême périphérie de ce même monde et, plus précisément encore, au sein de cet orbe surnaturel et immobile, l'empyrée, que les théologiens ajouteront après l'ultime orbe naturel des étoiles fixes [illus. n°15]. Les orbites du monde naturel étant circulaires, l'empyrée, qui les « englobe » toutes, le sera aussi, d'autant plus que le cercle a toujours été la figure adéquate pour exprimer, symboliquement, la perfection, l'harmonie et l'éternité. Nous n'aurons donc pas lieu de nous étonner que le Paradis céleste, situé dans l'empyrée qui est la demeure de Dieu, des anges et des élus, soit représenté sous une forme circulaire dans les œuvres artistiques en deux dimensions [illus. n°23, 26, 31].

15

GOSSUIN DE METZ
(XIII^e s.)

Comme en témoigne cette miniature, la vision symbolique du monde s'organise bien selon un axe vertical qui nous emmène de l'Enfer, situé au centre de la Terre, à l'ultime sphère de l'empyrée, qui enveloppe la totalité du cosmos.

Dans les édifices religieux

Pour la même raison, dans les édifices religieux jouissant, eux, des trois dimensions, l'art chrétien profita de la forme sphérique des coupoles [illus. n°18] et demi-sphérique des absides pour figurer le ciel à fois cosmique et religieux. Plus précisément, l'abside, située normalement du côté où le Soleil se lève [illus. n°16], représente la partie du firmament où le Christ est monté lors de son Ascension et d'où il reviendra pour le Jugement dernier quand la coupole symbolise à la fois le cosmos et le royaume de Dieu.

La même prédilection pour le cercle et la sphère conduisit les architectes de la Renaissance à privilégier les églises à plan central — et non en forme de croix latine [illus. n°17] — afin de représenter au mieux la perfection divine.

18

Giovanni LANFRANCO (1582-1647)
La gloire du Paradis (1622)

La coupole de l'église baroque Sant'Andrea della Valle à Rome, la plus haute de la ville après celle de la basilique Saint-Pierre, est ornée d'une fresque de Giovanni Lanfranco évoquant la gloire du Paradis. Il serait inutile d'y chercher, depuis le bas, les détails du Paradis ou les visages des habitants des cieux. En revanche, emporté par un mouvement tournant sur un fond de lumière dorée, le regard du fidèle monte de nuage en nuage vers le sommet des cieux.

B. Représentations*a) Traits caractéristiques*

1. LES PORTES. — Conformément au texte de l'Apocalypse, l'entrée au Paradis se fait par des portes :

« Heureux ceux qui lavent leurs robes ; ils pourront disposer de l'arbre de Vie, et pénétrer dans la Cité, par les portes » (6).

2. UN JARDIN. — Sans doute par nostalgie du Paradis terrestre, le Paradis céleste fut assez naturellement imaginé comme une sorte de parc où les élus vivraient d'un bonheur sans fin au milieu d'une nature redevenue totalement bienveillante envers l'homme, conformément à la prophétie d'Isaïe (7) (*). D'abord conçu comme un prélude à la cour céleste, ce jardin éternel devint partie intégrante de l'univers paradisiaque (**). Selon la même évolution déjà signalée pour le Paradis terrestre, la Renaissance et sa passion pour la mythologie antique substituèrent de plus en plus fréquemment les divinités de l'Olympe aux élus du Paradis chrétien.

6. *Apocalypse*, XXII, 14.

7. *Isaïe*, XI, 6-8 et LV, 13.

(*) On peut songer à :

- la mosaïque de Sant'Apollinare in Classe [illus. n°44] où saint Apollinaire et les élus (figurés par des brebis) sont représentés au sein des pâturages éternels, parsemés d'arbres, de fleurs et d'oiseaux, pâturages qui occupent la plus grande partie de l'abside.
- *l'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan Van Eyck [illus. n°49] où les élus sont rassemblés, après le Jugement dernier, dans une campagne paradisiaque au sein de laquelle les botanistes ont pu reconnaître une cinquantaine de plantes minutieusement décrites.

(**) Ce détail du *Jugement dernier* (1435) [illus. n°19] de Fra Angelico (v. 1400 - 1455) montre l'accueil des élus, à l'entrée du Paradis, par les anges qui les embrassent, puis entament une danse avec eux, avant que les nouveaux élus repartent vers la gauche pour prendre place, autour de Jésus et des apôtres, afin d'assister au Jugement dernier.

3. ANGÉS. — Intermédiaires entre la divinité et les hommes, circulant du Ciel vers la Terre et de la Terre vers le Ciel grâce à leurs ailes qui les signalent comme des messagers rapides, les Anges, surtout entre le milieu du XIV^e siècle et le milieu du XVI^e siècle, assurent le chant et la musique dans le royaume divin (*).

(*) Dans *l'Assomption de Marie* (XV^e s.) [illus. n°20] de Sano di Pietro (1405/6 - 1481), les anges musiciens sont présents avec cors, vièle et luth.

4. FONDS DORÉ. — Séjour de Dieu qui est la « lumière véritable »⁽⁸⁾, le Paradis céleste est, par excellence, un tel espace de lumière que nous n'y aurons plus besoin ni du Soleil, ni de la Lune, ni des étoiles, la clarté de Dieu s'y révélant plus lumineuse que toute source de lumière existante. Pour symboliser cette lumière surnaturelle de Dieu (que l'art gothique fera pénétrer, par les vitraux, au sein des édifices religieux afin de transformer ceux-ci en image anticipée de la Jérusalem céleste), l'art chrétien utilisera certes, à partir de la fin du XII^e siècle lorsque sa réalisation fut rendue possible, le bleu paradisiaque (couleur plutôt du ciel), mais surtout l'or considéré, au moyen âge, comme la couleur plus blanche que blanc ! Face à la grisaille de nos vies quotidiennes, l'or est bel et bien la couleur qui est lumière et qui marque, sans ambiguïté, l'entrée dans l'espace du divin et de l'éternité [illus. n°21].

21

Giovanni DI PAOLO (1399 ou 1403 - 1482)
Anges dansant devant le Soleil (XV^e s.)

Ronde de quatre anges autour d'un large Soleil initialement situé en-dessous d'une exaltation de Marie entourée d'une lumière qui ne pouvait être que divine.

8. Évangile selon saint Jean, I, 9.

b) Œuvres caractéristiques

22

Hans MEMLING (v. 1433 - 1494)
Triptyque du Jugement dernier (v. 1467 - 1471)

Introduction

Si, au regard du néophyte, le panneau central du triptyque du *Jugement dernier* de Hans Memling peut être aisément confondu avec celui du polyptyque de Rogier Van der Weyden, il n'en va pas de même du volet représentant la porte du Paradis qui, chez Memling [illus. n°22], est symboliquement bien plus riche que celui de Rogier Van der Weyden [illus. n°100].

Description

Sur les premières marches d'un escalier de cristal, saint Pierre (dont l'attribut iconographique est la clef du Paradis), accueille, en tant que gardien du Paradis, les élus et leur tend la main en un geste de bienvenue.

Ensuite les anges, qui assistent saint Pierre, remettent aux élus des robes lavées pour pénétrer dans la Jérusalem céleste par les portes.

En référence à la Jérusalem céleste, l'entrée du Paradis est représentée sous l'aspect d'une grande porte qui prend ici l'allure d'une cathédrale gothique.

Sur les galeries de ce porche sont répartis toute une série d'anges musiciens.

23

Jérôme BOSCH (v. 1450 - 1516),
Diptyque (1500-1504)

La force de ce tableau réside :

- dans le contraste entre l'obscurité du monde d'ici-bas et la trouée de lumière, constituée de cercle de plus en plus clairs, débouchant sur un Paradis qu'on imagine mais qu'on ne voit pas ;
- dans la posture des élus dont les corps sont tendus vers le tunnel lumineux et les bras ouverts en signe d'accueil du bonheur qui les attend.

IV. VERTICALITÉ

1. Introduction

Qu'il s'agisse des bras levés des orants (*), des mains jointes dirigées vers le haut, de l'architecture gothique conçue, par ses colonnades montant hardiment d'un seul jet vers le ciel, comme une recherche de la verticalité à destination initiatique, des minarets ou des pagodes (**), du mont Fuji vénéré par les Japonais, du sommet de l'Horeb où Yahvé

s'adressa à Moïse, de l'Olympe considéré par les Grecs comme le séjour des dieux, ou encore de Jésus descendant dans les limbes des patriarches pour prendre par la main Adam, Ève et les Justes afin de les arracher aux « enfers » et de les conduire au Paradis céleste, beaucoup de religions ont privilégié la notion de verticalité en résultat d'un regard humain tendu vers un séjour divin situé au-dessus de la Terre.

(*) Dans la mosaïque de Sant'Apollinare in Classe [illus. n°44], saint Apollinaire est représenté en orant.

(**) PAGODE. — Temple en Extrême-Orient (Birmanie, Chine, Inde, Japon...).

2. Le Très-Haut

A. La topographie cosmologique

L'homme ne vit pas n'importe où, mais sur Terre, soit sur un corps sphérique que la civilisation occidentale a situé, durant pas moins de vingt siècles — de Platon (427-347 acn) à Nicolas Copernic (1473-1543), pour donner deux points de repère —, à un même endroit du cosmos, en l'occurrence en son centre (géocentrisme). On ne peut comprendre la pensée chrétienne, ni par conséquent les représentations artistiques auxquelles elle a donné lieu, sans connaître la topographie spécifique qui est la sienne, sans être informé de l'histoire des convergences et des divergences de cette topographie chrétienne avec la topographie scientifique. Aussi importe-t-il de se remémorer la vision que les Anciens se sont faites du monde dans lequel il leur a été donné de vivre et ce avec d'autant plus d'attention que celle-ci a perduré, répétons-le, jusqu'au XVII^e siècle.

Structure générale

S'agissant d'un système géocentrique, la Terre, immobile, se trouve au centre du monde [illus. n°24]. Autour d'elle tourne, en 24 heures, la sphère des étoiles fixes qui clôt le monde. Au-delà de cette dernière sphère, il n'y a donc physiquement plus rien. Mais c'est dans cet « au-delà » symbolique que prendront place, selon les traditions concernées, soit le monde des Idées (dans la tradition platonicienne), soit le Premier Moteur ayant pour fonction de mettre en mouvement le monde sensible (dans la tradition aristotélicienne), soit encore le Paradis céleste, les anges et le Bon Dieu (dans la tradition chrétienne).

24

Oronce FINE (1494-1555)
Le sphere du monde (1549)

Représentation du système géocentrique donnée par le mathématicien et cartographe français Oronce Fine (1494-1555) dans *Le sphere du*

monde (Paris, 1549) qu'il a lui-même traduit à partir de son *De mundi sphaera sive cosmographia* (Paris, 1542).

Entre la Terre et la sphère des fixes prend place une succession continue de sphères : d'abord, au sein du monde terrestre, les sphères des quatre éléments (terre, eau, air et feu), puis, dans le monde céleste, les sphères des sept planètes alors connues, de la Lune jusqu'à Saturne.

Distinction monde sublunaire / monde céleste

Plusieurs observations ont conduit les Anciens à distinguer, au sein de ce monde sensible qu'est le cosmos, deux zones qualitativement bien différenciées : d'une part, le monde terrestre ou *sublunaire*, qui comprend notre Terre et les sphères des quatre éléments, et d'autre part, le monde céleste ou *supralunaire*, qui s'étend de la Lune à la sphère des étoiles fixes.

L'établissement de cette distinction qualitative résulte de la comparaison du changement et du mouvement dans chacune de ces deux zones :

1. CHANGEMENT. — Nous pouvons en effet observer que, sur Terre, tout naît et meurt perpétuellement. En revanche, le ciel ne témoigne pas de la moindre variabilité. C'est la constatation de cette différence intrinsèque qui a conduit les Anciens à décrire le monde sublunaire comme le *lieu de la génération* (de la naissance) et *de la corruption* (de la mort) et à désigner le monde céleste, au contraire, comme le lieu de *l'immuabilité* et donc de la *perfection*.
2. MOUVEMENT. — Dans le monde céleste, il n'y a que des mouvements circulaires, mieux qu'une sorte de mouvement : le mouvement circulaire. Dans notre monde sublunaire au contraire, tous les mouvements peuvent se produire (vers le haut ou le bas, vers la gauche ou la droite, en ligne droite ou en zigzag...), sans oublier le repos (qui n'existe pas dans le monde céleste). Voilà donc une seconde raison non seulement de différencier le monde sublunaire du monde céleste, mais encore de marquer la supériorité du second sur le premier, puisque le mouvement circulaire est privilégié et considéré comme parfait (*).

(*) Restant toujours à la même distance du centre du monde, suivant toujours le même itinéraire sans jamais « sortir » de lui-même, et faisant tout cela d'une manière parfaitement uniforme, le mouvement circulaire, tout en étant un mouvement, est donc le plus parfait des mouvements... puisque le plus proche de l'immobilité !

Ces différentes caractéristiques, liées soit au changement soit au mouvement, établissent donc, au sein du monde sensible, la supériorité qualitative du monde céleste sur le monde terrestre.

B. La topographie religieuse

Nécessité de corriger symboliquement la topographie cosmologique

Que l'on se situe dans les traditions platonicienne, aristotélicienne ou chrétienne, la vision *scientifique* du cosmos qui est celle des Anciens est donc celle d'un monde clos et sphérique qui possède un centre. Un tel monde paraît donc devoir s'analyser en recourant aux concepts de « centre » et de « périphérie » [illus. n°25].

Mais cette vision acceptée d'un point de vue *scientifique* (nous sommes effectivement dans un géocentrisme astronomique) ne saurait être acceptée d'un point de vue *symbolique*, car cela reviendrait à valoriser la Terre (puisque'elle est au centre et que la position centrale a toujours été considérée comme une position privilégiée) alors que, nous venons de le voir, celle-ci est tout au contraire la partie la plus vile du monde, puisque non seulement elle appartient au monde sensible, mais, pire encore, à la partie la plus funeste de ce monde sensible.

Il existe donc un conflit entre la vision scientifique, qui paraît valoriser la Terre, et la vision symbolique, qui entend bien mettre à l'honneur non pas la Terre, mais le monde des Idées (dans la tradition platonicienne), le Premier Moteur (dans la tradition aristotélicienne) ou le Paradis et la Divinité (dans la tradition chrétienne). Aussi, tout en sachant bien, d'un point de vue scientifique, qu'ils habitent dans un monde strictement géocentrique, les artistes vont « corriger », consciemment, la réalité astronomique pour mieux faire ressortir la vision symbolique qu'ils se font de cette réalité et qui n'apparaît pas directement. En modifiant (dans leurs représentations artistiques, mais non dans leurs théories scientifiques) la réalité astronomique, ils vont chercher à corriger cette réalité qui, juste d'un point de vue scientifique, se révèle être tout à fait inadéquate d'un point de vue symbolique, puisque, de manière absurde, elle paraît promouvoir la Terre en tant que centre du monde.

Différents procédés correctifs utilisés

Tout en visant ce même objectif, ces « corrections » prendront différentes formes :

1. SPHÉRICITÉ PARTIELLE. — Retourner la concavité des orbes célestes (dont l'ordre exact est conservé) pour que ce soit Dieu (et non pas la Terre) qui soit placé au centre du monde, mais en ne représentant pas les orbes dans leur intégralité (il s'agit donc bien d'une représentation partielle de la sphéricité physique du monde), afin de donner à voir, en plus de la sphéricité physique du monde et de la centralité symbolique de Dieu, la position « tout en hauteur » du Très Haut. Parallèlement, la Terre, au lieu d'apparaître au centre du

monde, se trouve du même coup rejetée, de manière plus adéquate, tout en bas et comme à la périphérie du monde [illus. n°26, 27, 28].

26

Simon MARMION (v. 1425 - 1489)
enlumineur du *Livre des sept âges du monde* (v. 1455)

Cette enluminure du milieu du XV^e siècle, attribuée à Simon Marmion (v. 1425 - 1489), le « Maître des couleurs », représente la tentation d'Adam et d'Ève alors qu'ils sont au Paradis (ce qui est clairement manifesté par la juxtaposition, sans heurts, d'un lion paisible et d'un cerf en train de se désaltérer calmement dans la rivière, cependant qu'un lapin observe tranquillement la scène). Dieu, assis sur un trône, est entouré non seulement par un chœur d'anges, mais également par les orbes célestes dont, volontairement, la concavité a été inversée et le tracé interrompu.

28

Nicole ORESME (v. 1323 - 1382)
***Le livre du ciel et du monde* (1377)**

Dans cette miniature illustrant *Le Livre du ciel et du monde* du philosophe, économiste et savant français Nicole Oresme (v. 1323 - 1382), les cercles concentriques des sept corps célestes et de la sphère des étoiles fixes entourent, encore et toujours, Dieu le Père et non la Terre qui est représentée, dans la partie inférieure, par une bande verte (la végétation) et rouge (symbolisant sans doute le quatrième élément, à savoir le feu).

27

Michel SCOT (1175-1232)
***Liber introductorius* (XIV^e s.)**

Dans cette représentation inhabituelle du monde selon la forme d'un oignon d'après la conception de Michel Scot (1175-1232) figurant dans un manuscrit du XIV^e siècle de son *Liber introductorius*, la courbure des orbes est non seulement renversée, mais la structure « en oignon » accentue l'effet de verticalité au détriment de la sphéricité.

2. SPHÉRICITÉ TOTALE. — Donner à voir intégralement la sphéricité du monde physique, mais en faisant coïncider toutes les orbes au-dessus de Dieu [illus. n°31] ou en dessous de la Terre [illus. n°29] pour faire apparaître, dans le premier cas, la centralité et la hauteur symboliques de Dieu et, dans le second cas, la hauteur de Dieu et la bassesse de la Terre.

31

Simon MARMION (v. 1525 - 1489)
enlumineur du *Livre des sept âges du monde* (v. 1455)

Cette autre enluminure du *Livre des sept âges du monde* positionne cette fois Dieu à la place de la Terre, puisque l'orbe la plus extérieure est celle du zodiaque.

29

Jean de SACROBOSCO
(v. 1190 – v. 1250)

Cette illustration, issue d'un ouvrage du mathématicien et astronome anglais Jean de Sacrobosco (v. 1190 – v. 1250), met en œuvre un procédé très peu usité : la mise en évidence intégrale de la sphéricité du monde, mais aussi de sa verticalité, par l'artifice consistant à positionner la Terre tout en bas du monde.

3. SPHÉRICITÉ ABANDONNÉE. — Abandonner toute évocation de la sphéricité physique du monde au profit de la mise en évidence de sa pure verticalité symbolique par des représentations donnant à voir le cosmos comme une succession d'échelons dont notre bas monde constitue le premier, ou plutôt le dernier, niveau [illus. n°30].

30

Konrad von MEGENBERG (v. 1309 - 1374)
Buch der Natur (3^e édit., 1481)

Délaissant toute allusion à la sphéricité (physique) du monde pour ne faire ressortir que sa verticalité (symbolique), l'écrivain allemand Konrad von Megenberg (v. 1309 – 1374), dans son *Buch der Natur* (3^e édit., 1481), représente, de manière inhabituelle, le monde sous la forme d'une succession de strates horizontales, bien propre à évoquer l'idée d'une échelle qualitative dont les différents orbes célestes constituent autant d'échelons.

C. Conclusion

Une lecture symbolique en termes de « haut » et de « bas »

La grille de lecture que les Anciens mettent en œuvre pour interpréter le cosmos ne s'articule donc pas, comme nous aurions pu le croire, autour des concepts de « centre » et de « périphérie » [illus. n°25], mais bien autour de ceux de « bas » et de « haut » [illus. n°32]. En effet, bien que physiquement *circulaire*, le monde géocentrique s'apprécie, symboliquement, selon un axe *vertical* qui est aussi une échelle de valeurs : du monde des Idées (tradition platonicienne), du Premier Moteur (tradition aristotélicienne), ou de Dieu (tradition chrétienne), situés hors du monde, nous traversons la sphère des fixes, puis celles des astres errants, avec, *au milieu*, le Soleil — astre particulièrement vénéré —, pour pénétrer ensuite dans le monde sublunaire avec ses quatre éléments, jusqu'à rencontrer, tout en bas, la Terre et finalement l'Enfer.

3. Le monde comme échelle

A. L'échelle de Jacob

« Jacob [...] arriva d'aventure en un certain lieu et il y passa la nuit, car le soleil s'était couché. Il prit une des pierres du lieu, la mit sous sa tête

et dort en ce lieu. Il eut un songe : Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient ! Voilà que Yahvé se tenait devant lui et dit : "Je suis Yahvé [...] La terre sur laquelle tu es couché, je la donne à toi et à ta descendance [...]". Jacob s'éveilla de son sommeil [...] eut peur et dit : "Que ce lieu est redoutable ! Ce n'est rien de moins qu'une maison de Dieu et la porte du ciel !" [...] Il prit la pierre qui lui avait servi de chevet, il la dressa comme une stèle [...]. À ce lieu, il donna le nom de Béthel » (9).

Le récit du songe (*) de Jacob à Béthel fait état d'une échelle appuyée sur la Terre et rejoignant le ciel, que parcourent en sens divers (**) des anges.

(*) Dans l'Antiquité, les rêves ont une forte signification symbolique, car on croyait qu'ils sont une manifestation directe de la divinité.

(**) À partir d'Honorius d'Autun (v. 1075 – v. 1157), les anges qui montent représentent la vie active ; ceux qui descendent, la vie contemplative.

Échelle ou escalier ?

L'interprétation symbolique de cette vision, opérée dès les premiers siècles du christianisme, fera de l'échelle de Jacob une échelle céleste que le fidèle est appelé à monter pour rejoindre le ciel, inaugurant ainsi un thème iconographique qui — malgré l'étroitesse de sa base biblique réduite en l'occurrence à cette seule vision de Jacob et malgré l'incertitude de sa traduction qui hésite entre « échelle » et « escalier » — connaîtra un franc succès tout au long du moyen âge. C'est que le symbole de l'échelle s'avérera particulièrement fécond et tout à fait adapté à ce qu'il doit évoquer.

S'il s'agit en effet de représenter l'immensité du chemin à parcourir de la Terre jusqu'au ciel ; s'il s'agit de donner l'idée d'une progression menée graduellement par niveaux successifs ; s'il s'agit enfin de figurer la difficulté que représente pour le fidèle une telle ascension, l'échelle convient davantage que l'escalier :

1. lancée depuis la Terre, elle ne requiert pas, comme ce dernier, d'appuis intermédiaires ni d'attaches bien établies à son extrémité supérieure, mais elle se pose « contre les nuages », manifestant ainsi au mieux l'abîme qui se trouve traversé ;
2. constituée de simples échelons que sépare le vide, bien mieux que la continuité d'un escalier, elle donne à voir une succession d'étapes ;
3. nécessitant, pour celui qui la gravit, l'usage continu de ses mains et donc la courbure de son dos sous l'effort de traction de ses bras, elle interdit cette solennité dans la démarche qu'autorise un escalier et

9. Genèse, XXVIII, 10-19.

marque sans ambiguïté possible qu'il s'agit d'une ascension douloureuse.

33 **Dessin colorié issu de la *Bible en images* (1197) du roi Sancho VII de Navarre (1170-1234), dit « le fort »**

Remarquons la représentation maladroite des anges qui descendent le long de cette échelle à 11 échelons.

34 **École française
Le Songe de Jacob (v. 1490)**

Il n'y a que des anges qui montent.

35 ***Chants royaux sur la Conception couronnés au Puy de Rouen* (1519-1528)**

La représentation des anges qui descendent est, cette fois, mieux réussie.

36 **William BLAKE (1757-1827)
L'échelle de Jacob (v.1799-1806)**

Le nombre d'échelons semble indéterminé, alors que, selon la conception médiévale, l'échelle de Jacob est généralement composée de quinze barreaux qui sont autant de symboles des différentes vertus.

B. L'échelle eschatologique et l'échelle spirituelle

L'échelle eschatologique

L'échelle céleste peut figurer deux types de « mouvements ». En tant qu'échelle eschatologique, elle représente l'ascension au ciel soit d'un individu (après sa mort), soit de l'humanité dans son ensemble (après le Jugement dernier). Il s'agit dans ce cas d'une montée bien réelle, s'effectuant à travers les cieux, et qui ne sera réalisée qu'une seule fois. Parfois cette ascension précède le Jugement de l'individu en question ou constitue pour lui une forme de jugement, de sorte que sa réussite n'est pas assurée, mais la plupart du temps, cette ascension fait suite à un Jugement favorable, tant et si bien qu'elle ne présente plus aucun risque pour celui qui entreprend de la gravir.

L'échelle spirituelle

En tant qu'échelle spirituelle, elle figurera le cheminement intérieur et hésitant d'un individu qui, durant sa vie terrestre, essaie de progresser dans les degrés de la vertu. Il s'agit ici d'une ascension toute symbolique, constituée de montées, de descentes et de remontées, et dont l'issue est

parfaitement aléatoire, puisque l'individu peut ne pas arriver à « monter » davantage ou peut même vouloir « descendre » vers le péché.

Cette conception de l'échelle comme pratique de la vertu permettant de s'élever vers Dieu est acceptée très tôt par les Pères de l'Église. Ainsi saint Augustin (354-430) décrit une échelle sur laquelle les quatre vertus cardinales accompagnent l'âme dans son cheminement et son ascèse vers la félicité par l'intermédiaire de 7 degrés : les 5 premiers sont des dons de l'Esprit saint (crainte de Dieu, piété, connaissance, courage, réflexion), alors que les 2 derniers (purification du cœur et sagesse) permettent de se préparer à la communion avec Dieu et à la perfection définitive.

Jean Climaque

Au sein de cette thématique, il convient également d'évoquer la contribution importante de saint Jean Climaque (v. 525 – v. 605). Moine au monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï, Jean dit Climaque, c'est-à-dire « de l'échelle », composa une œuvre mystique qui le rendit célèbre et lui valut son surnom. Intitulée *L'échelle du paradis* et s'inspirant du songe de Jacob, elle indique à ses moines, en trente petits traités correspondant aux années de la vie terrestre du Christ et représentant les étapes de l'ascèse monastique (il s'agit donc bien d'une échelle *spirituelle*), un chemin sûr pour accéder au Paradis. Dès le XI^e siècle, les codex de *L'échelle du paradis* seront illustrés d'enluminures montrant non seulement les moines qui, grâce à la pratique de la vertu, de l'humilité et de la prière, atteignent le sommet de l'échelle, mais également ceux qui tombent et sont saisis par des diables qui les ramènent sur terre ou les entraînent en enfer.

37

La vision de saint Jean Climaque (milieu du XVI^e s.)

Sur le « pré spirituel » du Paradis, des prophètes, des apôtres, des ermites et des saints Pères de l'Église encouragent les moines qui gravissent l'échelle : des anges volent à la rencontre de ceux-ci pour les couronner.

Les portes du Paradis s'ouvrent et le Christ, assisté de la Vierge Marie, de saint Jean-Baptiste et de deux anges, saisit par le poignet le moine arrivé au dernier barreau de l'échelle.

Conformément au nombre de traités de *L'échelle du paradis* ou à celui d'années supposées de la vie de Jésus avant son baptême, les barreaux de l'échelle spirituelle sont au nombre de trente.

Les démons entraînent les moines pêcheurs dans la caverne où ils seront engloutis par le monstre infernal.

Monté en chaire et tenant le texte de son *Échelle du paradis*, saint Jean Climaque indique le chemin aux moines. Derrière lui, se dressent les bâtiments d'un monastère russe, puisque cette enluminure, conservée à Saint-Pétersbourg, provient de Novgorod.

38

**Icône représentant l'échelle allégorique de saint Jean
Climaque
(2^e moitié du XII^e s.)**

Comme dans l'illustration précédente, les moines pécheurs tombent de l'échelle et sont conduits en enfer par de noirs (!) démons.

39

**HERRADE DE LANDSBERG (1125-1195)
Hortus deliciarum (1159-1175)**

Séduits par les appâts de la chair, beaucoup de ceux qui se sont engagés sur cette échelle des vertus tombent avant d'avoir atteint le sommet :

- le chevalier et sa dame, attirés par un bel équipement ;
- un clerc qu'appelle son amie, tandis que sur l'autre montant, c'est une moniale qui se laisse détourner par un clerc ;
- plus haut, c'est un moine qui rêve d'un lit moelleux et un ermite de son jardinet...
- seule la charité parvient tout en haut et tend la main vers la couronne que lui offre la droite du Seigneur.

Sur la gauche est signifié le combat en question : des démons tirent sur ceux qui montent tandis que des anges les protègent.

40

***Traité anonyme sur la destinée de l'âme*
(début XII^e s.)**

Composition

En partant du bas vers le haut, au niveau du monde sensible :

- la Terre entourée des sphères des quatre éléments (monde sublunaire) ;
- puis les sphères de celles des planètes (monde céleste).

Puis on entre dans le monde suprasensible, avec une succession de sphères spirituelles :

- les quatre degrés de l'âme du monde (végétal, animal, rationnel, puis céleste) ;
- enfin les dix niveaux de l'intelligence qui conduisent finalement au Christ.

Remarquons :

- la coupure est faite au niveau du Soleil (centre du monde céleste) et non au niveau de la séparation entre monde sublunaire et monde céleste ou entre monde physique et monde spirituel, ce qui aurait été plus logique ;
- la discrétion de la coupure entre monde physique et monde spirituel, seulement marquée par la présence d'une multitude d'étoiles fixes.

Signification

Les dix personnages qui escaladent ces divers degrés évoquent l'ascension de l'âme humaine :

- ils vieillissent au fur et à mesure qu'ils montent (ils deviennent barbus), ce qui exprime l'idée du progrès accompli ;
- ils s'aident l'un l'autre (en se tenant la main, en se tirant par les cheveux, ou en s'agrippant au pied de celui qui les précède).

Dans les deux cas, une échelle céleste

L'échelle eschatologique est, assez naturellement, une échelle cosmologique, puisqu'il s'agit bien de traverser, à partir de la Terre, les divers niveaux du cosmos pour rejoindre le Paradis. Aussi ne serons-nous pas étonnés de voir cette échelle comporter, par exemple, trois ou sept échelons en relation avec les trois cieux ou les sept planètes. Mais, fait révélateur de la mentalité médiévale, l'échelle spirituelle, bien qu'elle soit d'une toute autre nature, possède également une dimension cosmologique. Tout d'abord parce que l'échelle spirituelle parcourue durant la vie est en quelque sorte une préparation de l'échelle eschatologique qui s'offrira peut-être à nous après notre mort. Mais aussi parce que cette montée spirituelle que nous devons opérer en nous peut être assimilée à une montée dans le cosmos, la hiérarchisation de l'âme étant en correspondance avec celle du monde.

Évolution

Entre échelle eschatologique et échelle spirituelle, la signification iconographique de l'échelle céleste connaîtra toute une évolution : marquée par l'apocalyptique chrétienne et liée à la mort des martyres dans le christianisme primitif, l'échelle céleste se lit avant tout, à cette époque, comme une échelle eschatologique, mais l'insertion progressive du christianisme dans l'histoire conduira à se préoccuper davantage de l'âme et de son élévation au sein de la vie terrestre, entraînant dès lors une lecture plus spirituelle de l'échelle céleste.

Fréquent au moyen âge, ce thème iconographique de l'échelle comme jonction entre la terre et le ciel sera également présent à la Renaissance.

4. Le Christ ou la Vierge comme échelle

L'échelle n'est pas seulement propre à figurer le chemin de l'homme qui s'élève à la rencontre de Dieu ; elle a fait l'objet d'autres interprétations : elle a ainsi été entendue comme un symbole du rôle médiateur de la Vierge Marie entre le ciel et la terre. Le Christ lui-même, dans la mesure, d'une part, où il est le médiateur entre Dieu et les hommes et, d'autre part, où il a, par son sacrifice, racheté le genre humain lui ouvrant ainsi l'accès au paradis, est lui-même présenté comme l'échelle qui relie la terre au ciel. Sa croix devient ainsi échelle [illus. n°41].

41

Domenico BENIVIENI (1460-1507)
Scala della vita Spirituale sopra il nome di Maria (1495)

Les cinq lettres du nom de Marie forment les initiales des cinq vertus constituant les échelons de cette échelle soutenue par l'espérance, ce montant central qui se prolonge pour former la Croix.

5. Conclusion

Monde clos, verticalité et ouverture à la transcendance

En donnant à lire — comme l'architecture gothique [illus. n°42] mais non romane [illus. n°43] — le monde clos et sphérique du géocentrisme comme gouverné en réalité, au niveau symbolique, par un axe vertical valorisant le haut, en ouvrant donc vers le ciel, vers la transcendance, un monde qui, au contraire, aurait pu rester replié sur lui-même, le monde des Anciens fait savoir que, matériellement et spirituellement, il n'y a pas de cloisons étanches (*) entre le monde terrestre et l'au-delà. Sans doute, comme nous le rappelle le thème de l'échelle céleste, il y a des degrés qui sont autant de fossés à enjamber, de sauts à faire, d'étapes à franchir... Mais il n'en reste pas moins qu'il existe un itinéraire qui conduit vers Dieu.

(*) Songeons ici au *Traité anonyme sur la destinée de l'âme* [illus. n°40] qui nous fait passer insensiblement du monde sensible au monde supra-sensible.

Chap. II

Iconographie des saints personnages

I. INTRODUCTION

Ce chapitre, consacré à l'iconographie des saints personnages, suit un ordre assez logique qui paraît être aussi celui de la préséance : après avoir étudié les principaux modes de représentation de Dieu le Père, de son Fils et de l'Esprit-Saint, nous pourrions analyser ceux de la Trinité. Nous nous tournerons alors vers l'iconographie de la Vierge Marie pour terminer par une très brève évocation de celle des Évangélistes.

II. DIEU LE PÈRE

1. Introduction

Comment représenter Dieu le Père ? Comment relever ce défi impossible ? Et même, peut-on le représenter ? Bien des réponses ont été apportées. Les premières consistent à s'interdire de le représenter Lui, mais à le figurer sous les traits de son Fils ou à symboliser sa présence à travers la représentation de sa main. Lorsqu'on s'autorisa à Le montrer Lui-même, soit en majesté, comme dans le célèbre polyptyque de Jan Van Eyck [illus. n°46], soit comme le « maître » de la Trinité [illus. n°55, 56, 57], soit encore dans son rôle de Créateur [illus. n°83, 92, 93], cette délicate question n'était pas pour autant résolue, car une nouvelle se posait : quelle physionomie, quels traits lui donner ?

2. Les représentations christiques de Dieu

Durant l'art chrétien du premier millénaire, il semblait exclu de représenter Dieu autrement que sous l'allure du Christ puisque seul Celui-ci, en s'incarnant, s'était donné à voir, en l'occurrence sous une forme humaine. Mais l'autorisation à rendre sensible et à matérialiser le Fils pouvait-elle conduire à manifester, à travers Lui, le Père ? Oui, dès lors que Jésus-Christ, « image du Dieu invisible » ⁽¹⁾, avait lui-même répondu à l'apôtre Philippe qui lui demandait de montrer le Père : « Qui m'a vu a vu le Père » ⁽²⁾. Les artistes étaient donc autorisés à donner au Père la visi-

1. *Épître aux Colossiens*, I, 15.

2. *Évangile selon saint Jean*, XIV, 9.

bilité qu'ils étaient autorisés à donner au Fils ! Aussi ne doit-on pas être étonnés de voir un enlumineur représenter Dieu en jeune homme ou en homme mûr alors qu'il entend bien personnifier le Créateur ou Dieu le Père.

Ce n'est qu'à partir du XII^e siècle que la figuration de Dieu commence à se distinguer nettement de celle du Christ et qu'au cours du XIV^e siècle qu'il devient usuel de représenter le Père sous les traits d'un homme âgé, voire d'un vieillard, avec une barbe et des cheveux blancs [**illus. n°13, 26, 28, 31, 54, 57, 60, 76-77, 79, 84, etc.**] conformément aux vers du prophète Daniel (« les cheveux de sa tête, purs comme la laine » ⁽³⁾) et à un passage de l'*Apocalypse* (« Sa tête, avec ses cheveux blancs, est comme de la laine blanche, comme de la neige [...] » ⁽⁴⁾) qui, tous deux, comparent ses cheveux à de la laine.

3. La main de Dieu

Pour respecter l'interdiction de représenter Dieu par des images qui risquaient de susciter l'idolâtrie, les artistes paléochrétiens ont eu recours à un symbole anthropomorphe conventionnel pour signaler la présence de Dieu : une main sortant des nuées. Il était cependant bien entendu que cette main de Dieu, que cette main qui *est* Dieu, ne prétendait en aucune façon ni définir l'indéfinissable, ni décrire l'indescriptible, ni représenter l'invisible, mais seulement remplir le rôle de symbole de sa présence.

Souvent figurée dans les peintures paléochrétiennes à partir du IV^e siècle, cette main de Dieu (*Dextra Domini* ou *Dextra Dei*) symbolise sa puissance — selon le second récit de la *Genèse*, n'a-t-il pas modelé l'être humain comme le ferait un potier, n'hésitant pas à « mettre la main à la pâte » ? ⁽⁵⁾ (*) —, mais aussi son amour, puisqu'il tient les justes dans sa main ⁽⁶⁾, et jusqu'à signaler la force de Dieu et l'inspiration du Saint-Esprit dont peut bénéficier un homme, tel Jean-Baptiste, dont il est dit que « la main du Seigneur était avec lui » ⁽⁷⁾.

(*) Les représentations iconographiques qui en découlent seront étudiées au chap. IV dans la section consacrée à la Création.

Selon les cas, cette main divine peut symboliser chacune des trois Personnes.

3. *Daniel*, VII, 9.

4. *Apocalypse*, I, 14.

5. *Genèse*, II, 7.

6. *Sagesse*, III, 1.

7. *Évangile selon saint Luc*, I, 66.

44

Basilique Sant'Apollinare in Classe à Ravenne Mosaïque de l'abside (VI^e s.)

Cette mosaïque représente la Transfiguration de Jésus signifiée par la Croix. On y voit :

- les deux prophètes Moïse (à gauche) et Elie (à droite) ;
- en-dessous d'eux, trois brebis représentant les trois apôtres témoins de la scène ;
- dans la partie supérieure, sortant des nuées, la main du Père qui évoque la voix entendue : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé ; écoutez-le » ⁽⁸⁾.

4. Dieu « en majesté »

Introduction

La représentation de « Dieu en majesté », aussi appelée « Majesté de Dieu », est apparue dès les débuts de l'art chrétien et constituera, au moins jusqu'au XIII^e siècle, la figure canonique de Dieu. Sa justification théologique réside dans le fait que le Christ n'est pas seulement le Sauveur du monde, mais également son Seigneur, ainsi que l'atteste sa domination universelle qui porte sur tout — y compris la mort — et depuis toujours — en l'occurrence dès la Création du monde.

Traits caractéristiques

Les caractéristiques iconographiques de la « Majesté de Dieu » sont :

1. la représentation de Dieu sous les traits du Christ ;
2. vue de face avec une attitude hiératique ;
3. siégeant sur un trône (*) ou sur la voûte du ciel (qui fait alors office de trône) ;

(*) Siègne particulier destiné, dès la plus haute Antiquité et dans de nombreuses civilisations, aux chefs, aux rois ou aux empereurs et exhaussé afin de signifier leur position au-dessus du commun des mortels, le trône est, par excellence, le symbole de la majesté de la divinité.

4. à l'intérieur d'une mandorle ;
5. levant la main droite en signe de bénédiction ;
6. tenant dans sa main gauche le Livre [illus. n°40, 45, 72, 74] ou un globe, symbolisant le monde, surmonté d'une croix [illus. n°26, 28, 29].
7. flanqué des symboles des quatre évangélistes [illus. n°45, 72].

8. Évangile selon saint Marc, IX, 7.

Représentations

Parmi d'innombrables exemples, nous donnerons, pour le XII^e siècle, le *Sacramentaire de Pons* [illus. n°45], et pour le XV^e siècle, le célèbre Dieu du polyptyque de *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan Van Eyck [illus. n°46].

45

Sacramentaire de Pons
(v. 1170-1175)

Cette représentation de Dieu en majesté est de style byzantinisant.

46

Jan VAN EYCK (v. 1390 - 1441)
registre supérieur de la partie centrale du polyptyque de
L'Adoration de l'Agneau mystique
(1426-1432)

Conformément à l'usage en vigueur depuis la fin du XIV^e siècle, Dieu le Père est ici représenté avec la tiare à triple couronne, c'est-à-dire avec l'insigne pontifical tel qu'il a été redessiné vers 1300. Dieu serait-il un pape au ciel comme le pape serait un Dieu sur Terre ?

III. JÉSUS-CHRIST**1. Introduction**

Dans l'art paléochrétien, en raison d'une certaine méfiance à l'égard des figurations anthropomorphiques, le Christ n'est pas représenté par une image censée reproduire ses traits, mais par des symboles abstraits, comme le chrisme (*), ou par des figures symboliques dont les deux plus célèbres sont celles du Bon Pasteur (ou du Bon Berger) et de l'Agneau.

(*) CHRISME. — Monogramme du Christ formé des deux premières lettres grecques de son nom.

Témoignant d'un développement de la théologie de l'Incarnation, le Concile de Constantinople (691-692) demande toutefois que les représentations symboliques du Christ soient remplacées par des figurations humaines. Les représentations anthropomorphiques du Christ paraissent en effet justifiées dès lors que Celui-ci s'était révélé au monde sous des traits humains en Jésus de Nazareth.

2. Le Bon Pasteur**Introduction**

La représentation du Christ sous la forme du Bon Pasteur résulte de deux influences :

1. une influence biblique avec, notamment ⁽⁹⁾, la métaphore par laquelle Jésus se présente lui-même comme « le bon pasteur [qui] livre sa vie pour ses brebis » ⁽¹⁰⁾ ;
2. une influence païenne comme source d'inspiration artistique, à savoir les scènes pastorales des peintures romaines, symboles de l'harmonie du monde et du bonheur dans l'au-delà, et, en particulier, les représentations d'Hermès en berger portant un bélier sur les épaules.

Présente particulièrement dans les catacombes et sur les sarcophages puisqu'elle évoque la vie éternelle, l'image du Pasteur offre l'intérêt, en ces temps de persécution, de n'avoir de signification chrétienne que pour les initiés, lesquels pourront aisément s'identifier à la brebis sauvée.

Représentations

L'une des plus belles représentations du Christ en Bon Pasteur est celle du mausolée (*) de Galla Placidia à Ravenne [illus. n°47].

(*) Mausolée. — Somptueux monument funéraire de très grandes dimensions.

47

Mausolée de Galla Placidia (Ravenne)

Entouré d'un nimbe doré, tenant de la main droite la croix de la victoire, le Bon Pasteur caresse de l'autre une brebis.

3. L'Agneau

Introduction

L'origine principale de l'agneau comme signe emblématique du Christ est la métaphore utilisée par Jean-Baptiste pour désigner Jésus :

« Voici l'agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde » ⁽¹¹⁾.

Métaphore développée dans l'*Apocalypse* :

« La ville peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau » ⁽¹²⁾.

9. Songeons aussi à la parabole du berger parti à la recherche de la brebis perdue (*Évangile selon saint Luc*, XV, 3-7) et à Dieu qui conduit son peuple à l'image du berger qui conduit son troupeau (*Psaumes*, XXIII, *Isaïe*, XL, 11).

10. Cf. *Évangile selon saint Jean*, X, 11.

11. *Évangile selon saint Jean*, I, 29.

12. *Apocalypse*, XXI, 23.

On n'oubliera pas non plus que la mort du Christ est située la veille de la Pâque juive et de son sacrifice rituel d'un agneau en vue du repas pascal.

Dans ce contexte, l'agneau est le symbole du Christ mort sur la croix, cette victime innocente qui versa son propre sang pour le salut des autres. Aussi le sang qui sort de sa poitrine renvoie-t-il à celui du Christ et à sa plaie au côté.

Représentations

Outre un exemple du début du XI^e siècle, à savoir le *Sacramentaire de Robert de Jumièges* [illus. n°48], nous ne manquerons pas d'étudier, pour le XV^e siècle, le plus grand chef-d'œuvre de la peinture flamande, à savoir le *Polyptique de l'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan Van Eyck [illus. n°49].

48

***Sacramentaire de Robert de Jumièges* (v. 1020)**

Au registre supérieur, dans une mandorle portée par deux anges, apparaît l'Agneau, symbole du Christ rédempteur.

Au registre inférieur, placée sur deux rangs, une foule compacte et indifférenciée d'hommes et de femmes rend un hommage solennel à l'Agneau.

49

Jan VAN EYCK (v. 1390 - 1441) *L'Adoration de l'Agneau mystique (1426-1432)*

Composition

La différence d'échelle est manifeste entre les deux registres horizontaux de ce polyptique : les personnages du registre supérieur sont beaucoup moins nombreux et de plus grande taille que ceux de la foule du registre inférieur.

L'Agneau

Le fait que l'Agneau se tienne sur un autel fait allusion au rite de la Sainte messe, comme le souligne également la présence du calice qui renvoie plus précisément au sacrifice eucharistique (« Ceci est mon sang »).

L'autel est couvert d'une nappe blanche et d'un pavement à dominante rouge, couleurs liturgiques de la fête du Saint Sacrement.

L'utilisation de l'encens est le signe rituel de l'adoration.

Autour de l'autel, les premiers adorateurs sont des créatures spirituelles : les anges qui portent les instruments de la Passion (la croix, la lance, la couronne d'épines, la colonne...).

4. Pantocrator

Introduction

Le Christ Pantocrator (étym. « Seigneur de toutes choses ») présente le Christ comme le souverain du cosmos (le ciel et les étoiles) et du temps (*l'alpha* et *l'oméga*) dans la mesure où il en est, précisément, l'auteur (*logos*).

Représentations

Dans l'iconographie byzantine, le Christ Pantocrator est représenté de face, coupé à mi-corps, barbu et portant l'*Évangile* (ouvert ou fermé) dans sa main gauche tandis qu'il bénit de la main droite. Le dôme central des églises byzantines est souvent orné de cette représentation, car de la sorte le Christ Pantocrator se tient au sommet de la structure architectonique de l'édifice comme il se place au sommet du monde créé [illus. n°50-52]. Toutefois, si c'est bel et bien au sein de l'art byzantin que ce thème s'est particulièrement développé, on peut déjà en trouver des exemples iconographiques durant la période paléochrétienne.

50-51

Mosaïque « Pantocrator » de la coupole du monastère de Hosios Lucas à Dafni (Grèce, XII^e siècle)

De part et d'autre du Christ, bénissant, le regard très intense, l'*Évangile* fermé à la main, on remarque la présence des lettres « IC » et « XC » qui sont l'abréviation de son nom : Iesoús Xristós.

52

Mosaïque du « Christ Pantocrator » dans l'abside de la basilique de Cefalù (Sicile, milieu du XII^e s.)

Le Livre est ici ouvert.

IV. L'ESPRIT-SAINT

1. Introduction

Troisième personne du Dieu unitaire, l'Esprit Saint est assurément le parent pauvre de l'art chrétien en Occident. Outre les représentations déjà rencontrées [illus. n°49], nous évoquerons ici l'épisode de la Pentecôte, soit la descente de l'Esprit-Saint sur les apôtres.

2. La Pentecôte

« [...] ils se trouvaient tous ensemble dans un même lieu, quand, tout à coup, vint du ciel un bruit tel que celui d'un violent coup de vent, qui remplit toute la maison où ils se tenaient. Ils virent apparaître des langues qu'on eût dites de feu ; elles se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. » (13).

Nous avons opté pour représentation originale et attachante, à savoir celle du *Missel de Tours* [illus. n°53], puisqu'au lieu d'être réunis dans un édifice, la Vierge et les Apôtres sont regroupés dans une prairie fleurie, métaphore du Paradis.

53

Missel de Tours
(début XV^e s.)

La descente de l'Esprit Saint sur les Apôtres est symbolisée par des rayons d'or coulant du bec de la Colombe.

La présence de Marie est habituelle à cette époque dans les images de la Pentecôte.

V. LA TRINITÉ

1. Introduction

À partir du XII^e siècle, de nouvelles images apparaissent qui se risquent à figurer non pas la Trinité en elle-même — c'est réputé impossible —, mais bien plusieurs aspects de son mystère : l'existence de trois Personnes qui ne font ensemble qu'un seul Dieu, leur égale divinité et leur parfaite communion. Parmi les différentes manières de représenter ce mystère de la Trinité, nous étudierons, pour le XII^e siècle, le Trône de grâce, la Trinité du Psautier et la Trinité triandrique. Pour le XV^e siècle, on se référera au *Couronnement de la Vierge par la Trinité* [illus. n°70].

2. Le Trône de grâce

Introduction

Dans les manuscrits médiévaux, à partir du XIII^e siècle, il était assez courant de placer en vis-à-vis, sur une même double page, la Crucifixion et Dieu en majesté [illus. n°54].

13. *Actes des Apôtres*, II, 2-3.

54

Missel de Jean II Rolin
(v. 1450-1455)

Double page présentant, en vis-à-vis, la souffrance de Dieu fait homme sur terre et la majesté de Dieu au ciel. On remarquera le regard du Père légèrement tourné vers la Crucifixion du Fils et la tiare à triple couronne déjà évoquée.

Inconnu de l'art chrétien d'Orient et donc caractéristique de l'art religieux d'Occident, le trône de grâce peut être appréhendé comme la superposition de ces deux images traditionnellement associées. Il en résulte une représentation de Dieu le Père tenant devant Lui le Christ en croix, cependant que la présence de la Colombe complète le groupe pour en faire une Trinité. Cette famille d'images connaîtra un immense succès et deviendra, pour plusieurs siècles, l'image la plus répandue et la plus populaire du mystère de la Trinité.

Représentations

Le *Missel de Cambrai* (v. 1120) [illus. n°55], l'un des plus anciens exemples de ce type, nous offre une « Trinité en majesté ». Conformément à un des aspects de l'évolution stylistique de l'art occidental qui consiste à resserrer le cadrage, le *Missel romain* (v. 1370) [illus. n°56] semble faire un zoom avant sur les têtes. L'immense toile d'Albrecht Dürer (1471-1528), *L'Adoration de la Trinité* (1511) [illus. n°57], quant à elle, met l'accent sur la verticalité et le mouvement.

55

Missel de Cambrai
(v. 1120)

La mandorle est flanquée des symboles traditionnels des quatre évangélistes, ce qui donne à cette composition l'allure d'une « Trinité en majesté ».

Dieu le Père siège, soutenant des deux mains le Christ en croix entre ses genoux. La différenciation entre l'un (barbu) et l'autre (imberbe) est manifeste.

La colombe nimbée (*) vole à l'horizontale en joignant de ses ailes les lèvres du Père et du Fils, traduction plastique du Filioque, c'est-à-dire du dogme occidental selon lequel l'Esprit procède du Père et du Fils.

(*) NIMBE. — Zone lumineuse, souvent sphérique, qui entoure la tête des représentations de Dieu, des anges ou des saints.

Étroitement uni, le groupe manifeste la participation de la Trinité à la rédemption.

56

Missel romain
(v. 1370)

En se concentrant sur les têtes, cette miniature fait apparaître :

- la pâleur cadavérique du Christ ;
- la douleur du Père, dont la posture est libérée du geste de soutien et de la position frontale.

Quant à la position de la Colombe en vol descendant, elle exprime le lien entre les deux premières Personnes.

57

Albrecht DÜRER (1471-1528)
L'Adoration de la Sainte Trinité (1511)

À gauche, la Vierge Marie (en bleu) et, plus bas, le Pape ; à droite, saint Jean-Baptiste (en vert) et, en dessous, l'Empereur.

3. La Trinité du psautier

Introduction

Comme le Trône de grâce paraît résulter de la superposition d'une Majesté de Dieu et d'une Crucifixion, certaines Trinités du psautier semblent obtenues par dédoublement horizontal de la Majesté [illus. n°58].

Dès lors que la règle du christomorphisme (*) reste d'application, de sorte que le Père et le Fils ont l'aspect de jumeaux, et que le Père et le Fils sont assis à même hauteur, sur un même trône (ou parfois sur deux trônes distincts), il peut devenir difficile de les distinguer. Bien sûr, leurs gestes de bénédiction, la couleur de leurs vêtements, ou leur position l'un par rapport à l'autre (mais il peut arriver que le Fils siège à la gauche du Père !) permettent, le plus souvent, de les différencier.

(*) L'icône du Christ a reçu l'approbation du deuxième concile de Nicée, tenu en 787, au terme de luttes violentes entre adversaires et partisans des images et de leur vénération. En revanche, rien n'est dit au sujet d'éventuelles icônes du Père, de l'Esprit Saint ou de la Trinité. Ce silence semble attester que les Pères de ce concile n'auraient pas compris ni admis que l'on puisse faire de telles icônes. À leurs yeux, l'icône de Dieu n'était envisageable que comme icône du Christ, c.-à-d. dans la mesure où le Verbe de Dieu s'est fait chair et a été vu et touché, et uniquement afin de garantir la réalité de cette incarnation. Dieu peut donc être figuré, mais seulement « en Christ » (c'est le christomorphisme de la représentation chrétienne de Dieu), ce qui exclut a priori de pouvoir représenter des personnes divines qui ne se sont pas incarnées.

Représentations

Dans le *Sacramentaire de Saint-Martin de Tours* (v. 1170-1180) [illus. n°58], nous disposons de trois éléments pour distinguer Père et Fils : le globe, l'avant-plan et la position de l'autre personnage tenu à sa droite permettent d'identifier raisonnablement le personnage en bleu comme étant le Père. Pour le *Bréviaire de Renaud de Bar* (v. 1302-1305 ?) [illus. n°59], un des éléments antérieurs ne peut plus être sollicité — ils sont assis sur le même plan, mais sur des trônes distincts —, mais un autre

apparaît : le personnage à notre droite est barbu quand l'autre est imberbe...

58

Sacramentaire de Saint-Martin de Tours
(v. 1170-1180)

Bien que leurs têtes donnent l'impression d'être exactement sur le même plan, les deux premières Personnes sont assises l'une derrière l'autre.

La Colombe, dont les ailes recouvrent les nimbes du Père et du Fils, semble constituer leur union ou symboliser leur amour mutuel.

59

Bréviaire de Renaud de Bar
(v. 1302-1305)

Le Père barbu, tenant le globe, semble regarder l'Esprit en relevant légèrement la tête tout en bénissant le Fils, qui a la tête un peu inclinée et semble imberbe.

Les gestes des deux premières Personnes expriment leur parfaite communion et font un triangle avec la tête nimbée de la Colombe.

4. La Trinité triandrique

En rangeant verticalement les Personnes, le Trône de grâce semblait établir entre elles une hiérarchie ; en les disposant horizontalement et en leur accordant à toutes les trois une forme humaine, la Trinité triandrique souligne davantage l'égalité des Trois personnes.

Représentations

Comme pour les autres thèmes de l'art chrétien (les Vierge à l'Enfant ou les Crucifixions par exemple), la Trinité triandrique a connu l'évolution qui consiste à diminuer la sacralité du divin pour rendre ses figurations plus naturelles : remplacement des figures en pied par un cadrage plus étroit, abandon de la frontalité conventionnelle et hiératique pour laisser place à des échanges de regards entre les Personnes. En témoigne la Trinité triandrique des *Heures à l'usage de Rome* (fin XV^e s.) [illus. n°61] qui, telle une photo de famille, semble plus proche et plus accessible que celle du *Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges* (début XV^e s.) [illus. n°60].

60

Lectionnaire () de la Sainte-Chapelle de Bourges*
(entre 1404 et 1416)

Chaque Personne divine est coiffée d'une tiare à triple couronne.

On reconnaît, à notre gauche, Jésus à ses stigmates.

Les Trois Personnes bénissent et tiennent ensemble le globe du cosmos, de sorte que leurs six mains dessinent un joli ballet.

(*) LECTIONNAIRE. — Livre contenant les textes lus ou chantés en chœur.

61

Heures à l'usage de Rome
(fin du XV^e s.)

Dans cette miniature conçue comme un gros plan sur la Trinité dont les trois Personnes ressemblent à des triplés, seul est identifiable avec certitude le Fils, à droite, grâce à la Croix qu'il tient de la main droite. Il est tourné affectueusement vers la Personne du Centre qui, logiquement, devrait être le Père.

VI. LA VIERGE MARIE

1. Vierge « en majesté »

Seuls le Christ ou Dieu le Père pouvaient être représentés « en majesté ». Mais à partir des XII^e et XIII^e siècles, avec l'intensification du culte marial, la Vierge accède, elle aussi, à ce type de figuration, notamment dans les « Vierge à l'Enfant ». En particulier, la représentation de la Vierge en reine, entourée de sa cour céleste d'ange et de saints, est une invention siennoise dont la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna [illus. n°63] constitue le prototype.

62

Vierge en majesté à l'Enfant
(XII^e s.)

La Vierge, hiératique, n'a que peu de contacts avec son Enfant qui, se tenant comme un adulte, est déjà « au travail » : il tient le Livre d'une main et bénit de l'autre.

63

DUCCIO DI BUONINSEGNA (v. 1225 - v. 1319)
La Vierge et l'Enfant en majesté
(entre 1262 et 1286 ou 1308-1311 ?)

Introduction

Ce grand retable, dont nous n'étudierons ici que la face antérieure, comprend une bonne cinquantaine de scènes. Comme l'atteste l'inscription sur le socle du trône (« Ô Sainte Mère de Dieu, sois cause de paix pour Sienne, sois vie pour Duccio, parce qu'il t'a peinte ainsi »), ce célèbre *Maestà* (nom donné, en Toscane, aux représentations de la Vierge en majesté) avait une grande valeur pour Sienne, qui vouait une dévotion particulière à la Vierge, élue protectrice céleste de la cité à la veille de la bataille de Montaperti (1260).

Vierge Marie

Comme il se doit, la Vierge est entourée de sa cour céleste de saint(e)s et d'anges.

À ses genoux, au premier plan, les quatre patrons de Sienne intercèdent pour leur cité ; au-dessus de la Vierge, dix apôtres.

Elle a une attitude de mère, avec sa main qui protège son enfant, et un regard triste, comme les anges dont le visage est d'une douceur voilée de tristesse ou du moins de mélancolie. Songent-ils au destin de Jésus, promis à une mort précoce et terrible ?

2. Vierge à l'Enfant

A. Représentations traditionnelles

Introduction

Il n'y a guère de thème iconographique qui soit plus répandu que celui d'une mère et de son enfant. Mais dans le cadre de la doctrine chrétienne, une telle représentation posait aux artistes deux problèmes spécifiques, puisqu'il fallait :

1. combiner la pureté virginale de Marie à sa maternité ;
2. montrer la spécificité exceptionnelle de cet enfant qui n'a rien d'ordinaire, puisqu'il est l'incarnation de Dieu, mais qui, en même temps, a véritablement pleinement assumé la nature humaine (*).

(*) D'où le thème de la Vierge allaitant.

Évolution

Dans un premier temps, le couple mère-fils était représenté empreint d'une majesté hiératique au sein de représentations désignées sous l'expression de « Vierge en majesté » [illus. n°62-63]. Mais à la fin du moyen âge, on mit plutôt l'accent sur la tendresse et la beauté de ce couple devenu de plus en plus similaire à celui de n'importe quelle famille, tout en veillant à garder une discrète mais bien réelle évocation de ce qui a fait que ce couple ci était tout à fait particulier. En témoignent, dans *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* [illus. n°64] de Léonard de Vinci, la présence de l'agneau et, dans *La Madone au long cou* [illus. n°65] de Le Parmesan, la grande taille de l'Enfant qui donne à l'ensemble de la composition l'air d'une *pietà*.

64

LÉONARD DE VINCI (1452-1519)
La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne (v. 1508-1510)

Composition

Toute la composition converge vers l'Enfant Jésus.

Répétant le geste de la Vierge Marie, l'Enfant Jésus prend dans ses bras un petit agneau, soit l'animal qui symbolise son futur sacrifice.

Les regards des personnages et leur position respective sont caractéristiques de leur statut : Anne, la grand-mère, située au second plan, regarde la Vierge et l'enfant Jésus, situés, eux, au premier plan.

Personnages

La Vierge Marie est assise sur les genoux de sainte Anne, sa mère, conformément au motif iconographique du passage des générations. D'ailleurs la ressemblance des deux femmes est manifeste.

65

LE PARMESAN (1503-1540) *La Madone au long cou (v. 1534-1540)*

Dans les représentations traditionnelles de la Vierge à l'Enfant, Jésus est représenté sous les traits d'un enfant d'environ un an, mais particulièrement éveillé pour son âge. Ici, toutefois, la Madone tient dans ses bras un fils d'une si grande taille qu'il est difficile de ne pas voir dans cette composition, comme de manière prémonitoire, le Christ gisant d'une *pietà*.

B. Vierge allaitant

Le thème iconographique de la « *Virgo lactans* », c'est-à-dire de la Vierge allaitant, a une grande importance théologique, car il « donne à voir » la nature véritablement humaine du Christ.

L'exemple le plus connu est sans doute celui de Jean Fouquet, qui, pour des raisons qui demeurent obscures, a osé représenter la Vierge Marie sous les traits de la favorite de Charles VII (1403-1461), à savoir Agnès Sorel (v. 1422 – 1450) [illus. n°66].

66

Jean FOUQUET (v. 1420 – v. 1480) *Vierge et l'Enfant entourés d'anges (v. 1452-1455)*

Introduction

Principal représentant de la peinture française du XV^e siècle — nous le retrouverons en tant qu'illustrateur des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe —, Jean Fouquet est notamment connu pour sa *Vierge à l'Enfant* qui, avec le tableau intitulé *Étienne Chevalier présenté par saint Étienne*, constituait le *Diptyque de Melun*.

Composition

La composition du tableau est régie par la forme triangulaire du groupe central, bien soulignée, à gauche, par la ligne oblique du manteau et, en bas, par la ligne horizontale de ce même manteau.

La frontalité de la composition est soulignée par le trône disposé face au spectateur, mais également par la disposition de deux chérubins, dont l'un, au-dessus de l'Enfant, regarde droit vers le spectateur, tandis que

l'autre, au premier plan à notre gauche, est représenté strictement de profil.

Couleurs

D'une extrême pâleur et entourée d'anges rouges et bleus (des chérubins et des séraphins), la Vierge se détache de façon frontale d'un fond bleu abstrait. Le vif contraste que constituent le rouge et le bleu des anges fait ressortir la blancheur du groupe central tout en contribuant à donner à la représentation un caractère visionnaire.

Figure

Le visage, parfaitement ovale, et le sein, exactement sphérique, de la Vierge Marie sont conformes aux règles géométriques du style Renaissance. Ces caractéristiques ôtent également toute sensualité à la peinture, de sorte qu'on a maintes fois souligné l'espèce d'érotisme glacé qui se dégage de cet étrange tableau.

3. Vierge de miséricorde

La Vierge de Miséricorde est représentée comme une protectrice couvrant de son manteau ouvert le monde [illus. n°70] ou, plus fréquemment, ceux qui revendiquent sa protection [illus. n°67], ces derniers étant alors représentés plus petits en taille. La Vierge devient ainsi une sorte d'abri ouvert aux fidèles.

67

Michael ERHART (fl. 1469-1522)
Vierge de Miséricorde (v. 1480-1490)

4. L'Immaculée conception

Le croissant de Lune fait partie de la panoplie des signes de la Femme de l'Apocalypse :

« Un signe grandiose apparut au ciel : une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête [...] » ⁽¹⁴⁾.

Il devient l'un des principaux symboles de l'Immaculée conception de la Vierge.

68

Artus II QUELLINUS (1625-1700)
Vierge de l'Immaculée conception (1690)

À la cathédrale d'Anvers !

14. *Apocalypse*, XII, 1.

69

Giambattista TIEPOLO (1696-1770)
L'Immaculée conception (1767-1769)

Le lys blanc, apporté par les anges, souligne la pureté parfaite de la Vierge, de même que la blancheur éclatante de sa robe.

La couronne de douze étoiles qui entoure la tête de la Vierge représente les apôtres dans la mesure où la Vierge Marie incarne une allégorie de l'Église.

Le serpent tenant une pomme dans la gueule représente le piège constant du mal et rappelle, plus précisément, le péché originel dont, miraculeusement, la Vierge fut épargnée.

Le globe représente notre monde terrestre assailli par le serpent (il s'enroule tout autour), mais qui jouit de la protection de Marie.

Sous les pieds de Marie, le croissant de Lune symbolise la supériorité de la Vierge (et donc de l'Église).

5. Le Couronnement de la Vierge

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, le couronnement de Marie au ciel était l'œuvre d'une seule personne : le Christ le plus souvent, le Père parfois. Puis il peut être le fait de la Trinité comme, au XV^e siècle, dans *Le Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton [illus. n°70].

70

Enguerrand QUARTON (v. 1418 - p. 1466)
Le Couronnement de la Vierge (1453-1454)

Composition

Selon cette symétrie rigoureuse, à chaque élément situé à la droite de la Vierge correspond, à sa gauche, un élément analogue. Ainsi, à sa droite, le pape, l'empereur, le roi, et à sa gauche, les notables, les bourgeois et les gens du peuple. En dessous d'eux, les saints Innocents, à savoir les petits enfants de Bethléem que le roi Hérode fit massacrer après la nativité de Jésus.

Structuré également horizontalement, ce tableau réserve plus des trois quarts de sa surface au Ciel et le reste, d'une part, à la terre et, d'autre part, à l'enfer et au purgatoire, et ce suivant un étage allant du haut au bas.

La Croix dressée, seul élément à passer outre la séparation du monde terrestre et du monde céleste, établit un lien entre le ciel et la terre (*). Sa présence rappelle que le couronnement de la Vierge a pour raison d'être l'histoire de la rédemption du genre humain.

(*) Cf. le thème du Christ et de la Croix comme échelle [illus. n°41].

À l'extrême droite, le sépulcre vide rappelle la résurrection du Christ.

Tout en bas, le Jugement dernier avec les bienheureux, à notre gauche, et les damnés, à notre droite.

La Vierge

Le manteau de la Vierge Marie, bordé d'hermine (bord blanc) comme il sied à une souveraine, s'ouvre largement au-dessus du monde pour illustrer la protection qu'elle offre aux hommes (« Vierge de miséricorde »).

Le Père et le Fils

Conformément au contrat qui stipulait que « du Père au Fils ne doit avoir nulle différence... », ces deux Personnages sont représentés sous des traits totalement identiques, à savoir ceux du Christ. Cette parfaite identité instaure une forte symétrie verticale au sein de la composition.

L'Esprit Saint

La colombe, représentant l'Esprit Saint, porte un nimbe de même diamètre que celui des deux autres Personnes. Elle semble émaner des bouches du Père et du Fils.

VII. LES ÉVANGÉLISTES

Introduction

Les symboles iconographiques des 4 évangélistes sont :

1. l'homme ailé ou l'ange pour Matthieu ;
2. le bœuf ailé pour Luc ;
3. l'aigle pour Jean ;
4. le lion ailé pour Marc.

Représentations

71

Évangiles d'Aix-la-Chapelle
(v. 820)

Les quatre évangélistes sont ici représentés sur un feuillet de l'*Évangélaire du Couronnement*, copié et illustré à l'école d'Aix-la-Chapelle, en cette époque de grande créativité que l'on appelle la renaissance carolingienne.

73

Évangiles de Flavigny
(fin VIII^e s.)

Cette table des canons, qui répartit en listes parallèles les passages des Évangiles, est ici transformée en une architecture symbolique. Quatre colonnes partent des évangélistes et aboutissent aux figures ailées qui les représentent.

Le support central relie Jean-Baptiste au Christ, seul personnage disposé en frontalité, et en qui le fidèle est appelé à voir le pilier du Nouveau Testament et de l'Église.

72

**Tympan du portail de la cathédrale de Saint-Trophime
d'Arles
(entre 1180 et 1190)**

Ce tympan reprend le thème biblique du tétramorphe évoquant la vision d'Ézéchiel ou l'Apocalypse de saint Jean, symbole ensuite des quatre Évangélistes. Il montre un Christ triomphant et justicier, assis, tenant sur ses genoux la Bible et bénissant, entouré par les symboles classiques des quatre évangélistes. Les deux évangélistes figurant au bas du tympan sont Marc et Luc car, à la différence de Mathieu et de Jean, ils n'ont pas connu le Christ ; d'ailleurs, ils ne regardent pas le Fils de Dieu.

Chap. III

Épisodes de l'histoire sainte

I. INTRODUCTION

Tout comme la topographie chrétienne s'organise entre deux extrêmes (pour faire bref, l'Enfer et le Paradis), l'histoire sainte s'articule, selon un temps linéaire, entre deux extrêmes (la Création et l'Apocalypse) qui, néanmoins, se rejoignent dans leur opposition même.

II. LA CRÉATION

1. Introduction

Penser l'impensable

Dans le christianisme et selon le texte de la Genèse, l'œuvre créatrice s'accomplit en « six jours ouvrables » :

Jours	Création
1 ^{er} jour	Ciel et Terre / Jour et nuit
2 ^e jour	Séparation des eaux en-dessous et au-dessus du Ciel
3 ^e jour	Mers et terres / Verdure sur la terre
4 ^e jour	Deux luminaires et les étoiles
5 ^e jour	Poissons et oiseaux
6 ^e jour	Animaux terrestres et être humain
7 ^e jour	Repos

C'est de cette façon que l'acte le plus surhumain et le plus impensable qui soit est apprivoisé et réduit à l'échelle de nos activités terrestres, devenant par-là, jusqu'à un certain point, compréhensible.

Représenter une création totale

Seconde caractéristique de la notion chrétienne de création, et qu'il faudra pouvoir traduire de façon figurative, c'est une création qui donne forme et ordonne en séparant l'indistinct, mais à partir de rien (soit *ex nihilo*), ce qui la distingue de la fabrication platonicienne.

Chronologie et diffusion

Première manifestation de l'œuvre de Dieu, la Création est abondamment représentée dans des manuscrits enluminés du livre de la Genèse

du XII^e siècle, dans des sculptures de portails et dans des vitraux gothiques.

Plan

Dans un premier temps, nous examinerons les représentations donnant à voir simultanément les différents jours de la création, soit ce qu'il est convenu d'appeler « l'œuvre des six jours ». Fort de cette première approche, nous étudierons ensuite plus en profondeur chacun des jours de la Création sur base de *Genèse I*. Nous tournant alors vers *Genèse II*, nous examinerons la formation d'Ève d'une part et Adam et Ève au Paradis terrestre d'autre part. En guise de conclusion, après avoir souligné que la Création est présentée comme rationnelle, nous nous demanderons comment se trouvent représentés — et comment peuvent être représentés — non seulement le Créateur, mais également Adam et Ève.

2. L'œuvre des six jours

A. Présentation des œuvres et observations générales

74

Saint AMBROISE DE MILAN (340-397)
Hexaméron (4^e quart du XII^e s.)

Comme son titre l'indique (*hexa* signifie six en grec), l'*Hexaméron* d'Ambroise de Milan (340-397), rédigé à la fin du IV^e siècle, constitue un commentaire des six premiers jours décrits dans le texte de la Genèse.

Composition

- L'absence voulue de perspective permet de ne pas confondre l'image proposée avec la réalité et donc de la prendre pour ce qu'elle est : un tremplin vers l'invisible.
- Le cadre est à la fois respecté et transgressé (par les auréoles, les ailes des anges ou Adam et les animaux).

Le Créateur

- La posture de Dieu est quasi la même pour chacun des six jours : situé à gauche et tourné à droite vers l'œuvre du jour, présenté donc de profil, il bénit de la main droite et tient de sa main gauche le livre ou un pan de son manteau.
- Bien que l'auréole crucifère devrait être un attribut spécifique du Christ, elle est également octroyée régulièrement au Père ou au Saint-Esprit. En dépit de sa présence, il s'agit donc du Dieu Créateur.

75

Bible de Souvigny
(fin du XII^e s.)

Réalisée à la fin du XII^e siècle, la *Bible de Souvigny* comporte un programme enluminé exceptionnel et caractéristique de l'art roman tardif.

- La représentation de Dieu en vieillard n'était encore quasi pas de mise, le Créateur a les traits d'un homme jeune portant un collier de barbe.
- Représenté six fois au ciel, en buste, émergeant d'une sorte de balcon céleste, le Créateur agit par sa seule parole.
- La septième fois, Il apparaît en pied, sur terre, sans nimbe, au format de l'homme, mettant cette fois directement « la main à la pâte » en tirant Ève d'Adam endormi.

B. Comparaison des œuvres

Comparons la composition de la miniature de la *Bible de Souvigny* [illus. n°75] à celle de l'*Hexaméron* de saint Ambroise [illus. n°74].

	Bible de Souvigny (fin du XII ^e s.)	Saint AMBROISE (v. 340 – 397), <i>Hexaméron</i> (fin du XII ^e s.)
1	1^{er} jour : Dieu demeure dans le cercle d'or de son éternité, mais déjà ses bras transgressent la rouge limite de son règne, pour tenir deux médaillons distincts personnifiant la lumière et les ténèbres. Son esprit est figuré par la colombe qui plane sur les eaux.	1^{er} jour : la présence des anges pourrait s'expliquer par une tradition qui voit en eux le symbole du <i>Fiat lux</i>
2	2^e jour : Le Créateur fait apparaître au milieu des eaux le firmament lequel sépare les eaux qui sont au-dessus et au-dessous de lui (1).	2 ^e jour :
3	3^e jour : Dieu semble seulement observer l'apparition de la terre ferme et de la végétation qui résultent du rassemblement des eaux inférieures.	3^e jour : séparation de la terre et de la mer (représentée par des cercles concentriques verts) et création des végétaux
4	4^e jour : Dieu tient dans ses mains les deux principaux luminaires, mais aussi les étoiles, ce qui donne lieu à l'apparition des différentes strates du monde céleste.	4^e jour : Tout en ayant le visage légèrement incliné, le Créateur est représenté de face et le livre est cette fois ouvert. Faut-il y voir un témoignage de la dignité particulière des deux grands luminaires ?
5	5^e jour : Pour la création des oiseaux et des poissons le 5 ^e jour et pour celle des animaux terrestres le 6 ^e jour, le Créateur, qui s'était jusque-là maintenu dans son royaume inaccessible, se « penche » comme du haut d'un balcon et crée non pas par une attitude de commandement, mais par le geste liturgique de la bénédiction.	5 ^e jour :
6	6^e jour : L'artiste ne représente que la création des animaux terrestres et renvoie la création de l'homme à un compartiment spécialement consacré à ce sujet.	6^e jour : Alors que la posture du Créateur était restée pour ainsi dire (sauf pour le 4 ^e jour) la même pour l'œuvre créatrice des 5 premiers jours (contrairement à la <i>Bible de Souvigny</i>), Dieu se courbe pour la Création d'Ève.

1. Selon une autre interprétation, le Créateur sépare par un arc-en-ciel les eaux qui sont au-dessus du firmament et celles qui sont au-dessous.

7	7^e compartiment : création d'Ève (qui suppose la création préalable d'Adam) pour laquelle le Créateur, après s'être penché les deux jours précédents, « descend » même de l'infini et se courbe pour « accueillir » Ève.	7^e jour : Alors que 2 journées occupent chacun des 3 premiers registres, le 7 ^e jour, celui du repos de Dieu, remplit à lui seul tout le 4 ^e registre. Le Créateur, qui était chaque fois représenté de profil alors qu'il était « en action » lors des 6 premiers jours, adopte cette fois la position frontale évocatrice tout à la fois d'une présence souveraine et immuable et de l'éternité. Il bénit ce jour particulier.
8	8^e compartiment : illustration du péché originel.	X

Il ressort de cette comparaison que la *Bible de Souvigny* n'hésite pas à prendre quelques libertés par rapport au texte biblique qui, en revanche, se trouve davantage respecté dans la miniature de l'*Hexaméron* de saint Ambroise :

1. il y a 8 compartiments, soit un de plus que les 7 jours du récit biblique, dont 7 sont consacrés aux 6 jours d'activité créatrice de Dieu, car l'artiste a séparé l'œuvre du 6^e jour en 2 tableaux : le 6^e compartiment pour les quadrupèdes et le 7^e pour les humains.
2. le repos de Dieu au 7^e jour, en revanche, n'est pas représenté et est remplacé, dans le 8^e compartiment, par l'illustration du péché originel, d'où découlent toutes les blessures de l'histoire.

3. Étude spécifique de chacun des jours de la Création

A. Introduction

Dès lors que nous effectuerons une comparaison d'enluminures médiévales avec les représentations de Michel-Ange, il nous faut, en guise de préliminaire, évoquer l'organisation de la voûte de la Chapelle Sixtine.

76-77

MICHEL-ANGE (1475-1564) Le plafond de la Chapelle Sixtine

La voûte se divise en une alternance de grands et de petits rectangles qui définissent 9 secteurs lesquels se répartissent en 3 groupes composés chacun de trois scènes : la création du monde, la création de l'homme et enfin l'histoire de Noé. Soit :

Création du monde			Création de l'homme			Histoire de Noé		
Jour / nuit	Création des luminaires	Séparation des eaux	Création d'Adam	Formation d'Ève	Péché et sortie du Paradis	Sacrifice de Noé	Déluge universel	Ivresse de Noé

On remarque donc que la création des luminaires (4^e jour) est venue s'intercaler entre les séparations des 1^{er} et 2^e jours pour pouvoir bénéficier du grand rectangle central du premier groupe.

B. Le 1^{er} jour

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un souffle de Dieu agitait la surface des eaux.

Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour. » (2).

L'Esprit de Dieu, tel une colombe, flotte encore sur les eaux d'avant le temps.

MICHEL-ANGE (1475-1564)
La séparation du jour et de la nuit

D'un point de vue purement artistique, remarquons ici le tour de force réussi par Michel-Ange : sa figure est représentée de façon telle qu'elle peut être vue des quatre côtés.

C. Le 2^e jour

« Dieu dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux » et il en fut ainsi. Dieu fit le firmament, qui sépara les eaux qui sont sous le firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament, et Dieu appela le firmament « ciel ». Il y eut un soir et il y eut un matin : deuxième jour. » (3).

MICHEL-ANGE (1475-1564)
La séparation des eaux situées au-dessus et au-dessous du firmament

Dans le coin supérieur gauche de la fresque, les eaux, de couleur bleu ciel, commencent à se rassembler.

Dieu sépare de ses mains : les doigts de sa main droite sont tournés vers le haut tandis que sa main gauche est baissée au-dessus des eaux inférieures.

D. Le 3^e jour

« Dieu dit : « Que les eaux qui sont sous le ciel s'amassent en un seul endroit et qu'apparaisse le continent » et il en fut ainsi. Dieu appela le

2. Genèse, I, 1-5.

3. Genèse, I, 6-8.

continent “terre” et la masse des eaux “mers”, et Dieu vit que cela était bon.

Dieu dit : “Que la terre verdisse de verdure : des herbes portant semence et des arbres fruitiers donnant sur la terre selon leur espèce des fruits contenant leur semence” et il en fut ainsi. La terre produisit de la verdure : des herbes portant semence selon leur espèce, des arbres donnant selon leur espèce des fruits contenant leur semence, et Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : troisième jour. » ⁽⁴⁾.

Cf. le 4^e jour.

E. Le 4^e jour

« Dieu dit : “Qu’il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour et la nuit ; qu’ils servent de signes, tant pour les fêtes que pour les jours et les années ; qu’ils soient des luminaires au firmament du ciel pour éclairer la terre” et il en fut ainsi. Dieu fit les deux luminaires majeurs : le grand luminaire comme puissance du jour et le petit luminaire comme puissance de la nuit, et les étoiles. Dieu les plaça au firmament du ciel pour éclairer la terre, pour commander au jour et à la nuit, pour séparer la lumière et les ténèbres, et Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : quatrième jour. » ⁽⁵⁾.

MICHEL-ANGE (1475-1564)

Création du Soleil, de la Lune et des planètes (1511)

La peinture, qui se divise en deux, représente, en un même compartiment, à notre gauche, la création du 3^e jour (la végétation) et, à notre droite, celle du 4^e jour (les grands luminaires), raison pour laquelle Dieu est représenté deux fois.

Création de la végétation

Remarquons l’audace qui consiste à représenter Dieu de dos.

Création des grands luminaires

Le Créateur place dans le ciel, à bonne distance l’un de l’autre, le Soleil et la Lune, l’un d’or, l’autre d’argent.

Les deux index pointés simultanément sont des signes de commandement et d’affirmation de la volonté créatrice.

Le fait que les index et les bras soient pointés dans des directions opposées renforce l’idée d’un ordre imposé par Dieu à l’univers (cf. *Une création rationnelle*).

4. Genèse, I, 9-13.

5. Genèse, I, 14-19.

Les anges

Dans cette deuxième scène, quatre figures accompagnent le Créateur qui était resté seul pour la création du monde végétal. Comme la création des astres du jour et de la nuit permet de mesurer le déroulement du temps, ces figures sont des personnifications, de gauche à droite, des différents moments de la journée :

- le matin (pour l'ange qui se cogne au disque solaire), soit le premier à naître de Dieu ;
- le midi (pour l'ange qui se protège, avec le bras, de l'éblouissante lumière du Soleil)
- le soir (pour celui qui, fasciné, regarde la Lune) ;
- et enfin la nuit (pour le dernier qui, transi de froid, se détourne du ciel et se couvre d'un manteau gris).

F. Le 5^e jour

« Dieu dit : “Que les eaux grouillent d'un grouillement d'êtres vivants et que des oiseaux volent au-dessus de la terre contre le firmament du ciel” et il en fut ainsi. Dieu créa les grands monstres marins et tous les êtres vivants qui glissent : les eaux les firent grouiller selon leur espèce, et toute la gent ailée selon son espèce, et Dieu vit que cela était bon. Dieu les bénit et dit : “Soyez féconds, multipliez, emplissez l'eau des mers, et que les oiseaux multiplient sur la terre.” Il y eut un soir et il y eut un matin : cinquième jour. » (6).

G. Le 6^e jour

« Dieu dit : “Que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, bestioles, bêtes sauvages selon leur espèce” et il en fut ainsi. Dieu fit les bêtes sauvages selon leur espèce, les bestiaux selon leur espèce et toutes les bestioles du sol selon leur espèce, et Dieu vit que cela était bon. Dieu dit : “Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre.” Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa. Dieu les bénit et leur dit. “Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-la [...]”. Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon. Il y eut un soir et il y eut un matin : sixième jour. » (7).

6. *Genèse*, I, 20-23.

7. *Genèse*, I, 24-31.

Postures

Comme nous avons déjà pu le constater en confrontant la *Bible de Souvigny* à l'*Hexaméron* de saint Ambroise, la posture du Créateur varie en fonction des créatures créées. En particulier, il se penche pour la création de l'homme [illus. n°74-75], jusqu'à carrément adopter, semblablement à lui, une posture horizontale, déjà marquée dans une enluminure du *De Universo* de Raban Maur [illus. n°78], mais encore plus manifeste dans *La création d'Adam* de Michel-Ange [illus. n°79].

Quant à l'homme et à la femme, à la différence des animaux qui marchent courbés, ils sont représentés à l'instant où ils se dressent pour prendre la position debout (*), symbole de leur humanité.

(**) Cf. le thème (platonicien) de la verticalité de l'homme.

Toucher

Dans les représentations médiévales de la création du Premier homme et malgré le caractère philosophiquement inconcevable d'un tel contact (*), il est courant de voir le Créateur toucher Adam à ces deux emplacements de la vitalité chez l'homme que sont la tête — en l'occurrence le cerveau — et le torse — soit le cœur —, ou encore à l'épaule. Encore faut-il bien sûr préciser que si Dieu peut toucher Adam, l'inverse paraît impossible, de sorte que ce toucher reste à sens unique.

(*) Dans le cadre de la philosophie platonicienne par exemple, il est totalement impensable que le Démonstrateur puisse avec un contact physique avec le corps humain, car le Démonstrateur serait ainsi « sali » par la nature corporelle et donc dégradé plutôt que déifié, d'autant plus que le toucher est un sens particulièrement dévalorisé.

Désireuse de conserver la nécessaire distinction entre le naturel et le surnaturel et donc de préserver la transcendance de Dieu, la composition de Michel-Ange [illus. n°79] en revanche donne à voir un extraordinaire effleurement — et non plus toucher ! — du doigt de Dieu et de celui de l'homme, effleurement par lequel le Père insuffle la vie dans le corps de l'homme déjà animé, mais sans forces.

Nudité

Dans les représentations d'Adam et Ève antérieures à l'épisode du péché originel, ceux-ci acceptent avec sérénité leur nudité parce qu'ils sont des créatures divines. C'est après le péché qu'ils prendront conscience de leur nudité et qu'ils se couvriront de vêtements pour tenter de retrouver la dignité qu'ils ont perdue.

78

RABAN MAUR (v. 780 - 856)
De Universo (1023)

Le Créateur a quitté les anges et son royaume. Il a traversé toutes les orbes célestes pour venir se pencher, seul à seul, vers sa créature entre toutes bien-aimée qu'il pétrit comme l'on caresse, alors que les anges contemplant son chef-d'œuvre inattendu. Par un mystère inaccessible à leur intelligence, l'Éternel se fera le fils de cet homme de chair.

79

MICHEL-ANGE (1475-1564)
*La création d'Adam (v. 1510)***Dieu le Père**

Pour la première fois dans la tradition iconographique de ce thème, Dieu le Père est représenté à l'horizontale, c'est-à-dire symétriquement par rapport à Adam, comme pour prendre à la lettre les paroles de la *Genèse* : « Et Dieu créa l'homme à son image... ».

Si les tailles respectives des corps sont conservées et si Adam occupe presque autant d'espace que la zone dévolue au Créateur, il n'en demeure pas moins que Celui-ci est positionné légèrement plus haut.

La Trinité

Le jeune garçon auquel « s'accroche » le Créateur pourrait être son Fils, de sorte que si nous interprétons le vent qui souffle dans le manteau rouge foncé comme le Saint-Esprit, nous aurions ici une représentation tout à fait originale de la Trinité.

Le démon

Sous le bras tendu et le corps du Créateur figure un groupe de trois créatures :

- l'une, placée dans l'ombre de Dieu, a la peau foncée et détourne le visage d'Adam pour regarder dans l'obscurité ;
- une autre ferme les yeux ;
- la troisième est représentée de dos.

Si l'interprétation de la troisième est malaisée, les deux premières semblent être des démons (couleur foncée, scrutation des ténèbres, yeux fermés) qui ne veulent avoir aucun rapport avec la création de l'homme.

Les anges

Les figures situées au-dessus de l'épaule gauche du Créateur et derrière son bras gauche représentent vraisemblablement des anges, peut être les six anges présidant aux six jours de la Création.

Adam

À demi étendu sur le flanc d'un tertre, Adam soulève lentement son corps déjà robuste, mais encore sans force. On le devine prendre, dans quelques instants, cette position droite qui, dans la tradition platonicienne, marque la spécificité et la dignité de l'être humain.

Son doigt, encore mal assuré, inerte et mou, se dirige vers l'index énergétique, robuste et fermement tendu de Dieu.

Avec un visage d'adolescent plein de confiance, il porte son regard vers son Créateur en un muet échange, dans l'attente que Celui-ci lui insuffle la vie.

La « rencontre »

Un espace, tout à la fois minime et incommensurable (*), sépare l'index directif (**) de la main droite de Dieu, dont le poignet est droit et les veines énergétiquement tendues, de celui de la main gauche et tombante du premier homme, dont le poignet est mou. C'est par ce simple effleurement, fort toutefois d'une extraordinaire énergie, que se décharge sur Adam toute la puissance créatrice de Dieu par laquelle Celui-ci insuffle à son corps l'esprit.

(*) Initialement, Michel-Ange envisageait un réel contact entre les deux index. Mais comment pourrait-on ainsi ignorer la transcendance de Dieu ?

(**) Au niveau de la gestuelle, l'index pointé marque traditionnellement l'émission d'un ordre ou d'un commandement.

La terre et les nuages reprennent très librement les contours des figures, tandis que les deux bras dirigés l'un vers l'autre se détachent sur un fond clair.

H. Le 7^e jour

« Ainsi furent achevés le ciel et la terre, avec toute leur armée. Au septième jour Dieu avait terminé tout l'ouvrage qu'il avait fait et, le septième jour, il chôma, après tout l'ouvrage qu'il avait fait. Dieu bénit le septième jour et le sanctifia, car il avait chômé après tout son ouvrage de création. » ⁽⁸⁾.

4. La formation d'Ève

« Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant. Yahvé Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé. [...] Yahvé Dieu dit : "Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Il faut que je lui fasse une aide qui lui soit assortie." Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages, mais, pour un homme, il ne trouva pas l'aide qui lui fût assortie. Alors Yahvé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yahvé Dieu façonna une femme, et l'amena à l'homme.

8. Genèse, II, 1-3.

Alors celui-ci s'écria : « Pour le coup, c'est l'os de mes os et la chair de ma chair ! Celle-ci sera appelée femme », car elle fut tirée de l'homme, celle-ci ! » (9).

Dépassements de la solitude et première parole rapportée d'Adam

Comme en témoigne ce texte, la création des animaux, destinée à permettre à Adam de dépasser sa solitude, n'atteint pas son objectif, puisque, en tant qu'homme, il se trouve encore malheureux. C'est la création de la femme, soit d'« une aide » qui, elle, « lui est assortie », qui mettra enfin fin à son isolement. C'est également suite à la création de la femme que les paroles d'Adam, qui a déjà nommé les animaux, sont expressément reprises dans le texte biblique : « Pour le coup, c'est l'os de mes os et la chair de ma chair ! Celle-ci sera appelée femme ».

Commentaires esthétiques

Comme dans les représentations de la création d'Adam, nous serons attentifs à la posture adoptée par le Créateur :

1. sa position assise à « distance respectable » d'Ève [illus. n°80] ;
2. sa position courbée à proximité de celle-ci, mais sans la toucher [illus. n°80] ;
3. et enfin sa prise du poignet droit d'Ève, idéalement par sa main droite, en position courbée [illus. n°83] ou même agenouillée [illus. n°82].

80

Cathédrale de Monreale (Sicile)

Assis bien droit sur le monde qui lui fait office de trône, tenant de la main gauche le rouleau de la Loi et bénissant de la main droite, le Créateur se tient à distance respectable de ses créatures, distance encore accentuée, esthétiquement, par la rupture introduite par l'arbre de vie.

81

Saint AMBROISE (v. 340 - 397) Hexaméron (fin du XII^e s.)

Pour la fabrication d'Ève, le Créateur se penche légèrement.

82

Hartmann SCHEDEL (1440-1514) Chroniques de Nuremberg (1493)

Bénissant de la main droite, c'est de la main gauche que le Créateur, agenouillé, prend Ève par le poignet.

9. Genèse, II, 7-23.

83

Bible de Souvigny
(fin du XII^e s.)

Descendu du ciel, Dieu est venu sur la pointe des pieds, sans bruit, pour cueillir Ève en Adam endormi dans la verdure et la rivière. Dès le premier instant, Ève s'est éveillée et s'est mise à prier. Le premier regard et la première prière de l'humanité furent le regard et la prière d'Ève.

Le Créateur est le portrait d'Adam, ce qui n'est pas étonnant, puisque celui-ci est son enfant. Mais il partage avec Ève le regard éveillé.

Délicatement, le Créateur s'incline devant Ève et la bénit. Naissant de son enfant, celle-ci lui offre un bouquet d'innocence : des roses et des lys.

Derrière le Créateur — ou est-ce « de Lui » —, l'arbre de la connaissance fleurit.

L'arrière-fond de la scène, uniforme, est une gloire d'or.

5. Adam et Ève au Paradis

A. La présentation d'Adam et Ève

84

Jean FOUQUET (v. 1420 – v. 1480)
*Dieu présente Ève à Adam, miniature extraite de Flavius
Josèphe, Antiquités judaïques (v. 1475)*

Au sommet de la composition, Dieu, véritable architecte du cosmos, tient un compas, cependant que deux anges, de part et d'autre, l'assistent avec leurs instruments.

Au centre des sphères correctement orientées — en raison de la présence de Dieu ? —, le jardin d'Éden au moment précis où le Créateur donne une compagne à Adam et bénit leur union, en les enveloppant de son manteau protecteur (*).

(*) Cf. le thème de la Vierge de miséricorde.

Remarquons, fort traditionnellement, le rempart entourant le jardin des délices ; la fontaine de vie ; les quatre (?) fleuves qui émanent du Paradis ; la paix régnant entre les animaux.

B. Adam et Ève chassés du Paradis

Outre la célèbre fresque de Masaccio (1425) [illus. n°85] qui a pris date dans les représentations du corps humain en figurant de manière réaliste Adam et Ève en rupture avec les conventions picturales médiévales, nous avons sélectionné une représentation assez rare, dans la mesure où elle combine la Création du monde et l'expulsion d'Adam et Ève, à savoir celle de Giovanni di Paolo [illus. n°86]. Nous terminerons par celle de Michel-Ange [illus. n°87].

85

MASACCIO (1401-1428)
Adam et Ève chassés du paradis terrestre (1425)

Masaccio inaugure Adam et Ève en pécheurs éplorés, traînant avec eux leur misérable condition humaine. Ce faisant, il introduit une rupture essentielle dans l'histoire de la représentation du corps humain.

86

Giovanni DI PAOLO (1399-1482)
La création du monde et l'expulsion d'Adam et Ève hors du paradis terrestre (v. 1445)

Entouré de douze anges appartenant à la catégorie des chérubins, Dieu le Père pointe l'index de la main droite vers le cosmos.

L'ange, étrangement nu, chasse les deux ancêtres des hommes.

Deux lapins symbolisent la lascivité ou l'innocence.

Dans la partie inférieure droite de la composition sont schématiquement représentés les quatre fleuves du Paradis.

87

MICHEL-ANGE (1475-1564)
Le péché et l'expulsion du Paradis**Composition**

C'est l'arbre qui sépare la scène en deux épisodes : le péché originel d'une part et la sortie du Paradis de l'autre.

Tournés l'un vers l'autre dans la scène du péché originel, les corps d'Adam et Ève révèlent l'existence d'un rapport harmonieux entre eux : Ève vient se loger dans l'espace intérieur circonscrit par le corps protecteur d'Adam. Dans la scène de l'expulsion du Paradis en revanche, Adam se heurte brutalement à l'épaule d'Ève et leurs corps paraissent dissonants.

Le péché originel

C'est de la main gauche que le serpent tend le fruit défendu à Ève et c'est toujours avec cette même main gauche que cette dernière accepte ce don malfaisant.

L'expulsion du Paradis

L'épée avec laquelle l'ange chasse le couple pêcheur du Paradis n'a pas de poignée : en tant qu'êtres spirituels, les anges ne risquent pas de se couper avec une lame.

L'épée pèse lourdement sur la nuque d'Adam : suite au péché, celui-ci et sa descendance sont en effet condamnés à une mort certaine. Cette mort est symbolisée par l'épée et son caractère punitif par le fait que l'épée soit tenue par le bras gauche (mauvais côté) de l'ange.

6. Conclusion

A. Une création rationnelle

« Mais tu as tout réglé avec mesure, nombre et poids » (10).

« Qui a mesuré dans le creux de sa main l'eau de la mer, évalué à l'empan (*) les dimensions du ciel, jaugé (**) au boisseau (***) la poussière de la terre, pesé les montagnes à la balance et les collines sur des plateaux ? » (11).

« Lorsqu'il voulut donner du poids au vent, jauger les eaux avec une mesure ; quand il imposa une loi à la pluie, une route aux roulements du tonnerre » (12).

(*) EMPAN. — « Mesure de longueur qui représentait l'intervalle compris entre l'extrémité du pouce et celle du petit doigt, lorsque la main est ouverte le plus possible ».

(**) JAUGER. — « Évaluer, mesurer un volume en unités cubiques ».

(***) BOISSEAU. — « Ancienne mesure de capacité (environ un décalitre) ; récipient de forme cylindrique, de contenance variable, utilisé pour les matières sèches ».

Idée d'un monde harmonieux, car mathématique. Le compas dessine la perfection de la mesure et de l'ordre. Le cercle en effet a toujours été l'image privilégiée des conceptions cosmologiques. Sa réceptivité pour ce type de contenus spirituels est liée au fait qu'il repose entièrement en lui-même.

88

Bible moralisée
(v. 1220-1230)

Cette représentation, qui nous montre le créateur du cosmos sous la forme d'un architecte prenant ses mesures, est l'une des miniatures les plus célèbres de l'enluminure occidentale.

89

Bible moralisée
(début XIII^e s.)

Cette fois le Créateur tient affectueusement le monde sur ses genoux.

10. *Sagesse de Salomon*, XI, 20.

11. *Isaïe*, XL, 12.

12. *Livre de Job*, XXVIII, 25-26.

90

William BLAKE (1757-1827)
« God as an Architect », dans *The Ancient of Days* (1794)

Dieu, à la barbe blanche, préfère rester dans le monde qui est le sien, quitte à devoir se pencher d'une façon peu élégante pour toiser sa Création. Qu'est devenu, dans cette toile, le pouvoir de sa Parole créatrice ?

91

William BLAKE (1757-1827)
***Isaac Newton* (1795)**

William Blake ne fait-il pas de Newton un « dieu de la science » en le représentant nu (iconographie païenne) et un compas à la main (iconographie chrétienne) ?

B. Comment représenter le Créateur ?

a) Dieu le Père ou le Christ ?

« [Le Christ] est l'Image du Dieu invisible, Premier-Né de toute créature, car c'est en lui qu'ont été créées toutes choses, dans les cieux et sur la terre, les visibles et les invisibles, Trônes, Seigneuries, Principautés, Puissances ; tout a été créé par lui et pour lui. Il est avant toutes choses et tout subsiste en lui. » ⁽¹³⁾.

La représentation fréquente du Créateur sous les traits de Christ, Verbe incarné, peut s'autoriser du texte biblique qui précise que Dieu crée au moyen de sa parole, de son Logos, identifié au Christ. Aussi voit-on souvent le Créateur représenté sous les traits du Christ [illus. n°88-89], avant d'endosser les traits distinctifs du Père [illus. n°90, 92-93].

b) Procédés utilisés

Qu'il s'agisse des représentations médiévales ou de celles, bien différentes, de Michel-Ange, la volonté commune, derrière des procédés différents, est de mettre en avant la puissance du Créateur. La puissance d'un Dieu, passif et statique, qui crée uniquement par son Verbe d'un côté ; celle d'un Dieu, actif et dynamique, fougueux et affairé, qui crée en monopolisant tout son être de l'autre. Tributaires de leurs temps, ces manières de manifester la puissance de Dieu sont probablement à mettre en relation avec la dévalorisation du mouvement au moyen âge au profit du repos et, au contraire, avec la valorisation de l'*homo faber* à la Renaissance.

Chez Michel-Ange, le front plissé, les yeux fixés droit devant, la posture dynamique traduisent la force, la puissance, l'autorité et la volonté du Créateur [illus. n°92], avec plus de bonheur que chez Le Tintoret [illus.

13. *Épître aux Colossiens*, I, 15-17.

n°93]. Traversant tout l'espace [illus. n°76], semblant être simultanément ici et là [illus. n°76], chacun de ses gestes est un ordre et chaque instant se présente comme une explosion de force créatrice, qui atteint son comble dans la scène de la création d'Adam [illus. n°79].

93

LE TINTORET (1518-1594)
La création des animaux (v. 1550)

À notre gauche (ordre chronologique) est figurée la création du 5^e jour, à savoir les poissons et les oiseaux, et à notre droite celle du 6^e jour, à savoir les animaux terrestres, à l'exclusion de l'homme.

En revanche, la « lévitation » du Créateur et sa posture orientée vers la gauche ne semblent pas très réussies.

C. Comment représenter Adam et Ève ?

Pour prendre conscience de la rupture réaliste introduite par Masaccio [illus. n°85] et poursuivie dans le *Polyptique de l'Adoration de l'Agneau mystique*, comparons-les avec une représentation d'Adam et Ève typiquement médiévale [illus. n°94] datant du X^e siècle.

94

Beatus dit de l'Escorial
(2^e moitié du X^e s.)

Qu'est-ce qui permet de distinguer Adam et Ève ? Leur anatomie respective ou plutôt le regard du Serpent tourné vers l'un des deux protagonistes ?

III. L'APOCALYPSE

1. Introduction

Nous réservant pour la thématique du Jugement dernier, nous n'évoquerons que deux épisodes de l'Apocalypse : les quatre Cavaliers d'une part, la Bête et le Dragon d'autre part.

2. Les Cavaliers de l'Apocalypse

Introduction

« Lorsque l'Agneau ouvrit le premier des sept sceaux, j'entendis le premier des quatre Vivants crier comme d'une voix de tonnerre : "Viens !". Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval blanc ; celui qui le montait tenait un arc ; on lui donna une couronne et il partit en vainqueur, et pour vaincre encore.

Lorsqu'il ouvrit le deuxième sceau, j'entendis le deuxième Vivant crier : "Viens !". Alors surgit un autre cheval, rouge-feu ; celui qui le montait, on lui donna de bannir la paix hors de la terre, et de faire que l'on s'entr'égorgeât ; on lui donna une grande épée.

Lorsqu'il ouvrit le troisième sceau, j'entendis le troisième Vivant crier "Viens !". Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval noir ; celui qui le montait tenait à la main une balance, et j'entendis comme une voix, du milieu des quatre Vivants, qui disait : "Un litre de blé pour un denier, trois litres d'orge pour un denier ! Quant à l'huile et au vin, ne les gâche pas !"

Lorsqu'il ouvrit le quatrième sceau, j'entendis le cri du quatrième Vivant : "Viens !". Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval verdâtre ; celui qui le montait, on le nomme : la Mort ; et l'Hadès le suivait.

Alors, on leur donna pouvoir sur le quart de la terre, pour exterminer par l'épée, par la faim, par la peste, et par les fauves de la terre. » (14).

Appelés lors de l'ouverture des quatre premiers sceaux pour semer, avant le Jugement dernier, la mort et la destruction, la mission des quatre cavaliers exterminateurs mentionnés dans l'*Apocalypse* est symbolisée par l'arme et la couleur de la monture dont ils sont chacun dotés :

1. Monté sur un cheval blanc (symbole de la fausse innocence), armé d'un arc (symbole guerrier) et surmonté d'une couronne (symbole de sa puissance), le premier cavalier, en tant que cavalier vainqueur, représente, selon tout un courant de la tradition chrétienne, le Verbe de Dieu lui-même ou l'expansion de l'Évangile. Pour d'autres, il symbolise l'Antéchrist.
2. Muni d'une monture rouge et d'une grande épée (symboles d'effusion de sang), le deuxième, bannissant la paix hors de la terre, incarne les guerres sanglantes provoquées par le premier cavalier.
3. Nanti d'un cheval noir (symbole de la mort) et d'une balance (emblème du rationnement des denrées alimentaires dont le prix devient exorbitant), le troisième se fait l'annonciateur d'une famine imminente.
4. Monté sur un cheval verdâtre (*) et suivi par la personnification de l'enfer, le quatrième n'est rien d'autre que la Mort elle-même.

(*) Le mot utilisé pour décrire le dernier cavalier est le mot grec *chloros* désignant une couleur (le vert) associée, dans cette langue, à la couleur d'un cadavre mort récemment. S'il ne faut pas, pour autant, aller jusqu'à traduire ce mot par « pâle », il importe toutefois d'utiliser l'adjectif « verdâtre », dont la connotation négative est évidente, en lieu et place de « vert ».

Leur pouvoir s'étendra sur « le quart de la terre » pour exterminer par l'épée (2^e cavalier), par la faim (3^e cavalier), par la peste (4^e cavalier), et par les fauves de la terre (1^{er} cavalier).

Diffusion et évolution iconographique

Dans les figurations les plus anciennes (entre les XI^e et XIV^e siècles), tels le *Beatus de Valladolid* [illus. n°95], les quatre cavaliers sont représentés séparément. Mais par la suite, comme chez Dürer [illus. n°96], les artistes préfèrent donner à la scène un traitement plus dramatique par l'illustration simultanée des huit versets correspondants. Ce thème devient rare après le XVI^e siècle.

Devenant autonome, le quatrième cavalier est utilisé pour illustrer le thème du triomphe de la mort.

96

Albrecht DÜRER (1471-1528) *Les Cavaliers de l'Apocalypse (1498)*

Impression de cavalcade meurtrière à laquelle personne ne peut échapper.

Selon l'iconographie la plus courante, le quatrième cavalier, blanc comme la mort, est représenté par une figure à la maigreur squelettique, montée sur un cheval tout aussi squelettique, et est armé d'une faux (ici une fourche).

L'enfer est figuré par l'énorme gueule d'un monstre qui enfourne dans sa mâchoire tous ceux, hommes ou femmes, rois ou manants, qui ont été renversés et piétinés par les quatre cavaliers.

3. La Bête et le Dragon

« Alors je vis surgir de la mer une Bête ayant sept têtes et dix cornes, sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des titres blasphématoires. [...] le Dragon lui transmet sa puissance [...]. On se prosterna devant le Dragon, parce qu'il avait remis le pouvoir à la Bête ; et l'on se prosterna devant la Bête [...] » (15).

97

Albrecht DÜRER (1471-1528) *La Bête et le Dragon (1498)*

La Bête monte de l'abîme des eaux, avec ses dix couronnes qui blasphèment les dix commandements de Dieu et ses sept têtes qui blasphèment les sept esprits de Dieu. Elle avance, lentement, avec ses hauts cous, interminables, qui s'agitent de fureur.

Puis, des entrailles du sol, monte à son tour le Dragon, sous un dais (*) ruisselant de sang frais. Puissant bélier cornu, il rend au monstre marin un hommage haineux et sûr.

15. *Apocalypse*, XIII, 1-4.

(*) Ouvrage qui s'étend comme un plafond au-dessus d'un trône, d'un autel, d'une chaire, de la place où doit siéger un personnage éminent.

Les deux Bêtes sont les maîtres, les seuls maîtres des hommes qui, tous, s'agenouillent devant l'une ou devant l'autre.

Observant cet universel consentement à l'esclavage, Dieu attend, la main gauche déjà baissée pour le châtiment, la main droite armée de la faucille. Il va lancer sur le monde ceux qui sont chargés de faire régner sa justice. Mais le monde l'ignore encore. Cependant, l'une des sept têtes de la Bête le sait déjà et s'en épouvante.

IV. LE JUGEMENT DERNIER

1. Introduction

Aussi appelé « jugement universel », car tous les hommes y sont destinés, ou « jugement final », car il aura lieu à la fin des temps, le Jugement dernier se produira après la Seconde venue de Jésus-Christ, aussi appelée parousie (*), et après la résurrection des corps, lorsque chaque homme aura déjà connu, juste après sa mort, le jugement particulier qui aura apprécié le bien et le mal fait par celui-ci durant sa vie et en aura tiré les conséquences (**). Prophétisé dans l'*Apocalypse*, le Jugement dernier prononcera la victoire définitive du bien sur le mal.

(*) PAROUSIE. — Retour glorieux du Christ pour marquer la fin du monde et l'imminence du Jugement dernier.

(**) Selon certains théologiens, comme Abélard (1079-1142), il y a donc deux jugements : un jugement individuel à la mort de tout individu et le Jugement dernier à la fin des temps.

De concert avec les représentations de l'Enfer qui lui sont intimement liées, les figurations du Jugement dernier ont pu donner lieu, selon les époques, à une peur obsessionnelle du Dieu-Juge. Songeons à Martin Luther !

2. Éléments traditionnels

Sans qu'ils ne soient indispensables, signalons quelques éléments récurrents :

1. CHRIST. — Il faut toujours regarder s'il est représenté comme un Christ-Juge, qui indique aux uns et aux autres leur destination respective, ou comme un Christ-Rédempteur, qui montre ses stigmates.
2. PESÉE DES ÂMES PAR SAINT MICHEL. — Le plateau le plus léger (en haut et à droite de saint Michel) est celui de l'élu ; le plus lourd (en bas à gauche), celui du damné ⁽¹⁶⁾. Désireux que la pesée des âmes soit juste, saint Michel protège de son autre main le plateau de la balance

16. Exception notoire : le *Triptyque du Jugement dernier* (1467-1471) de Hans Memling !

[illus. n°101], tandis que le démon tente de la faire pencher en sa faveur [illus. n°99].

3. INTERCESSEURS. — La Vierge prie son Fils [illus. n°100] — mais pas chez Michel-Ange [illus. n°104] — ou lui montre le sein qui l'a nourri pour solliciter son indulgence envers les pécheurs ⁽¹⁷⁾.
4. TROMPETTES. — Des anges font sonner de puissantes trompettes pour annoncer le Jugement dernier.
5. LEVÉE DES MORTS. — Émergeant du sol crevassé [illus. n°100, 103] ou de leur tombeau [illus. n°99], les corps sortent nus pour être jugés ; après le Jugement, les damnés, poussés vers l'enfer, restent nus alors que les élus, conduits au Paradis, sont le plus souvent vêtus.
6. LES DAMNÉS. — La nature du péché des damnés peut être représentée ou non.
7. ARC-EN-CIEL. — Le Christ-Juge est assis sur un arc-en-ciel, symbole ancien de l'alliance entre Dieu et les hommes [illus. n°101-102], qui joue donc le rôle d'un trône et qui, par ses trois couleurs, peut être associé à la Trinité.
8. GLOBE. — Les pieds du Christ-Juge reposent sur un globe terrestre en or ou en métal doré [illus. n°101-102].

3. Diffusion et évolution iconographique

Diffusion et fréquence

Le thème du Jugement dernier, dont la fonction pédagogique est de constituer un avertissement aux fidèles (*), connaît tout d'abord une large diffusion dans l'aire byzantine, en Orient. À partir de là, il se répand dans tout l'Occident à partir du XI^e siècle (le tout premier est sculpté à cette époque à Saint Jean de Müstair en Suisse), avant d'occuper la première place au XIII^e siècle. Ensuite, il se fait moins fréquent à partir du XVI^e siècle.

(*) Songeons à l'inscription qui court tout au long du tympan de l'ancienne abbatale Sainte-Foy de Conques : « Pécheurs, si vous ne réformez pas vos mœurs, sachez que vous subirez un châtement redoutable » [illus. n°99].

Localisation

En Occident, ce thème iconographique est d'abord représenté au revers des façades, puis il occupe les rosaces occidentales (Chartres, Laon) ; il arrive ensuite sur les tympan (le prototype est le tympan de Beaulieu en Dordogne), d'abord au niveau des portes latérales, puis au sein même du portail occidental.

17. Rare au XIII^e siècle, ce thème de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus se répandra largement au siècle suivant et connaîtra un grand succès au moins jusqu'à la Renaissance.

Composition

Au sein du monde oriental, les représentations de ce thème se caractérisent par une composition en registres horizontaux séparés représentant plusieurs scènes différentes : la résurrection de la chair, la pesée des âmes, Jésus-Christ en juge suprême, les damnés, le Paradis, l'Enfer... À partir du XVI^e siècle, ce thème iconographique, dont les caractéristiques étaient restées inchangées jusqu'avant le *Jugement dernier* de Michel-Ange [illus. n°103], connaît alors une profonde mutation : la division en différents registres se simplifie et s'unifie.

Évolution de la figure du Christ-Juge

Selon la gestuelle paléochrétienne, le Christ lève le bras droit pour accueillir les élus et du gauche écarte les damnés.

Progressivement, la représentation du Christ tend à s'éloigner de la description de l'Apocalypse : Jésus montre désormais ses plaies comme signes visibles de son sacrifice pour la rédemption du genre humain.

Chez Michel-Ange, de concert avec la paganisation générale du langage artistique propre à la Renaissance, le Christ-Juge [illus. n°104], modelé comme un Apollon, est en train de repousser les damnés de sa main droite, tandis que sa Mère, cessant de jouer son rôle traditionnel d'intercesseur, se tient, timide, lovée contre Lui.

Exubérance et sobriété

Si certaines représentations se plaisent à insister sur les supplices endurcis par les damnés, comme celle du tympan de Conques [illus. n°99] ou du *Jugement dernier* de Michel-Ange [illus. n°103], d'autres, comme le *Polyptique du Jugement dernier* de Van der Weyden [illus. n°100] ou le *Triptyque du Jugement dernier* de Lucas de Leyde [illus. n°102] se font plus sobres.

Loin de s'attarder sur les détails macabres des supplices physiques infligés par les démons, Van der Weyden par exemple — dont le grandiose polyptique [illus. n°100] peut à juste titre rivaliser avec celui de l'*Adoration de l'Agneau mystique* [illus. n°49] de Jan Van Eyck — évoque simplement le Paradis par un grand portail doré et réduit l'Enfer à un précipice à peine léché par les flammes.

98

Missel des ermites de saint Augustin
(1362)

Cadre supérieur

Marie et saint Jean, représentés sous des traits juvéniles, intercèdent auprès du Christ Juge, qui siège sur un trône.

Cadre inférieur

Le temps de l'intercession est désormais passé : c'est la résurrection des morts et le Jugement.

Le changement d'échelle du Juge le rend presque inquiétant de proximité.

99

Tympan du Jugement dernier de l'ancienne abbatale Sainte-Foy de Conques (2^e quart du XII^e siècle)

Cette célèbre représentation du Jugement dernier s'organise en trois registres.

Le Christ

Au centre, situé dans une mandorle qui est le symbole de l'au-delà, le Christ figure en juge et souverain (« Judex et Rex »). Conformément à l'iconographie de la sculpture romane, il est représenté en Juge juste, mais impassible, sévère et hiératique. De sa main droite, il montre le ciel aux élus qui s'avancent vers lui, guidés par la Vierge et saint Pierre. De sa main gauche – la main « sinistre » –, il indique aux damnés le monde infernal, marqué à la fois par le désordre des formes et la souffrance des corps. Tout le tympan s'organise autour de ces deux directions.

La pesée des âmes

Juste en-dessous de lui, la pesée des âmes oppose, de part et d'autre de la balance, l'archange saint Michel et un démon qui triche en posant son index sur le plateau.

Pour pouvoir être jugés, les morts se dressent les uns après les autres hors de leur sarcophage, aidés par des anges qui soulèvent les couvercles.

Comparaison des élus et des damnés

En dessous, les élus, vêtus et sereins, sont accueillis par un ange à la porte de la Jérusalem céleste. De l'autre côté, un démon hirsute, armé d'une massue, enfourne les damnés, nus et terrifiés, dans la gueule d'un monstre d'où sortent des flammes.

Tandis que les élus défilent dans un alignement monotone, mais qui traduit la sérénité, les damnés se tordent dans les supplices.

Les damnés

Les damnés sont punis par là où ils ont péché :

- un roi nu voit sa couronne retournée mordue par un démon ;
- un faux-monnayeur, assis dans les flammes, avale du métal en fusion ;
- un drapier malhonnête va être pendu pour « rendre » ce qu'il a volé.

Remarquons la femme qui se saisit le poignet en signe de désespoir et de résignation face à une situation tragique qu'elle sait inéluctable, à savoir sa damnation éternelle.

100-101

Rogier VAN DER WEYDEN alias Rogier DE LA PASTURE
(v. 1400 – 1464)
Polyptique du Jugement dernier (v. 1443 – 1451)

Le Christ

Le Christ est assis comme un juge : la main droite levée vers le Paradis, la gauche baissée vers l'Enfer. Son verdict est accompagné des symboles traditionnels : le glaive ardent de la justice (*) et le lys blanc de la miséricorde (**).

(*) La présence de l'épée est conforme au texte de l'*Apocalypse* : « De sa bouche sort une épée acérée pour en frapper les païens » (xix, 15).

(**) En revanche, la tige de lys en fleurs est une innovation de l'art gothique pour symboliser le sort réservé aux élus.

Il est entouré de quatre anges qui portent les instruments de la Passion.

À sa droite, Marie, et à sa gauche, saint Jean, qui intercèdent en faveur de l'humanité.

Saint Michel

En dessous du Christ, on reconnaît l'ange (*) saint Michel (**).

(*) Car il porte des ailes qui sont le premier attribut de l'ange.

(**) Car les attributs spécifiques de saint Michel sont soit l'épée ou la lance qui lui permet de vaincre le démon (souvent figuré sous la forme d'un dragon) soit, en l'occurrence, la balance qu'il utilise lors de la psychostasie, c.-à-d. lors de la pesée des âmes.

Il est entouré de 4 anges sonnant de la trompette, évocation des 7 anges de l'Apocalypse devant annoncer le Jugement dernier.

Il est debout sur la Terre, mais sa tête touche la zone céleste.

En un parallélisme typique de Van der Weyden, il reprend l'attitude et le regard du Christ.

Sur sa balance, l'âme de celui qui s'est purifié est légère et peut s'élever, avec confiance, devant Dieu (en haut et à droite de Saint Michel) alors que l'âme alourdie par le péché se dirige, avec effroi, vers l'enfer (en bas et à gauche de Saint Michel).

Les damnés

Pas de démons tortionnaires mais seulement quelques flammes : le mouvement désordonné et la blancheur des corps suffit à faire comprendre le drame qui se joue !

La nature du péché des damnés n'est pas renseignée.

102

Lucas de LEYDE (1494-1533)
Triptyque du Jugement dernier (1526)

On retrouve toute une série d'éléments traditionnels : l'épée, la tige de lys, l'arc-en-ciel, le globe, les anges sonnant de la trompette, la distribution gauche (enfer) / droite (paradis)...

Selon un axe vertical bien traditionnel sont positionnés Dieu le Père, tout en haut du ciel, puis, en-dessous de lui, la colombe symbolisant l'Esprit saint, et enfin le Christ.

Siégeant sur les nuages d'où ils peuvent observer les événements des derniers jours figurent les douze apôtres répartis en deux groupes à la droite et à la gauche du Christ.

C'est du sol d'une vaste plaine, évoquant celle que mentionne la vision d'Ézéchiél (XXXVII, 1), que sortent les corps ressuscités et pleins de vigueur que les anges conduisent au paradis ou que les démons chassent en enfer.

Un démon à tête de chien, aux ailes de chauve-souris et à longue queue pousse les damnés vers l'enfer.

103-104

MICHEL-ANGE (1475-1564)
Jugement dernier (1508-1512)

Introduction : une œuvre révolutionnaire ?

Sa composition

En total contraste avec la voûte, le *Jugement dernier* est une fresque gigantesque et complexe (elle comporte plus de 400 personnages) qui, de prime abord, ne se divise ni en cadres ni en épisodes isolés et fait fi des conventions picturales traditionnelles. En effet, aucune séparation ne sépare les élus des damnés, les troupes angéliques des fosses de l'Enfer, à tel point que l'œuvre se présente, du moins en première approximation, comme un tourbillon indistinct d'hommes et de femmes. Cependant, malgré sa composition très libre en apparence, il existe des structures qui organisent géométriquement cet espace tout comme on peut y retrouver des éléments traditionnels. Ainsi, en haut, dans les lunettes, triomphent les symboles de la Passion, avec la colonne de la flagellation, la croix et la couronne d'épines, que portent des anges. En revanche, Saint Michel est absent de la scène.

Sa nudité

Non seulement les damnés sont nus (ce qui octroie un certain héroïsme au désespoir des damnés), mais même les corps, par exemple, de saint Blaise et de sainte Catherine. Aussi en 1564, le concile de Trente chargea Daniele de Volterra de « masquer » les parties « obscènes » des nus avec les fameuses « culottes ».

Le Christ

Une conception d'inspiration païenne ?

Michel-Ange a donné au Christ une allure juvénile et imberbe (*) de dieu grec, une carrure athlétique et un geste de Jupiter tonnant (**), ce qui fait de cette figure une des plus puissantes inventions de l'artiste, à l'égal de

celle du Créateur insufflant la vie à Adam. Aussi, on s'en doute, lorsque la fresque fut découverte le 31 octobre 1541, une immense émotion s'empara de l'assistance. Non seulement sa nudité fut fortement critiquée, mais également sa tête qui rappelle celle de l'Apollon du Belvédère. Michel-Ange se serait-il servi d'un modèle païen pour figurer la Divinité ? Au lieu de s'inspirer de l'image authentique du Christ imprimée sur le voile de Véronique qui était vénérée à une centaine de mètres de la Chapelle Sixtine, l'artiste aurait-il préféré se tourner vers des pièces archéologiques de l'Antiquité ?

(*) Peindre un Christ juvénile et sans barbe aurait été justifié dans l'art chrétien de l'Antiquité tardive, comme en témoignent les mosaïques de Saint-Apollinaire à Ravenne.

(**) Ce geste de la main droite levée à la hauteur de sa tête se retrouve déjà sur le Jugement dernier (v. 1332-1336) de Composanto à Pise et sur celui de Giovanni di Paolo (p. 1445).

Une figure effrayante ?

L'attitude de justicier du Christ fut ressentie comme terrifiante, d'autant plus qu'il n'est plus montré de face, mais tourné vers les seuls damnés dans un geste de condamnation qui semble retenir toute son attention.

La Vierge

Sans intercéder à proprement parler (Michel-Ange tint compte des préventions protestantes sur ce sujet), la Vierge détourne le regard et semble saisie d'émotion à la vue des humains emportés dans le tourbillon de la fin du monde.

Les martyrs et les élus déjà appelés

À hauteur du Christ sont représentés, de part et d'autre, des martyrs accompagnés d'élus déjà appelés. Grâce à leur attribut, qui est généralement l'instrument de leur supplice, on reconnaît par exemple saint Laurent (la grille) et sainte Catherine (la roue).

Les anges sonneurs de trompette

En dessous du Christ, sur des groupes de nuages, les anges sonneurs de trompette font l'appel des élus et des damnés dont ils lisent les noms dans le livre du Bien (à gauche) et du Mal (à droite). Remarquons que le second est beaucoup plus gros que le premier !

Les élus

Tout en bas, des élus sortent de leur tombeau à l'appel de la trompette et reprennent leur enveloppe charnelle, de même que des damnés, dont ils se différencient par le fait qu'ils s'élèvent vers le Christ, parfois encore enveloppés dans leur suaire.

Les damnés

Les damnés, eux, ne parviennent pas à s'élever et sont précipités dans la caverne embrasée de l'enfer ou sont menés devant leur juge, Minos, par la barque de Charon. D'autres, parvenus jusqu'au milieu du ciel, sont arrêtés par les instruments de supplice que leur montrent les saints.

Reprenant le thème mythologique de Charon (*), Michel-Ange le représente conformément à la description qu'en a donné Dante (1265-1321) dans sa *Divine comédie* :

« un vieillard à l'antique barbe blanche [...] dont les yeux étincellent de cercles de feu [...], démon aux yeux de braise, [il] frappe de sa rame quiconque s'attarde ».

Aussi voit-on les damnés, pressés par Charon, qui se bousculent les uns les autres, tout en étant tirés hors de la barque par des démons à grandes ailes.

(*) Dans la mythologie grecque et romaine, Charon est le pilote infernal qui, au sein de son embarcation, reçoit les âmes des morts et leur fait traverser l'Achéron, le fleuve des enfers, pour entrer dans le royaume d'Hades, le dieu grec des morts, à condition que ses infortunés passagers aient disposé, en guise d'obole pour la traversée, une pièce de monnaie entre leurs dents.

105

Joachim PATENIER (v. 1475 - 1524)
Le franchissement du Styx (1520-1524)

À gauche (ordre chronologique), des figures angéliques se promènent dans un paysage à la végétation luxuriante.

Au centre, en plein milieu du marais du Styx, Charon fait passer un damné.

À droite, les flammes de l'incendie de la ville de Dité, qui dépassent de ses hautes murailles, symbolisent l'enfer. La noirceur de leurs fumées s'oppose à la pureté du ciel qui s'étend au-dessus du royaume des élus. Cerbère, un chien monstrueux à trois têtes, garde la porte de l'enfer.

Chap. IV

Épisodes de la vie de Jésus

I. INTRODUCTION

Faut-il le dire ? Il n'est pas un épisode de la vie de Jésus qui n'ait point été représenté et bon nombre d'entre eux ont donné lieu à une très abondante iconographie. Un choix drastique s'imposait donc. Nous avons dû devoir opter pour les deux principaux : la Nativité, soit l'Incarnation impensable de Dieu fait homme, et le cycle, tout aussi invraisemblable, de la Crucifixion jusqu'à son dénouement que constitue la Résurrection.

II. LA NATIVITÉ

« Elle enfanta son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'ils manquaient de place dans la salle. Il y avait dans la même région des bergers qui vivaient aux champs et gardaient leurs troupeaux durant les veilles de la nuit. [...] Ils vinrent donc en hâte et trouvèrent Marie, Joseph et le nouveau-né couché dans la crèche. » ⁽¹⁾.

Pour illustrer le thème de la Nativité, les artistes donneront d'autant plus de liberté à leur imagination que les Évangiles ne décrivent que très sommairement la naissance du Christ. Il est cependant convenu de représenter Marie et Joseph agenouillés en adoration devant leur nouveau-né, accompagnés par la visite des bergers et, parfois, par celle des Rois mages.

Cet archétype laisse évidemment place à une grande variété d'accentuations différentes. Pierro della Francesca, par exemple, se plaît à souligner le caractère miraculeux de l'événement par l'ajout, en bonne place, d'un chœur d'anges [illus. n°106]. Plus dramatique, la Nativité nocturne de Hans Baldung Grien n'est éclairée que par trois sources de lumière, dont la plus intense est celle qui émane de l'enfant Jésus lui-même [illus. n°109]. Quant à celle de Botticelli, elle voit en l'Incarnation l'heureuse promesse de la Rédemption : joyeux, une ronde d'anges dansent dans

1. Évangile selon saint Luc, II, 7-16.

les cieux, d'autres embrassent l'humanité désormais sauvée, cependant que Satan est abattu par les événements [illus. n°108].

Quant au *Triptyque Portinari* d'Hugo Van Der Goes [illus. n°107], l'arrivée à Florence de ce chef-d'œuvre de la peinture flamande sera ressentie comme un événement artistique qui marquera l'évolution stylistique des maîtres toscans.

106

PIERO DELLA FRANCESCA (v. 1416 - 1492)
Nativité (v. 1470)

Des anges musiciens, bien sûr !

107

Hugo VAN DER GOES (v. 1440 - v. 1482/3)
Le triptyque Portinari (v. 1473-1482)

Panneaux latéraux

Les panneaux latéraux de ce triptyque sont consacrés à des saints et, aux pieds de ceux-ci, à des portraits des membres de la famille du commanditaire.

Le Nouveau-né

Abandonné à lui-même sur une couche de paille, l'Enfant Jésus montre toute sa fragilité.

La Vierge

Seuls les bergers, à notre droite, témoignent d'une certaine animation, voire excitation. Le visage de la Vierge et des anges, loin d'exprimer la joie habituellement provoquée par une naissance, font montre d'une certaine gravité qui semble préfigurer le triste destin qui attend l'Enfant Jésus.

Au premier plan, une gerbe de foin et deux vases de fleurs font référence aux futures souffrances de la Vierge Marie.

108

Sandro BOTTICELLI (1445-1510)
La Nativité mystique (1500)

Songons à comparer les visages des bergers chez l'italien Botticelli et chez le flamand Van der Goës !

109

Hans BALDUNG dit GRIEN (v. 1484 - 1545)
Nativité (1520)

C'est par le traitement de la lumière que Hans Baldung Grien nous donne à voir une naissance qui éclaire le monde. En effet, l'éclairage de la scène provient de trois sources : de l'étoile qui domine l'étable, du halo qui entoure l'ange occupé à annoncer l'événement aux bergers et surtout de

l'enfant lui-même, « corps de lumière », qui irradie sur tous les acteurs de la scène. Quant aux spectateurs que nous sommes, nous sommes à la fois en retrait, derrière l'ombre du pilier, et invités à entrer dans la lumière qui déborde de façon irréaliste vers l'avant de la composition.

III. LA CRUCIFIXION

1. Introduction

Nous étudierons le cycle de la Crucifixion en ses 4 étapes : le Portement de Croix ; la Crucifixion proprement dite ; la Déposition et enfin la Déposition.

2. Le Portement de croix

110

Jérôme BOSCH (v. 1450 - 1516)
Le Portement de croix (1516)

Composition

Le Christ se trouve au centre de la composition qui se structure autour de deux diagonales : l'une marquée par le bois de la Croix et le regard du Christ ; l'autre joignant les trois figures de Véronique — qui tient le voile avec lequel elle a essuyé le visage du Christ et qui porte désormais son image —, du Christ et du bon larron — qui reçoit le « réconfort » d'un moine à la gueule remplie de haine. Normal. Le Christ est le cœur du monde, l'axe qui l'empêche de se décomposer, l'essieu immobile qui le structure. Tout passe par lui. Tout s'assume en lui.

Une fournaise

Le grouillement de la foule entourant le Christ est rendu par une accumulation de visages caricaturaux cadrés de très près et qui occupent toute la surface du tableau. Dans ces conditions, comment avancer ? Où aller ? Porter sa croix vers le Golgotha est impossible et constitue dès à présent une horreur à endurer non moins pénible que celle qui l'attend tout à l'heure, quand il sera cloué.

Et pourtant, au milieu de cette fournaise, le visage du Christ, calme et humain, contraste avec les physionomies grimaçantes qui l'entourent, avec tous les vices (*) qui éclatent sur toutes ces trognes.

(*) Ces visages monstrueux (ces yeux saillants, ces nez crochus, ces lèvres épaisses) ne relèvent pas de la caricature ni de la satire ; conformément aux anciens traités de physiognomonie, ils manifestent la correspondance entre amoralité et difformité.

Les personnages

Le mauvais larron

Quatre monstres s'affairent en bas à droite. L'un d'eux se retourne : c'est le mauvais larron. Ni lui ni ses copains ne sont les pires.

Le bon larron

Le pire est en haut à droite, retourné lui aussi. C'est un moine : un concentré d'abomination. Sermonné par le moine, un homme livide : le bon larron.

Véronique

À l'exact opposé, à gauche en bas, une femme a fermé les yeux : Véronique. Son profil est beau. Elle vient d'aller jusqu'à Jésus et a, d'un linge blanc, rafraîchi son visage. À cet instant, elle s'est unie à Jésus pour toujours. Maintenant, elle peut s'en détourner et, comme lui, fermer les yeux. Elle le doit. Pour conserver dans son cœur ce qu'elle a partagé avec lui, lorsqu'ils se regardaient. C'est cela qu'elle veut retenir.

3. La Crucifixion

A. Éléments traditionnels

Les personnages potentiellement présents

1. De part et d'autre du bras vertical de la croix, on peut retrouver la *Vierge Marie*, à la droite du Christ, et saint Jean-Baptiste, à sa gauche, qui forment, avec le Christ, une triade appelée la déesis, soit la « prière » ou l'« intercession », dans la mesure où la Madone et Jean-Baptiste intercèdent auprès du Rédempteur en faveur des hommes.
2. La présence inattendue et tout à fait anachronique (*) de saint *Jean-Baptiste* au pied de la Croix, désignant le Christ du doigt et éventuellement accompagné de sa déclaration : « Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse » (2), est destinée à souligner la place que prend désormais le Christ : par la mort du Christ, l'ancienne Loi se termine et le monde entre dans un nouvel âge.

(*) Arrêté sur ordre d'Hérode Antipas, Jean-Baptiste fut décapité en 28, donc avant la condamnation et la mise à mort du Christ.
3. À ne pas confondre avec saint Jean-Baptiste, saint *Jean l'Évangéliste*, « le disciple que Jésus aimait » (3), qui soit soutient la Vierge défaillante [illus. n°116], soit recueille les dernières paroles du Christ [illus. n°117].
4. *Marie Madeleine* avec, à ses pieds, l'un de ses attributs iconographiques traditionnels, à savoir un vase d'onguents, qui rappelle qu'elle a lavé et parfumé les pieds de Jésus lors des repas chez Simon le Pharisien et à Béthanie, et qui évoque également la nécessité de bientôt préparer le corps du Christ pour son ensevelissement.
5. Les *deux larrons*, Gesmas et Dismas, sur leurs gibets, dont les jambes portent souvent la marque des coups qui les ont brisées (4).

2. *Évangile selon saint Jean*, III, 30.

3. *Évangile selon saint Jean*, XXI, 20.

4. *Évangile selon saint Jean*, XIX, 31-32.

6. Le *centurion* qui a déclaré : « Vraiment celui-ci était fils de Dieu » ⁽⁵⁾.
7. *Longin* et *Stefaton*, qui tiennent respectivement la lance et l'éponge.

Les deux luminaires majeurs

« À partir de la sixième heure, l'obscurité se fit sur toute la terre, jusqu'à la neuvième heure » ⁽⁶⁾.

« C'était déjà environ la sixième heure quand, le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière, jusqu'à la neuvième heure » ⁽⁷⁾.

Destinée à souligner la portée cosmique et universelle de l'événement, la présence des deux luminaires, voire même d'un ciel constellé d'étoiles, est fréquente [illus. n°111, 113], mais pas obligatoire [illus. n°116-118], car leur absence peut être un moyen de marquer l'absolue solitude du Crucifié.

Un visage apparaît fréquemment au sein du disque du Soleil et de celui de la Lune, car la thèse selon laquelle les astres sont mûs par des âmes se perpétue dans la pensée chrétienne.

Le crâne

La présence d'un crâne au sein des représentations de la crucifixion illustre l'étymologie du nom du mont où fut crucifié le Christ : en araméen, « Golgotha » signifie en effet « lieu du crâne ». La traduction qui en fut donnée par les *Évangiles*, à savoir « Calvaire », conserve cette étymologie, puisque « *calvaria* », en latin, signifie également « crâne ».

Cette étymologie a valeur symbolique : selon une légende antérieure au moyen âge, le crâne d'Adam fut précisément déposé dans une grotte située sur le mont où le Christ fut sacrifié. En se déversant sur la relique d'Adam, le sang du Christ aurait lavé le premier homme du péché originel, conformément à la fonction rédemptrice du Christ qui, par son sacrifice, a racheté le genre humain dans son ensemble. La présence d'un crâne au pied de la croix est donc une évocation du renouveau de l'homme, désormais lavé du péché originel, rendu possible par le sacrifice de Jésus.

Synthèse

Au gré des désirs des artistes, ces éléments se retrouvent ou non dans leurs représentations de la crucifixion. Avant de retracer l'évolution de ces représentations, tournons-nous vers la Crucifixion du *Hortus Deliciarum* [illus. n°111], qui présente l'intérêt pédagogique de récapituler

5. *Évangile selon saint Matthieu*, XXVII, 54.

6. *Évangile selon saint Matthieu*, XXVII, 45 ; *Évangile selon saint Marc*, XV, 33.

7. *Évangile selon saint Luc*, XXIII, 44.

en une seule figuration (presque) tous les éléments tirés des récits apocryphes et tous les aspects symboliques des récits évangéliques interprétés par les Pères de l'Église.

111

HERRADE DE LANDSBERG (1125-1195)
Hortus deliciarum (v. 1159-1175)

En guise de complément aux composants que nous avons signalés dans notre introduction, signalons plus particulièrement :

- Le voile du Temple qui se déchire en plusieurs endroits au moment précis de la mort du Christ ⁽⁸⁾.
- Le bon larron qui se tourne vers le Christ, alors que l'autre s'en détourne.
- Les tombeaux qui s'ouvrent : « la terre trembla, les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent et de nombreux corps de saints trépassés ressuscitèrent » ⁽⁹⁾.
- Une représentation exceptionnelle des allégories de l'Église et de la Synagogue : la première est couronnée, tient la croix-étendard, recueille le sang dans un calice et est assise sur un animal à quatre têtes (symboles des évangélistes) ; la seconde tient l'animal et le couteau du sacrifice de l'ancienne Loi, et est montée sur un âne, les yeux cachés et le visage détourné.

B. Évolution

Les réticences des temps paléochrétiens à représenter le Christ en Croix

Durant les temps paléochrétiens, les représentations de la crucifixion sont extrêmement rares, soit que l'on hésite, en ces temps où le christianisme doit encore s'imposer, à divulguer l'image d'une religion dont le Messie a été mis à mort (même si, pour ses adeptes, la croix était devenue un signe de triomphe), soit que l'on n'ait pas encore surmonté la difficulté de représenter un Christ qui est à la fois mort et vivant.

L'une des plus anciennes représentations que l'on connaisse est celle de l'église Sainte Sabine [illus. n°112] qui atteste d'une formule iconographique qui ne se développera pas : la représentation du Christ et des deux larrons quasi nus. En revanche, selon un procédé volontairement utilisé pour figurer l'importance relative (sociale et/ou spirituelle) des personnes représentées et qui, lui, perdurera jusque vers la fin du moyen âge [illus. n°113], la taille du Christ est disproportionnée par rapport à celle des deux larrons qui l'entourent.

8. Évangile selon saint Luc, XXIII, 45.

9. Évangile selon saint Matthieu, XXVII, 52.

112

**Panneau de la porte en bois de l'église Sainte Sabine
représentant la crucifixion
(Rome, v. 432)**

Ce panneau peut être considéré comme la plus ancienne représentation de la crucifixion avec un Christ nu, soit une iconographie s'opposant à celle, d'origine syriaque, représentant le Sauveur en croix muni d'une longue tunique sans manche. Ce choix de représenter le Christ nu s'inscrit sans doute dans le retour vers le style classique et vers les idéaux antiques dont témoigne l'art paléochrétien suite au sac de Rome par Alaric en 410.

Les croix ne sont indiquées que par l'extrémité des branches horizontales et, derrière les larrons, par l'extrémité des branches verticales.

Un crucifié mais glorieux (IX^e - XII^e siècles)

À partir du IX^e siècle, ces réticences à représenter Dieu en croix sont définitivement surmontées, de sorte qu'en Occident l'image la plus répandue de Dieu devient celle du Dieu crucifié. Encore convient-il de faire remarquer la subsistance d'une réserve : ces figurations du Crucifié donnent à voir non pas un supplicié, mais un triomphateur, non pas un Christ souffrant, mais un Christ glorieux.

En effet, le Christ est certes représenté sur la croix, mais avec les yeux ouverts et la tête droite, non pas comme un mort, mais comme un vivant déjà victorieux de la mort. Aussi son anatomie sommaire et stylisée, quasi décorative, ne laisse rien apparaître des souffrances inhérentes à une crucifixion, et ce d'autant plus que son corps peut conserver une attitude décente grâce à l'usage de deux clous pour les pieds [illus. n°111, 113-114, 118], voire même d'un repose-pied [illus. n°111, 118]. La croix peinte (v. 1220), selon le style byzantin (*), de Berlinghieri [illus. n°114] témoigne de cette typologie du « Christ triomphant ».

(*) Qu'il s'agisse des représentations de la Crucifixion ou du Jugement dernier, le style byzantin se caractérise par une certaine retenue, un rejet du détail superfétatoire et de la complexité et enfin un hiératisme plein d'harmonie et de sérénité.

113

***Évangiles
(X^e s.)***

Peinte en face d'une Déposition, cette Crucifixion est dominée par l'idée paradoxale que le Christ est victorieux de la mort et du péché au moment même où s'achève son supplice.

Oltre les noms des acteurs de cette dramaturgie, une inscription précise le sens de l'action elle-même : *Figitur ille cruci maculam qui non habet ullam* (« il est fixé à la Croix, lui qui n'a pas la moindre tache »).

Les deux larrons sont non seulement représentés en plus petit, mais également au registre inférieur, au moment même où deux bourreaux s'apprêtent à leur briser les jambes.

Au sein d'une scène intermédiaire est représenté le partage des vêtements du Christ ⁽¹⁰⁾.

114**Berlinghiero BERLINGHIERI († v. 1242)****Crucifix (v. 1220)**

Illustration du Christ triomphant de la mort, le Crucifié a les yeux ouverts, le visage serein, le corps détendu et les bras anormalement droits et relâchés.

Aux deux extrémités du bras horizontal de la croix, nous relevons les symboles iconographiques des 4 évangélistes.

On remarque la triade de la déesis, constituée par la Madone et Jean-Baptiste intercédant auprès du Christ en faveur des hommes. La Vierge Marie désigne son Fils de la main, étant celle qui montre le chemin du salut, tandis que Jean-Baptiste se tient le visage dans la main en signe de grande douleur.

Les pieds ont été cloués séparément (alors que dans l'iconographie du Christ souffrant, chez Giotto par exemple, il n'y aura qu'un clou pour les pieds).

Un crucifié souffrant (à partir du XIII^e siècle)

À partir du XIII^e siècle, on commence à oser montrer un Dieu non seulement crucifié, mais encore souffrant.

C'est Giotto (v. 1266 – 1337) qui, en s'éloignant du style byzantin, opère cette révolution artistique (mais pas seulement !). Avec sa crucifixion (1297-1300), la morphologie anatomique du Christ souffrant est soigneusement décrite loin de toute idéalisation et ne se réduit plus seulement à la tête inclinée et aux yeux clos [illus. n°115].

C'est néanmoins avec le *Retable d'Issenheim* (1513-1515) de Mathias Grünewald (v. 1480 – 1528) que l'expression de l'insupportable souffrance du Christ mourant atteint son paroxysme, sans que rien ne vienne atténuer la scène ni laisser entrevoir quelque espoir [illus. n°116].

115**GIOTTO DI BONDONE (v. 1266 – 1337)****Crucifixion de Santa Maria Novella à Florence (1297-1300)**

Le dessin du bras gauche n'est pas qu'un reflet sommaire de la structure anatomique : l'épaule en légère rotation externe et le biceps gonflé donnent à voir l'effort et la tension du Christ qui se tient mal à la croix.

D'une façon jusque-là impensable, le réalisme de Giotto va jusqu'à donner à voir le ventre gonflé, le thorax tendu par la difficulté de respirer, et les côtes douloureuses qui affleurent sous les muscles bandés de l'abdomen.

10. Évangile selon saint Jean, XIX, 23.

116

Matthias GRÜNEWALD (v. 1480 - 1528)
Retable d'Issenheim (1513-1515)

La face antérieure

La scène de la crucifixion occupe le panneau central de la face antérieure du retable d'Issenheim.

Avant d'examiner en détail le panneau central, remarquons que la prédelle (à savoir la partie inférieure de cette face du retable) représente la déploration du Christ mort avant sa mise au tombeau et reprend les trois personnages qui figurent à la droite du Christ dans le panneau central, à savoir la Vierge Marie, l'apôtre Jean et Marie-Madeleine.

Les personnages présents

À la droite du Christ, la Vierge Marie soutenue par saint Jean l'Évangéliste. Son manteau blanc (signe de pureté) contraste vivement avec le fond entièrement sombre.

À la gauche du Christ, la présence inattendue et anachronique de saint Jean-Baptiste. La présence, à ses pieds, de l'Agneau mystique, symbole du sacrifice du Rédempteur, atteste qu'il s'agit bien de saint Jean-Baptiste, dont c'est le principal attribut iconographique — en référence à sa déclaration : « Voici l'agneau de Dieu » ⁽¹¹⁾ — et non de saint Jean l'Évangéliste.

Au pied de la croix, Marie Madeleine, reconnaissable grâce au vase d'onguents disposé à ses pieds, prie avec une ferveur désespérée.

Le Christ

Innombrables et particulièrement réalistes (y compris d'un point de vue anatomique) sont les détails qui donnent à voir l'insupportable souffrance endurée par le Christ :

- Son visage porte les marques des souffrances qui lui ont été infligées notamment par la couronne d'épines.
- Son corps est ouvert de plaies et d'échardes de bois qui s'enfoncent dans sa chair.
- Les doigts se crispent sous la douleur.
- Le thorax est gonflé à l'excès.
- Ses pieds se tordent comme des gonds (réminiscence des *Revelations* de sainte Brigitte qui viennent d'être traduites en allemand en 1502 ?).
- Le bras horizontal de la croix semble fléchir sous le poids du Christ mort.

La scène

La noirceur (au sens littéral et figuré du terme) absolue (remarquons jusqu'à l'absence des deux principaux luminaires) de la scène doit être mise en opposition avec l'éblouissante luminosité du volet droit du retable représentant, cette fois, la Résurrection [illus. n°125].

11. Évangile selon saint Jean, I, 29.

117

Albrecht ALTDORFER (v. 1480 – 1538)
La Crucifixion (v. 1520)

La Vierge s'évanouit à la vue de son fils mourant, tandis que Marie-Madeleine tient le vase de parfum, que saint Jean recueille les dernières paroles du Christ et que les soldats romains tirent au sort les vêtements du Christ.

La composition est bien naturellement organisée symétriquement de part et d'autre de la croix, mais la disposition des personnages du premier plan en groupes variés permet d'éviter une trop grande monotonie dans la composition.

La ligne imaginaire marquée par le sommet des lances et des drapeaux marque la frontière, bien présente sans être grossièrement imposée, entre le ciel, qui bénéficie d'un fond doré (*) conférant à la scène un caractère surnaturel et atemporel, et la terre.

(*) FOND DORÉ. — Allusion à la luminosité transcendante du règne céleste.

Deux anges assistent impuissants à la mort du Christ.

Des exceptions

Le *Christ en croix* (v. 1632) de Diego Vélasquez (1599-1660) rompt avec ce réalisme excessif : certes, le Christ est seul, abandonné, mais son corps conserve toute sa dignité (notamment grâce au retour à l'usage de deux clous pour les pieds) et la sérénité qui émane de la toile dit déjà la victoire sur la mort [illus. n°118].

118

Diego VÉLASQUEZ (1599-1660)
Le Christ en croix (v. 1632)

La toile de Vélasquez combine des éléments de désespoir et d'espoir.

Oui, il fait nuit. Oui, ce fond sombre rappelle l'obscurité qui s'est étendue sur tout le pays entre la sixième et la neuvième heure du vendredi saint et oui ce noir uniforme a aussi pour vocation d'isoler la scène de tout repère contextuel et de lui donner ainsi une valeur universelle. Mais cette obscurité permet également de faire ressortir ce corps d'une grande blancheur qui, malgré sa mort, paraît rester la source de la lumière.

Oui, le Christ est seul, absolument seul. Mais la sérénité qui émane du tableau, et en particulier du visage détendu du Christ mort, dit déjà sa victoire sur la mort.

Oui, Pilate a imposé, par dérision, qu'un écriteau, écrit en hébreu, en grec et en latin (*), décline l'identité du Crucifié : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs ». Mais le peintre nous fait contempler l'abandon du Christ et son consentement.

(*) Les évangiles synoptiques (c.-à-d. ceux de Matthieu, Marc et Luc) rapportent que la croix portait, au-dessus de la tête de Jésus, l'inscription « *Iesu Nazarati Rex Iudorum* » (« Jésus de Nazareth, roi des Juifs »). L'Évangile selon Jean précise que Pilate avait rédigé cette inscription sur un écriteau, en hébreu, en latin et en grec.

Oui, le Christ a été couronné d'épines, cloué sur une croix et — trait caractéristique de la piété espagnole — le sang coule abondamment de ses plaies. Mais :

1. Son corps conserve toute sa dignité grâce à l'appui des pieds sur leur support. Désireux d'obéir à l'impératif tridentin de décence, Vélasquez est en effet l'un des premiers peintres à avoir repris l'iconographie médiévale des quatre clous, alors que depuis le XIV^e siècle (songeons à Giotto), il était devenu extrêmement fréquent de représenter un seul gros clou transperçant simultanément les deux pieds.
2. La cruauté de son supplice est impuissante à ternir sa beauté ou à obscurcir le halo qui rayonne de sa tête inclinée.

4. La Déposition

Parmi les descentes de croix, celle de Van der Weyden s'impose comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la peinture mondiale [illus. n°119]. La sculpture de Michel-Ange n'est pas moins intéressante [illus. n°120].

119

Rogier VAN DER WEYDEN, alias Rogier DE LA PASTURE
(v. 1400 - 1464)
Descente de Croix (v. 1435)

Les personnages

Au centre, un jeune homme sur une échelle soutient le corps du Christ, que reçoivent, à notre gauche, le vieillard Nicodème (*), noble pharisien, et à notre droite, Joseph d'Arimateie (**), membre du Conseil des anciens reconnaissable à la richesse de son vêtement.

(*) Autre personnage quelquefois représenté dans les descentes de Croix, Nicodème fournit les aromates nécessaires à l'embaumement.

(**) Membre du conseil du Temple, mais qui avait désapprouvé l'attitude de la majorité, car il était sinon disciple, du moins sympathisant de Jésus, Joseph d'Arimateie obtint de Pilate l'autorisation de déposer le corps du Christ et apporta un linceul pour l'envelopper. Disposant, juste à côté du Golgotha, d'un tombeau creusé dans le roc qui n'avait encore jamais servi, c'est là que le corps du Christ fut déposé, avant qu'une pierre ne fut roulée pour en obturer l'entrée.

Avec l'aide de Marie, l'épouse de Clopas, l'apôtre Jean se précipite pour soutenir la Vierge qui défaille.

Par le geste de ses mains, Marie-Madeleine, à droite, exprime sa douleur.

La composition

Un polyptique unitaire

Comme dans les polyptiques, la partie centrale est plus haute (ce qui permet d'accueillir la Croix dressée). Toutefois, à la différence des polyptiques,

tiques divisés en plusieurs compartiments parfois unifiés par un élément commun (*), la composition se développe ici dans un seul et même espace unitaire. Par cette suppression de la division en compartiments, ce retable unitaire permet, ce qui n'aurait pas été possible dans un polyptique, de disposer le corps du Christ et celui de la Vierge Marie presque à l'horizontale.

(*) Nous songeons ici au *Polyptique du Jugement dernier* [illus. n°100] de Van der Weyden dont les trois panneaux principaux sont unifiés par la courbe de l'arc-en-ciel.

C'est au centre, où se dresse la Croix, que les figures sont échelonnées dans la profondeur.

Un décor étroit

La forme resserrée du tableau enserre étroitement les personnages dans un cadre étroit et accentue ainsi l'intensité expressive de l'œuvre : les protagonistes sont rapprochés.

Jésus et Marie

La position du corps et des bras du Christ mort est répétée par la Vierge évanouie. Cette répétition de la pose et des gestes non seulement amplifie la force dramatique de l'œuvre, mais elle symbolise également la correspondance absolue et exclusive entre la douleur du Fils et celle de sa Mère.

L'une des mains inertes de Jésus pend vers sa mère, mais sans la toucher. Leurs mains se rejoignent presque au centre, tout en gardant leurs spécificités.

Les extrémités

À notre extrême droite, Marie-Madeleine se penche comme pour épouser la courbe du décor (de concert avec les motifs sculptés présents dans les quatre angles supérieurs) et resserrer la composition notamment sur la Croix ; il en va de même, à l'autre extrémité, pour la sainte femme qui se cache le visage et saint Jean l'Évangéliste.

Les postures et les gestes

Le Christ

Placé en diagonale, le corps du Christ mort conserve la position qui était celle de ses membres sur la croix.

Exsangue, son bras droit tombe à la verticale : c'est le « bras de la mort », symbole de l'abandon définitif.

Vierge Marie

La Vierge Marie a perdu connaissance, établissant ainsi une opposition implicite entre l'inconscience et la mort : les témoins de la scène savent que le visage livide de Marie va bientôt reprendre vie, alors qu'ils considèrent Jésus comme irrémédiablement voué au tombeau.

Femme qui se cache le visage

Depuis l'art grec, se couvrir le visage avec les mains est un geste indiquant non seulement que le personnage est en train de pleurer, mais aussi sa volonté de ne pas voir une réalité trop douloureuse pour lui.

Marie-Madeleine

La position caractéristique de ses coudes et de ses mains (coudes tournés vers l'extérieur, bras repliés devant le visage, mains croisées avec les doigts fortement serrés) traduit une douleur aiguë et désespérée que le personnage s'efforce de contenir.

Les autres personnages

À l'exception de Marie-Madeleine cette dernière, les émotions sont exprimées avec beaucoup de retenue. Depuis la femme en pleurs, en haut à gauche, jusqu'à Marie-Madeleine exceptée, à droite, toute la scène est imprégnée d'une douleur muette, d'une souffrance contenue avec dignité.

120

MICHEL-ANGE (1475-1564)
Pietà de Palestrina (1550-1555)

Introduction

Aujourd'hui conservée à la cathédrale de Florence, cette *Pietà de Palestrina*, qui devrait s'intituler plus justement *Déposition*, est restée inachevée. Ainsi le personnage de Marie-Madeleine, dont la taille est peu proportionnée à l'ensemble, a été ajouté, de façon peu heureuse, par Tiberio Calcagni. En revanche, le contraste entre le visage de la Vierge Marie, resté presque brut, et le bras de Jésus-Christ, bien poli, est voulu : c'est la technique du « *non finito* » de plus en plus souvent utilisée par Michel-Ange à l'époque de sa maturité et de sa vieillesse.

Telle quelle, cette œuvre émeut néanmoins par le sentiment tragique qui en émane. Jamais la mort de Jésus n'a été ramenée à des dimensions aussi humaines : ce n'est plus qu'un corps disloqué qu'un vieillard compatissant (Nicodème) entraîne vers son sépulcre.

Composition

Nicodème constitue le sommet et le soutien de tout ce groupe pyramidal.

5. La Déploration**A. Introduction****Déploration**

Aux représentations de la crucifixion et de la déposition fait suite celles de la déploration, qui ont généralement en commun d'associer, autour d'une même douleur collective, un groupe, plus ou moins étendu, de proches, souvent constitué, outre la Vierge et le cadavre de son Fils, des saintes femmes et de saint Jean.

Pietà ou Mater dolorosa

Mais il arrive aussi que tous ces personnages secondaires soient évacués, pour ne laisser place qu'au tête-à-tête tragique d'une mère avec le corps de son fils. Sous l'appellation italienne de *Pietà* ou latine de *Mater*

dolorosa est alors représenté le désespoir solitaire et inconsolable de la Vierge Marie qui, sur ses genoux, tient, dans un ultime face à face [illus. n°122-123], Celui qui, pour elle, était tout simplement son fils, avant d'être le Christ ou le Fils de Dieu.

Ce thème iconographique, qui ne peut s'autoriser ni des évangiles canoniques ni même des évangiles apocryphes, résulte de l'expérience humaine la plus immédiate : celle de la solitude d'une mère confrontée à la dépouille de son enfant.

B. Évolution

En corrélation avec l'obsession de la mort (songeons à la peste de 1346) qui marque la fin du moyen âge et avec les textes du XIV^e siècle qui insistent sur la méditation des souffrances physiques du Crucifié, le corps du Christ, dans les exemples les plus anciens de *pietà* [illus. n°122], est à la fois disproportionné et disloqué, les membres amaigris, les plaies agrandies, la tête retombant fortement vers l'arrière. Si les peintres d'Europe du Nord accentueront la cruauté des détails et l'aspect tragique de la scène — comme nous avons déjà pu le remarquer avec le peintre « allemand » Matthias Grünewald [illus. n°116] — et si, sans verser dans un tel dolorisme, le peintre provençal Enguerrand Quarton [illus. n°121] conserve l'expression de ce théâtre de la douleur en combinant la description minutieuse des détails — d'origine flamande — et la monumentalité des figures — d'inspiration italienne —, la *Pietà* de Michel-Ange [illus. n°123] ignore un tel réalisme : le corps du Christ est immaculé et la Vierge ne paraît pas plus âgée que son Fils.

122

Pietà
(v. 1300)

Groupe sculpté, vers 1300, en bois polychrome.

121

Enguerrand QUARTON (v. 1418 - p. 1466)
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon (v. 1460)

Le Christ

Sur les genoux de Marie, le corps du Christ est deux fois cassé : une première fois par l'axe du visage qui forme un « V » avec celui du thorax ; une seconde fois par la ligne du dos nettement brisée au niveau de la taille.

La raideur du bras ballant (qui se termine par des doigts recroquevillés) est parallèle à l'axe des jambes du Christ qui se poursuit par la tête de la Vierge inclinée vers la gauche.

Avant même d'être mis au tombeau, le corps torturé du Fils de l'homme est déjà maintenu sous la ligne d'horizon.

Marie

Les courbes des silhouettes de Jean et Madeleine conduisent vers le centre du tableau où Marie joint les mains comme pour appeler la nécessaire contrepartie du malheur qui la frappe à savoir la Résurrection.

Dans son essentielle verticalité, Marie est la seule à pouvoir rassembler deux ordres de réalité que tout sépare : le monde d'ici-bas et le monde d'en-haut (symbolisé par la représentation, tout à la fois terrestre et céleste, de Jérusalem et par la couleur du ciel qui est également celle des cieux).

Jean l'Évangéliste

De façon inhabituelle, saint Jean retire, avec douceur, la couronne d'épines de la tête de Jésus.

Le donateur

Situé à la droite de la divinité, mais à un degré plus bas que l'ensemble de la *Pietà* et à la marge de la composition, le donateur s'est fait portraiturer les mains jointes. Il est au groupe divin ce que Marie est au Père : un intercesseur.

123

MICHEL-ANGE (1475-1564)
***Pietà* (1498-1499)**

Située dans la première chapelle de la nef latérale droite de la Basilique Saint-Pierre à Rome, cette œuvre compte parmi les plus admirées du monde.

L'abandon du corps du Christ mort est manifeste.

Loin d'être mièvre ou larmoyante, cette *pietà* frappe par le contraste dramatique entre la jeunesse idéale de la Vierge et la réalité de la dépouille mortelle de son fils. Lecteur attentif de Dante, peut-être Michel-Ange a-t-il voulu illustrer ce vers de la *Divine comédie* : « Vierge mère, fille de ton fils ».

Sur l'étole diaconale qui barre depuis l'épaule gauche la poitrine de la Vierge Marie, Michel-Ange a inscrit son nom : cette *pietà* est en effet la seule sculpture signée par l'artiste.

IV. LA RÉSURRECTION

« Moi, je suis la lumière du monde » (12).

L'iconographie de la Résurrection, qui marque le triomphe de Jésus sur la mort soit le miracle suprême, est évidemment extrêmement répandue, puisqu'elle donne à voir l'un des dogmes fondamentaux et caractéristiques du christianisme. Ne bénéficiant d'aucune description précise

12. Évangile selon saint Jean, VIII, 12.

dans les Évangiles, les artistes sont confrontés à la difficulté de faire éclater la capacité du Christ à transcender toutes les limites de l'humain. Pour ce faire, ils ont eu recours à des méthodes différentes.

Adeptes d'une version statique de l'événement, Piero della Francesca fait ressortir l'attitude victorieuse du Christ qui, résolu, enjambe allègrement son sarcophage et, par là-même, la mort [illus. n°124]. Partisan d'une version dynamique, Grünewald, pour mieux faire ressortir l'éblouissement de la Résurrection, imagine, lui, une résurrection de nuit [illus. n°125].

Il y a en effet deux façons principales de traiter cette scène :

1. soit, et c'est la plus fréquente, en représentant le Christ s'élever dans les airs, ce qui fait de la Résurrection une préfiguration de l'Ascension ;
2. soit en présentant le Ressuscité certes sorti du tombeau, mais encore caractérisé par une corporéité toute terrestre.

Un attribut fréquent de la scène représentée est l'étendard frappé de la croix que tient le Christ ressuscité.

124

PIERO DELLA FRANCESCA (v. 1416 - 1492)
La Résurrection du Christ (v. 1460)

Piero de la Francesca nous offre une représentation statique et solitaire de la scène : le Christ se tient immobile et aucune figure céleste ne l'accompagne.

Composition

La ligne du sarcophage sépare nettement les soldats profondément endormis du premier plan et le Christ surgissant de son tombeau qui passe par-dessus eux (*haut / bas*). La construction pyramidale renforce cet effet (*centre et sommet*).

Aux arbres dénudés de gauche répondent, à droite, des massifs verdoyants. Par la rédemption des péchés et la vie nouvelle qu'elle apporte au monde, la Résurrection du Christ marque une étape radicale et unique dans l'histoire de l'humanité qui se trouve dès lors divisée en un « avant » et un « après ». La Résurrection permet au monde de vivre une nouvelle naissance (*gauche / passé / mauvais ; droite / avenir / bon*).

ATTENTION : ce sont la gauche et la droite du spectateur et non du Christ qui sont ici de mise, sans doute en raison d'une prédominance de la ligne du temps (avant / après), qui n'a pas lieu d'être, par exemple, dans les représentations de Dieu en majesté ou du Jugement dernier.

Le Christ

Les plaies de la Passion sont très apparentes.

Le Christ porte l'étendard blanc frappé de la croix rouge qui est le symbole de la Résurrection.

Il se présente au spectateur dans une pose frontale, typique non seulement des portraits « en Majesté » de la Divinité, mais également évocatrice de l'éternité (*).

(*) Souvenons-nous de la miniature illustrant les 7 jours de la Création dans un manuscrit de saint Ambroise [illus. n°74]. Alors que Dieu est représenté, les six premiers jours, en pleine action et donc de profil, Il est, le 7^e jour, assis dans une position frontale.

125

Matthias GRÜNEWALD (v. 1480 - 1528)
« La Résurrection », volet droit de la première ouverture
du Retable d'Issenheim (1513-1515)

La luminosité qui se dégage du visage rayonnant du Christ est à ce point intense qu'elle efface presque tous ses traits.

Dans le noir de cette scène nocturne, un extraordinaire halo de lumière et de couleur, parfaitement sphérique, émane du Christ, halo qui n'est pas sans rappeler celui de la Transfiguration. Oui, comme il le disait lui-même, le Christ est bien « la lumière du monde ».

Le Christ s'élève du sépulcre comme aspiré par un puissant tourbillon qui emmène, dans un même mouvement, le linceul blanc qui, en se redressant, se transforme en un vêtement impérial de pourpre.

Au niveau des pieds du Ressuscité en lévitation, comme pour un saisissant contraste, un immense bloc de rochers.

Le geste de ses mains, qui (comme ses pieds) gardent les marques des stigmates, transforme la position de la crucifixion en un grand geste de paix et d'accueil.

Les soldats ne sont pas endormis (comme chez Piero della Francesca), mais semblent renversés par l'explosion de puissance qu'a provoquée la sortie du Christ de son tombeau.

Conclusion

Les situations sont tellement variées qu'il est évidemment difficile de proposer une synthèse. Toutefois, une évolution nette semble émerger. Plus que le sens de cette évolution, c'est sa chronologie qui est sujette à caution tant les rythmes de l'imaginaire religieux varient d'un lieu à l'autre. Tentons tout de même de fixer les idées :

IX^e - XI^e siècles

De l'époque carolingienne au premier art roman, les représentations iconographiques du divin sont dominées par l'idée de majesté : qu'il soit couché dans la crèche, dans les bras de sa Mère, cloué sur la croix, ou figuré en Trinité, Dieu est avant tout un souverain régnant et glorieux représenté avec la dignité hiératique qui convient à sa fonction.

XII^e - XIV^e siècles

En même temps que les types de représentations du divin se diversifient, le rapport au divin se modifie : on ose petit à petit représenter la souffrance sur le corps et le visage du Crucifié ou donner à l'Enfant Jésus tenu dans les bras de sa Mère l'allure d'un vrai bébé.

XV^e - XVI^e siècles

Cette évolution atteint son couronnement, alors que la règle du christomorphisme, caractéristique du moyen âge, est complètement devenue hors d'usage vers 1500.

Bibliographie

- [1] *Construire l'histoire. – Tome 2 : L'affirmation de l'Occident (XI^e - XVIII^e siècle) /* directeurs de collection : Jean-Louis JADOULLE et Jean GEORGES. – Namur : Éditions Didier Hatier, 2006. – 336 p.
- [2] *Construire l'histoire. – Tome 2 : L'affirmation de l'Occident (XI^e - XVIII^e siècle). Guide de l'enseignant /* directeurs de collection : Jean-Louis JADOULLE et Jean GEORGES. – Namur : Éditions Didier Hatier, 2006. – 448 p.
- Signalons plusieurs fiches consacrées à l'art religieux : fiche n°15 : « Les objets religieux au Moyen Âge » ; fiche n°18 : « De Bruges à Florence, l'influence des primitifs flamands », en l'occurrence une comparaison entre l'adoration des bergers de Hugo Van Der Goes et Domenico Ghirlandaio ; fiche n°19 : « Michel-Ange, géant de l'art » ; fiche n°46 : « Adam et Ève, un mythe des origines » ; fiche n°48 : « La statuaire romane et gothique » ; fiche n°88 : « Voyage dans l'au-delà », soit le tympan de Sainte-Foy de Conques et le Jugement dernier de Roger de La Pasture. On n'oubliera pas de consulter, dans le *Guide de l'enseignant*, les explications complémentaires correspondantes.
- [3] *Histoire de l'art : peinture, sculpture, architecture /* par Jacek DEBICKI, Jean-François FAVRE, Dietrich GRÜNEWALD et Antonio Filipe PIMENTEL. – Paris : Hachette livre, 1995. – 319 p.
- [4] *La Bible de Jérusalem /* traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. – Nouvelle édition revue et augmentée. – Paris : Les éditions du Cerf, 2000. – 2195 p.
- [5] *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège (XV^e et XVI^e siècles) /* sous la direction de Antoinette HUYSMANS. – Bruxelles : Musées royaux d'art et d'histoire, 1999. – 272 p.
- Catalogue d'une série de pièces sculptées conservées au Musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles) essentiellement à thèmes religieux.
- [6] *Le Christ dans l'art des catacombes au XX^e siècle /* par François BCESPFLUG, Jean-Michel SPIESER, Christian HECK et Valérie DA COSTA. – Paris : Bayard éditions, 2000. – 245 p.
- [7] *Le Moyen Âge en lumière : manuscrits enluminés des bibliothèques de France /* sous la direction de Jacques DALARUN. – [Paris] : Librairie Arthème Fayard, 2002. – 397 p.
- En particulier HECK (Christian), *Montrer l'invisible* (pp. 268-293) et BCESPFLUG (François), *Visages de Dieu* (pp. 294-327).
- [8] *Les plus belles bibles /* édité par Andreas FINGERNAGEL et Christian GASTGEBER. – Hong Kong ; Köln ; London : Taschen, 2008. – 319 p.
- [9] BARBE-GALL (Françoise), *Comment regarder un tableau.* – [Paris] : Éditions EPA, 2006. – 311 p.
- Plus d'une trentaine de tableaux analysés, dont plusieurs relatifs à l'art chrétien comme, par exemple, « La mort de la Vierge » du Caravage, « Saint François d'Assise recevant les stigmates »

- de Giotto, la « Vierge au long cou » de Parmesan, ou encore « La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne » de Léonard de Vinci.
- [10] ———, *Comprendre l'art moderne*. – [Paris] : Éditions du Chêne, 2009. – 309 p.
Explicitement du moins, une seule œuvre évoque un thème religieux : « Le Portement de Croix » de Georg Baselitz.
- [11] ———, *Comprendre les symboles en peinture*. – [Paris] : Éditions du Chêne, 2007. – 311 p.
Relevons les principaux « symboles » pouvant avoir une connotation religieuse : « Le Soleil et la Lune », « Le nuage », « L'arbre », « La fleur », « Le fruit », « Le poisson », « L'oiseau », « Le livre », « La Croix », « La balance », « L'échelle », « Les lampes et les bougies », « Le voile », « Le miroir », ou encore « Le rideau ».
- [12] BAUDRY (Gérard-Henry), *Les symboles du christianisme ancien (I^{er} – VII^e siècle)*. – [Paris] : Éditions du Cerf, 2009. – 238 p.
- [13] BÉGUERIE (Pantxika) – BISCHOFF (Georges), *Grünwald, le maître d'Issenheim*. – Tournai : Casterman, 1996. – 117 p. – (Les beaux livres du patrimoine).
- [14] BERTHOUD (Émile), *2000 ans d'art chrétien*. – Chambray-les-Tours [France] : C.L.D., 1997. – 473 p.
- [15] BŒSPFLUG (François), *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*. – Bruxelles : Éditions Luc Pire, 2008. – 534 p.
Une somme par une autorité ! Édition révisée et plus accessible financièrement : BŒSPFLUG (François), *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*. – Nouvelle édition intégrale et révisée. – Montrouge : Éditions Bayard, 2011. – 523 p.
- [16] BLANC (Monique), *Voyages en Enfer : de l'art paléochrétien à nos jours*. – Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2004. – 199 p.
- [17] BURNET (Éliane) – BURNET (Régis), *Pour décoder un tableau religieux : Nouveau testament* / préface de Régis DEBRAY ; illustrations de BRUNOR. – Paris : Les éditions du Cerf ; Montréal : Les éditions Fides, 2006. – 158 p.
Pour chacune des scènes retenues (« L'adoration des Mages », « L'annonciation », « L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine », « L'Assomption », « Le baptême du Christ », « Le Bon Pasteur », « La Cène », « La Crucifixion », « La descente aux Enfers », « L'entrée à Jérusalem », « Le Jardin des Oliviers », « Le Jugement dernier », « Le massacre des Innocents », « Les noces de Cana », « La Pentecôte », « La résurrection de Lazare » et enfin « La Vierge à l'Enfant »), l'ouvrage renseigne d'abord les textes et donc la signification de l'épisode, puis sa traduction picturale (la composition, les personnages, les objets, le lieu...) et enfin son évolution au sein d'une dernière section intitulée « ouverture ».
- [18] BUSSAGLI (Marco), *Le corps : anatomie et symboles* / traduit de l'italien par Jacques BONNET. – Paris : Éditions Hazan, 2006. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [19] DEBRAY (Régis), *L'Ancien Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*. – Paris : Éditions des Presses de la Renaissance, 2003. – 222 p.

- [20] ———, *Le Nouveau Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture*. – Paris : Éditions des Presses de la Renaissance, 2003. – 222 p.
- [21] DE CAPOA (Chiara), *L'Ancien Testament* / traduit de l'italien par Dominique FÉRAULT. – Paris : Éditions Hazan, 2003. – 351 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [22] DE CHAMPEAUX (Gérard) – STERCKX (Sébastien), *Introduction au monde des symboles*. – 4^e édition. – [Saint Léger-Vauban] : Zodiaque, 1989. – 477 p. – (Introduction à la nuit des temps ; 3).
- [23] DELUMEAU (Jean), *Le paradis* / avec la collaboration de Sabine MELCHIOR-BONNET. – Paris : Éditions de La Martinière ; Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001. – 205 p.
- [24] DE VOS (Dirk), *Les primitifs flamands : les chefs-d'œuvre*. – Anvers : Fonds Mercator, 2002. – 216 p. – (Bibliothèque des amis du Fonds Mercator ; 10).
Excellent auteur dont certains des vingt chefs-d'œuvre analysés concernent l'histoire de l'art chrétien, comme le « Retable dit de Flémalle » ou « Le triptyque de Mérode » de Robert Campin, « L'Agneau mystique » ou « La Madone au chanoine Van Der Paele » de Jan Van Eyck, la « Descente de Croix », « le « Triptyque de l'adoration des mages » ou le « Diptyque du Calvaire » de Rogier Van Der Weyden, le « Triptyque de la Dernière cène » de Dieric Bouts, ou encore le « Triptyque du Jugement Dernier » de Hans Memling, pour n'en citer que quelques-uns.
- [25] ———, *Rogier van der Weyden : l'œuvre complet*. – Anvers : Fonds Mercator ; Paris : Éditions Hazan, 1999. – 445 p.
- [26] FILORAMO (Giovanni), *Le Christianisme : fondements, pratiques, confessions* / traduit de l'italien par Todaro TRADITO. – Paris : Éditions Hazan, 2008. – 335 p. – (Guide des arts).
- [27] GIORGI (Rosa), *Anges et démons* / traduit de l'italien par Dominique FÉRAULT. – Paris : Éditions Hazan, 2004. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [28] ———, *Les Saints* / traduit de l'italien par Dominique FÉRAULT. – Paris : Éditions Hazan, 2004. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [29] ———, *Symboles et cultes de l'Église* / traduit de l'italien par Chantal MOIROUD. – Paris : Éditions Hazan, 2005. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [30] HADJADJ (Fabrice), « Jugement dernier » : le retable de Beaune / photographies de François GUÉNET. – Paris : Éditions de l'Œuvre, 2010. – 71 p.
- [31] HAGEN (Rose-Marie) – HAGEN (Rainer), *Les dessous des chefs-d'œuvre : un regard neuf sur les maîtres anciens*. – Köln : Taschen ; Paris : Éditions France loisirs, 2003. – 494 p.
- [32] ———, *Les dessous des chefs-d'œuvre*. – Vol. 2. – Köln ; London ; Los Angeles : Taschen, 2003. – 432 p.
- [33] HECK (Christian), *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge : une image de la quête du Ciel*. – Paris : Flammarion, 1997. – 365 p. – (Idées et recherches).
- [34] LANDSBERG (Jacques de), *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art* / préface de Didier MARTENS. – Tournai : La Renaissance du Livre, 2001. – 165 p. – (Références).

Incontournable sur le sujet.

- [35] LANEYRIE-DAGEN (Nadeije), *Lire la peinture*. – Tome 1 : *Dans l'intimité des œuvres*. – Paris : Larousse, 2002. – xv, 272 p. – (Comprendre et reconnaître).
- [36] LECLERC (Eloi), *Matthias Grünewald : la nuit est ma lumière*. – [Paris] : Desclée De Brouwer, 1984. – 125 p.
- [37] LE GOFF (Jacques), *Un moyen âge en images*. – Paris : Éditions Hazan, 2007. – 303 p. – (Bibliothèque des arts).
- [38] MENTRÉ (Mireille), *Création et apocalypse : histoire d'un regard humain sur le divin*. – Paris : O.E.I.L., 1984. – 255 p. – (L'imaginaire médiéval).
- [39] PELLEGRINO (Francesca), *Mondes lointains et imaginaires* / traduit de l'italien par Claire MULKAI. – Paris : Éditions Hazan, 2007. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [40] PÉREZ HIGUERA (Teresa), *La Nativité dans l'art médiéval* / préface de Marie-Thérèse CAMUS ; [traduction de l'espagnol par Christiane DE MONTCLOS]. — Paris : Citadelles & Mazenod, 1996. — 268 p.
- [41] PÉRIER-D'ETEREN (Catheline), *Thierry Bouts, l'œuvre complet* / préface de Paul PHILIPOT ; avec l'assistance de Valentine HENDERIKS. – Bruxelles : Fonds Mercator, 2005. – 387 p.
- Ouvrage de référence consacré à ce « primitif flamand » connu, entre autre, pour son « Retable du Saint Sacrement » (p. 35) ou pour son « Couronnement de la Vierge » (p. 336).
- [42] PFEIFFER (Heinrich W.), *La Chapelle Sixtine révélée : l'iconographie complète (Botticelli, Le Pérugin, Rosselli, Piero di Cosimo, Signorelli, Ghirlandaio, Michel-Ange)* / traduit de l'italien par Nathalie SCHOLZ. – [Paris] : Éditions Hazan ; Città del Vaticano : Libreria editrice Vaticana, 2007. – 351 p.
- [43] PONNAU (Dominique), *Figures de Dieu : la Bible dans l'art*. – Paris : Les éditions Textuel, 1999. – 199 p.
- [44] QUENOT (Michel), *Icône et cosmos : un autre regard sur la création*. – Saint-Maurice (Suisse) : Éditions Saint-Augustin, 2003. – 204 p.
- [45] ROOB (Alexander), *Le musée hermétique : alchimie et mystique* / traduction française de Françoise SAINT-ONGE. – Köln ; London ; Los Angeles : Taschen, 2006. – 575 p.
- [46] STOFFEL (Jean-François), *De haut en bas et du centre à la périphérie, pérégrinations dans la topographie du géocentrisme et de l'héliocentrisme*, dans *Congrès de Mons : 6^e congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique et 53^e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique (24, 25, 26 et 27 août 2000). Actes*. – Vol. 3. – Mons : Imprimerie provinciale du Hainaut, 2002. – pp. 585-598.
- [47] TADDEÏ (Frédéric) – TADDEÏ (Marie-Isabelle), *D'art, d'art !*. – [Paris] : Éditions du Chêne ; France télévisions éditions, 2008. – 319 p.

Un regard « décalé » sur l'art, y compris sur certaines œuvres de l'art chrétien : « Vierge à l'Enfant » de Donatello, « Jugement Dernier » de Van der Weyden, « Vierge à l'Enfant » de Fouquet, « Crucifixion » de Messine, « Saint Joseph charpentier » de Georges de La Tour ou « La Mère supérieure » de Tamara de Lempicka.

- [48] TRADIGO (Alfredo), *Icônes et saints d'Orient* / traduit de l'italien par Dominique FÉRAULT. – Paris : Éditions Hazan, 2005. – 383 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).
- [49] VELU (Anne-Marie), *La Visitation dans l'art : Orient et Occident (Ve-XVIe siècle)* / préface de François BÆSPFLUG. — Paris : Éditions du Cerf, 2012. — 217 p., xvi. — (Histoire).
- [50] VERDON (Timothy), *La Vierge dans l'art* / traduit de l'italien par Silvia GUZZI ; direction iconographique de Filippo ROSSI. – [Paris] : Cerf ; Bruxelles : Éditions Racine, 2005. – 234 p.
- [51] ———, *Le Christ dans l'art européen* / traduit de l'italien par Étienne SCHELSTRAETE. – Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2008. – 239 p.
- [52] ZUFFI (Stefano), *Le Nouveau testament* / traduit de l'italien par Dominique FÉRAULT. – Paris : Éditions Hazan, 2003. – 384 p. – (Guide des arts : repères iconographiques).

Webographie

I. CATALOGUE DE BIBLIOTHÈQUES

[1] <http://www.samarcande-bibliotheques.be/>

Catalogue des livres, revues, documents audiovisuels et articles de revues des Bibliothèques publiques de la Communauté française de Belgique.

[2] <http://www.bibliotheques.province.luxembourg.be>

Catalogue des bibliothèques et ludothèques en Province de Luxembourg.

II. SITES GÉNÉRAUX

[3] <http://commons.wikimedia.org/wiki/Accueil>

Wikipedia ce n'est pas seulement une encyclopédie en ligne, c'est aussi une base de données iconographiques très étendue. Attention cependant à vérifier vos documents iconographiques sur des sites mieux validés.

[4] <http://www.wga.hu/>

« Web Gallery of Art » est un site incontournable (22.000 reproductions !) pour la peinture et la sculpture européennes du Gothique, de la Renaissance, du Baroque, du Néoclassicisme, du Romantisme et du Réalisme, soit de 1100 à 1850.

[5] <http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>

Les enluminures médiévales.

III. SITES SPÉCIFIQUES

1. Sur l'art

[6] <http://www.art-roman.net/>

Collection de sculptures et peintures. Classement par lieux.

[7] <http://www.romanes.com/>

Tout sur l'architecture romane, mais également un peu gothique.

2. Sur l'art chrétien

[8] http://www.spiritualite-chretienne.com/somm_i.html

Site peu étoffé, mais comportant deux galeries : « La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ vue par les peintres » (l'Annonciation, la Nativité, la Sainte Famille, l'Assomption, le lavement des pieds...) et « Visages du Christ : de l'iconographie byzantine aux travaux de la NASA » (le Mandyion, le Christ Pantocrator, le Saint Suaire de Turin, le Sacré-Cœur...).

[9] <http://www.artbible.net/index.html>

« Art & Bible » propose, d'une part, « Échos et résonances du Premier Testament dans les œuvres d'art » et, d'autre part, « Images d'art sur Jésus et les principaux événements qui ont marqué les églises apostoliques du premier siècle selon les récits du Nouveau Testament ». Il est à noter la qualité du classement qui propose, en face-à-face, le récit biblique, les œuvres d'art du site et enfin d'autres œuvres d'art pouvant être obtenues en ligne sur d'autres sites.

[10] <http://imagesbible.com/>

Site très didactique qui permet soit de tester nos connaissances en nous proposant de reconnaître les personnages et scènes de la Bible représentés par des dessins, soit de voir et comprendre les images de la Bible. Dans ce dernier cas, pour chaque image choisie, il propose les rubriques suivantes : « Comprendre la scène », « Connaître le récit biblique », « Voir d'autres images voisines » et enfin « Découvrir des prolongements ».

[11] <http://www.biblical-art.com/>

Site d'une extrême richesse, mais en anglais, dont les œuvres sont classées par sujets, références bibliques et artistes.

[12] <http://www.textweek.com/art/art.htm>

Index (gigantesque) par thèmes et par textes bibliques.

[13] http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

Magnifique visite virtuelle de la Chapelle Sixtine !

Références des illustrations

- [1] *Gérard Mercator cosmographe: le temps et l'espace* / sous la direction de Marcel WATELET ; avant-propos de Hugo WECKX ; préface de Maurice WOLLECAMP. – Anvers : Fonds Mercator, 1994. – 445 p.
- [2] *L'art roman : architecture, sculpture, peinture* / direction d'ouvrage par Rolf TOMAN ; photographies de Achim BEDNORZ. – Cologne : Könemann, 1997. – 481 p.
- [3] *Sandro Botticelli, pittore della Divina commedia [mostra, Scuderie papali al Quirinal, Roma, 20 settembre - 3 dicembre 2000]* / [red. Sebastiano GENTILE]. – Roma : Scuderie papali al Quirinal, 2000. – 277 p. + 295 p. (2 vol.).
- [4] ARASSE (Daniel), *Léonard de Vinci : le rythme du monde*. – [Paris] : Éditions Hazan, 2002. – 543 p.
- [5] BERTOLA (Francesco), *Imago mundi : la représentation de l'univers à travers les siècles* / traduit de l'italien par Avram HAYLI et Étienne SCHELSTRAETE. – Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1996. – 231 p.
- [6] BIETKOWSKI (Henryk) – ZONN (Wlodzimierz), *The world of Copernicus* / translated by Doreen HEATON-POTWOROWSKA. – Warsaw : Arkady, 1973. – 167 p.
- [7] DURLIAT (Marcel), *Des barbares à l'an mil*. – Paris : Éditions Citadelles et Mazenod, 1985. – 618 p. – (L'art et les grandes civilisations ; 15).
- [8] LACHIÈZE-REY (Marc) – LUMINET (Jean-Pierre), *Figures du ciel : de l'harmonie des sphères à la conquête spatiale*. – [Paris] : Seuil ; [Paris] : Bibliothèque nationale de France, 1998. – 207 p.
- [9] LANEYRIE-DAGEN (Nadeije), *L'invention de la nature : les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*. – [s.l.] : Éditions Flammarion, 2008. – 255 p.
- [10] MURDOCH (John E.), *Album of science : Antiquity and the Middle Ages*. – New York : Charles Scribner's Sons, 1984. – XII, 403 p.
- [11] PERNOUD (Régine), *Visages de femmes au moyen âge*. – [Saint-Léger-Vauban] : Zodiaque, 1998. – 261 p. – (Visages du Moyen âge ; 1).
- [12] SILVER (Larry), *Bosch* / traduit de l'américain par Sylvie BARJANSKY, Jeanne BOUNIORT, Geneviève LAMBERT et Odile MENEGAUX. – Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2006. – 422 p. – (Les phares).
- [13] VERDET (Jean-Pierre), *Voir et rêver le monde : images de l'Univers de l'Antiquité à nos jours*. – [s. l.] : Larousse, 2002. – 239 p.
- [14] WALTHER (Ingo F.) – WOLF (Norbert), *Codices illustres : les plus beaux manuscrits enluminés du monde (400 à 1600)*. – Köln ; London ; Madrid : Taschen, 2001. – 504 p.

Introduction



Illus. n°1.

« Le moulin mystique », chapiteau roman de la basilique de Vézelay (1125-1140).
Source : Internet.

L'enfer



Illus. n°2.

FRÈRES DE LIMBOURG, *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (v. 1416).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°3.

Lucas SIGNORELLI (v. 1450 – 1523), *Les Damnés prisonniers des enfers* (1499).
 Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°4.

Lucas SIGNORELLI (v. 1450 – 1523), *Les Damnés prisonniers des enfers* (1499).
 Source : M. Blanc, *Voyages en Enfer : de l'art paléochrétien à nos jours*, pp. 6-7.



Illus. n°5.

Tympan de l'ancienne abbatale Sainte-Foy de Conques (2^e quart du XII^e s.).

Sources : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Le Purgatoire



Illus. n°6.

Jean COLOMBE (v. 1430 – 1493), *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (v. 1470).
Sources : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

**Illus. n°7.**

Domenico DI MICHELINO (1417-1491), *Portrait de Dante Alighieri, la ville de Florence et l'allégorie de la Divine Comédie* (1465).

Source : Sandro Botticelli, *pittore della Divina commedia*, p. 219.

Les Limbes



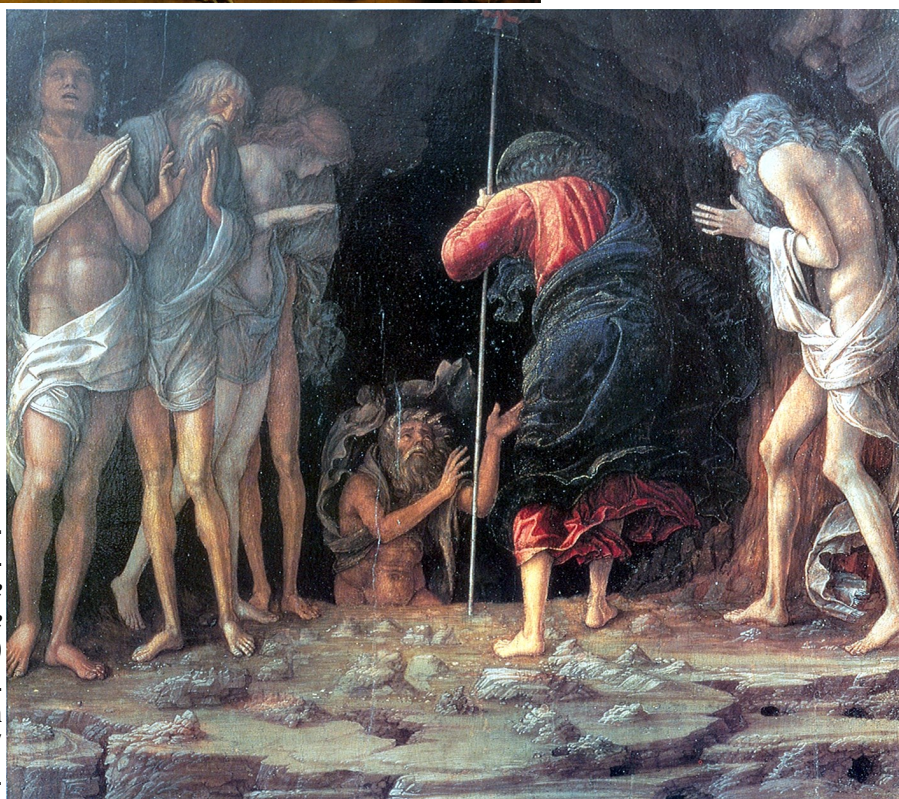
Illus. n°8.

Miroir du salut humain (v. 1470-1480).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 128.



Illus. n°9.
Martin SCHONGAUER (v. 1450 – 1491), *La Descente aux limbes* (v. 1475).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°10.
Andrea MANTEGNA (v. 1431 – 1506), *La Descente dans les limbes* ou *Le Christ aux Limbes* (v. 1470 -1475).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Le Paradis terrestre



Illus. n°11.
 BEATUS DE LIEBANA (v. 730 – 798), *Commentaire sur l'Apocalypse* (milieu du XI^e s.).
 Source : <http://jfgarmy.com/cartes/index.htm>.

Illus. n°12.
 BEATUS DE LIEBANA (v. 730 – 798), *Commentaire sur l'Apocalypse* (XIII^e s.).
 Source : J.-P. Verdet, *Voir et rêver le monde*, p. 33.



Illus. n°13.

Lucas CRANACH L'ANCIEN (1472-1553), *Le Jardin d'Eden* (1530).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°14.

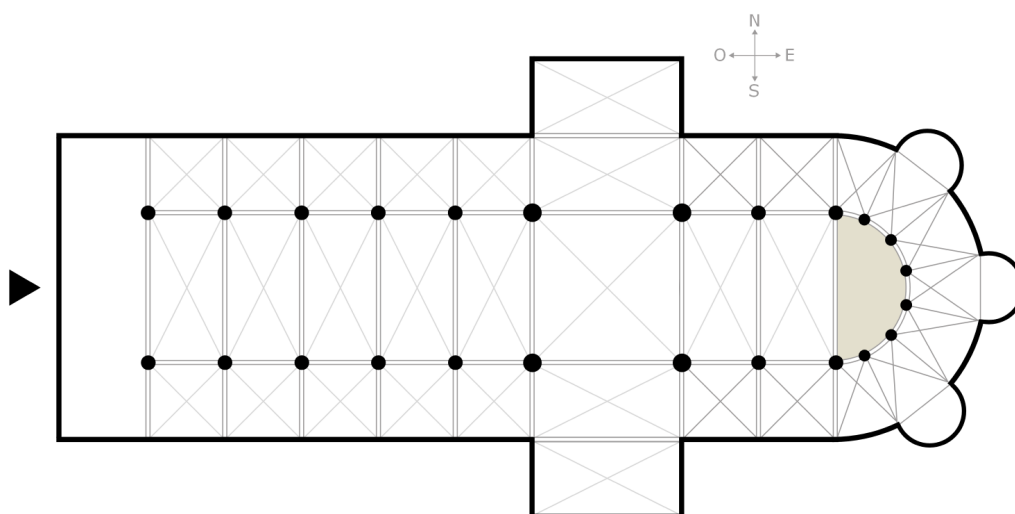
Lucas CRANACH L'ANCIEN (1472-1553), *L'âge d'or* (1530).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

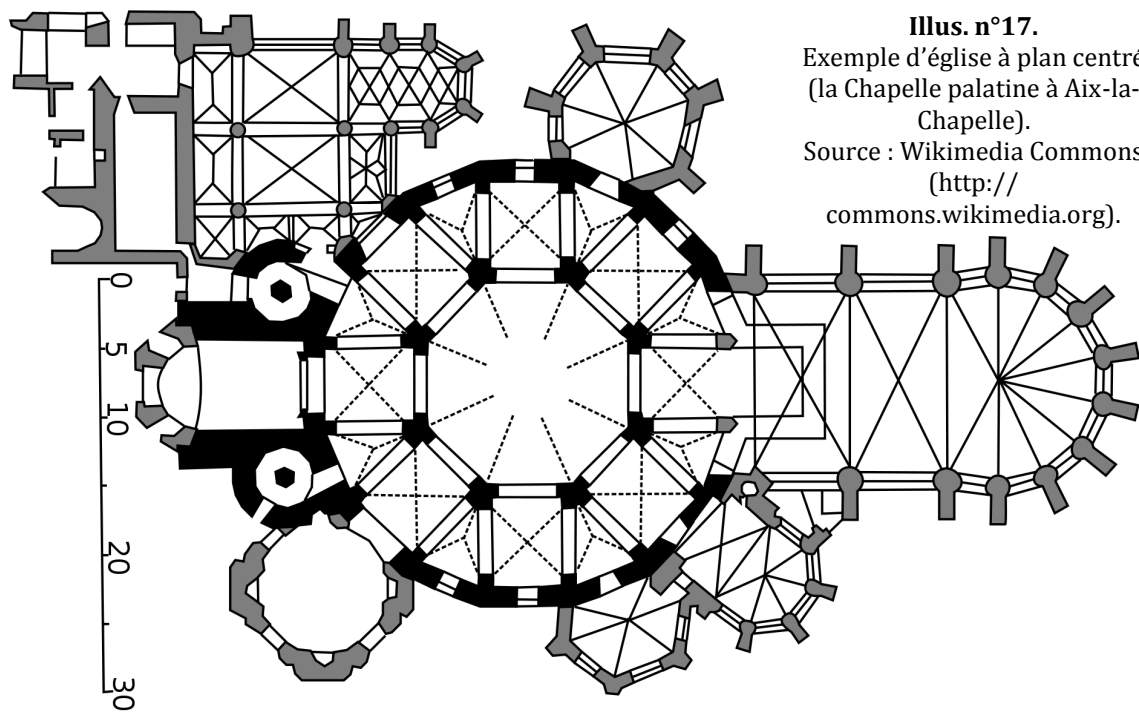
Le Paradis céleste



Illus. n°15.
GOSSOUIN DE METZ, *Images du monde* (1245).
Source : J.-P. Verdet, *Voir et rêver le monde*, p. 53.

Illus. n°16.
Localisation de l'abside dans une église à croix latine
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).





Illus. n°17.
Exemple d'église à plan centré
(la Chapelle palatine à Aix-la-
Chapelle).
Source : Wikimedia Commons
([http://
commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org)).



Illus. n°18.
Giovanni LANFRANCO (1582-1647), *La gloire du Paradis* (1622).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°19.
FRA ANGELICO (v. 1400 – 1455), Détail du *Jugement dernier* (1435).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°20.
SANO DI PIETRO (1405/6 – 1481), *L'Assomption de Marie* (XV^e s.).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°21.

Giovanni DI PAOLO (1399 ou 1403 – 1482), *Anges dansant devant le Soleil* (XV^e s.).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°22.

Hans MEMLING (v. 1433 – 1494),
Triptyque du Jugement dernier (v.
1467 – 1471).

Source : Wikimedia Commons
(<http://commons.wikimedia.org>).

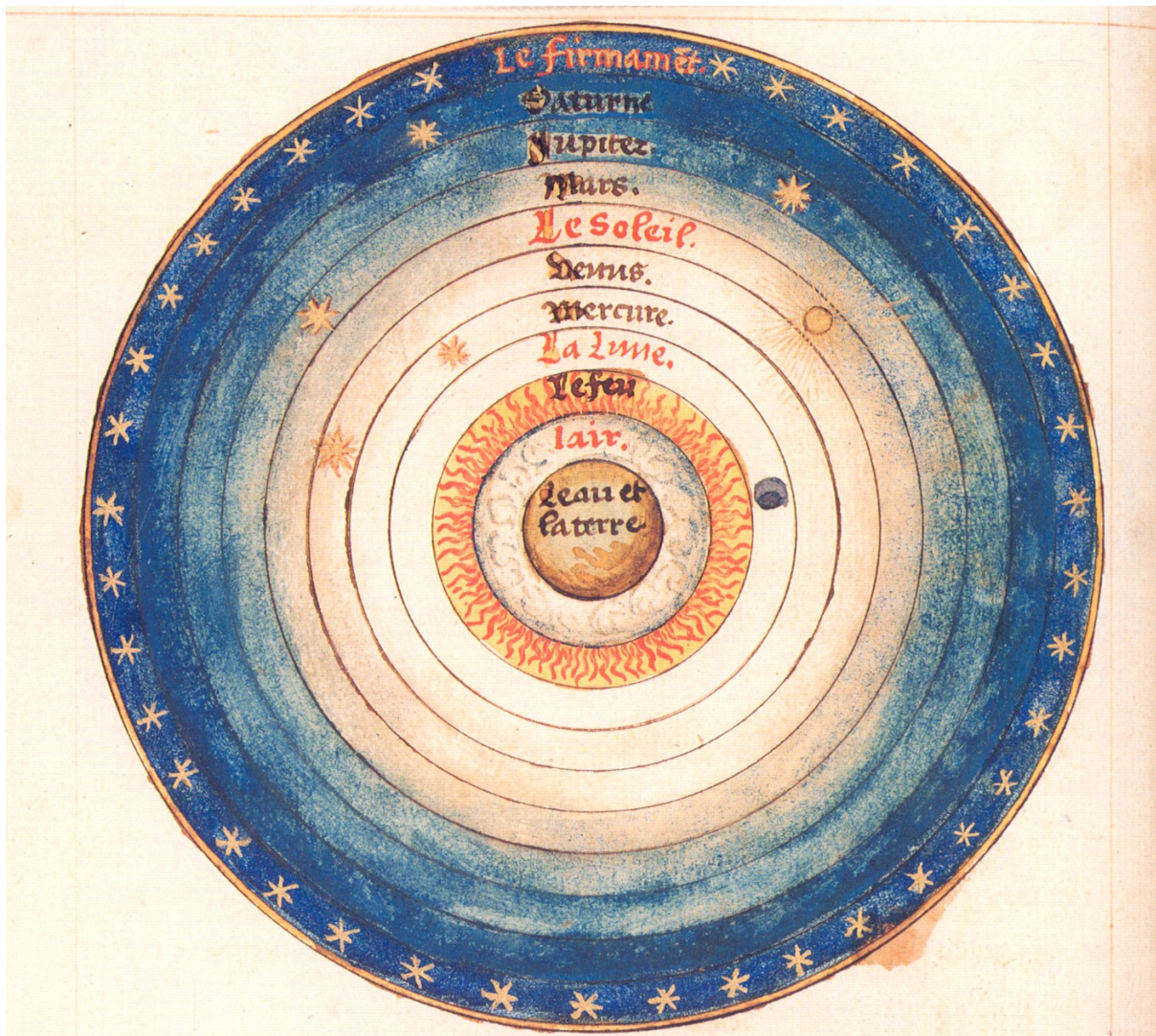


Illus. n°23.

Jérôme BOSCH (v. 1450 – 1516),
*L'ascension des bienheureux vers l'Em-
pyrée*, panneau d'un diptyque
(1500-1504).

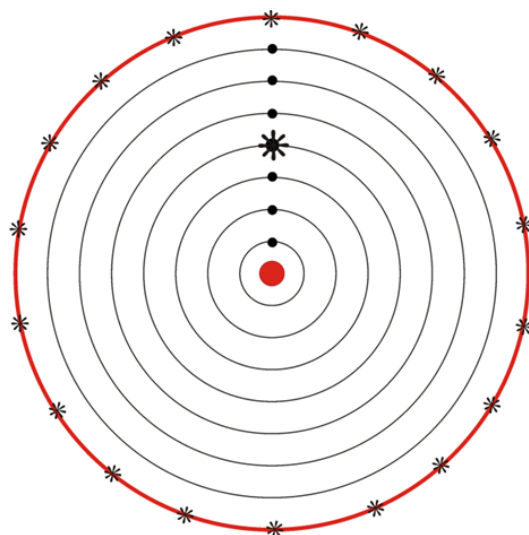
Source : L. Silver, *Bosch*, p. 353.

Le Très Haut



Illus. n°24.

Oronce FINE (1494-1555), *Le sphere du monde* (1549).
 Source : *Gérard Mercator cosmographe* / dir. M. Watelet,
 p. 4.



Illus. n°25.

Grille de lecture en termes de « centre » et de
 « périphérie ».
 Source : composition personnelle.



Illus. n°26.
Livre des sept âges du monde (v. 1455).
 Source : L. Silver, *Bosch*, p. 94.

x ex plo r i u m a
 n l u m m n o t i i
 t c o f f o i
 t u t l u
 e l u o
 a t u i
 e n t i o
 q o n e
 f i c a t o
 i f i g n u y



Illus. n°27.
 MICHEL SCOT (1175-1232), *Liber introductorius*
 (XIV^e s.).
 Source : J. E. Murdoch, *Album of science*, p. 337.

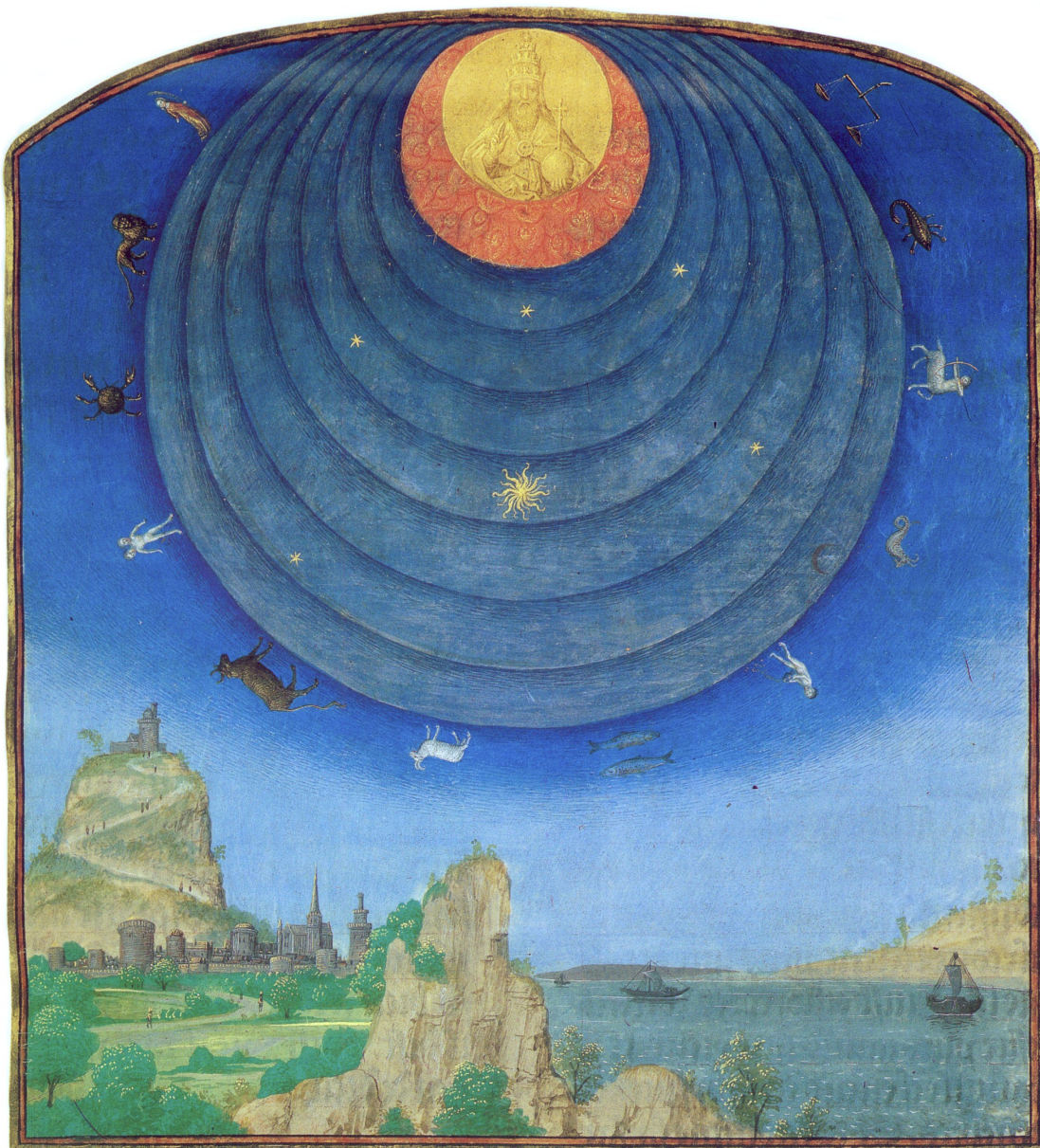


Illus. n°28.
Nicole ORESME (c. 1323 – 1382), *Le livre du ciel et du monde* (1377).
Source : Fr. Bertola, *Imago mundi*, p. 125.

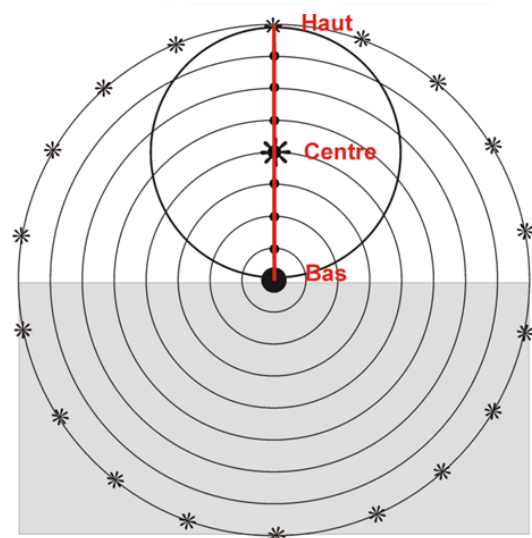
Illus. n°29.
Jean de SACROBOSCO (v. 1190 - v. 1250).
Source : H. Bietkowski et W. Zonn, *The world of Copernicus*, p. 38.

Illus. n°30.
Konrad von MEGENBERG (v. 1309 - 1374), *Buch der Natur* (3^e édit., 1481).
Source : World Treasures of the Library of Congress (<http://www.loc.gov/exhibits/world/world-object.html>).





Illus. n°31.
Livre des sept âges du monde (v. 1455).
 Source : L. Silver, *Bosch*, p. 95.



Illus. n°32.
 Grille de lecture en termes de « bas » et de « haut ».
 Source : composition personnelle.

Le monde comme échelle

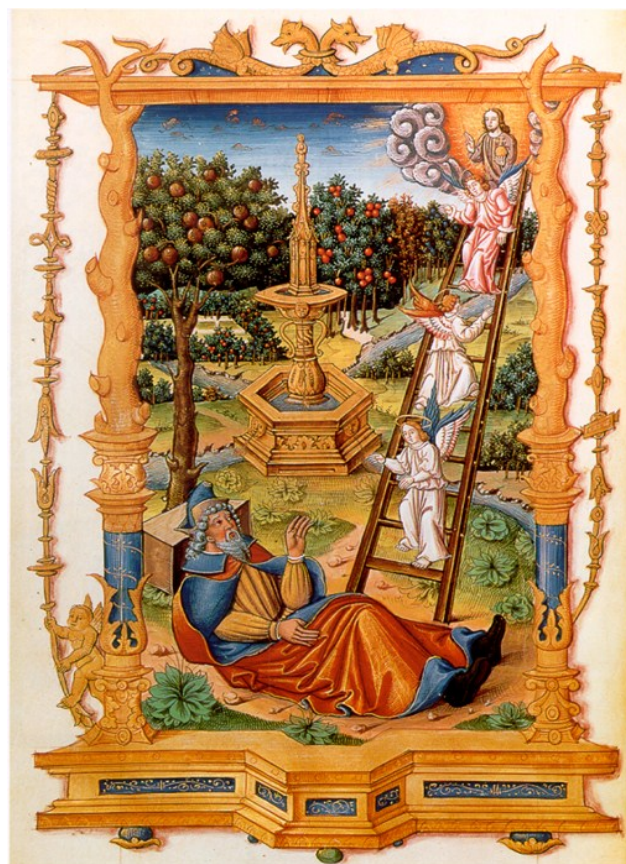


Illus. n°33.

Bible en images (1197) du roi Sancho VII de Navarre (1170-1234), dit « le fort ».
Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalary, p. 272.

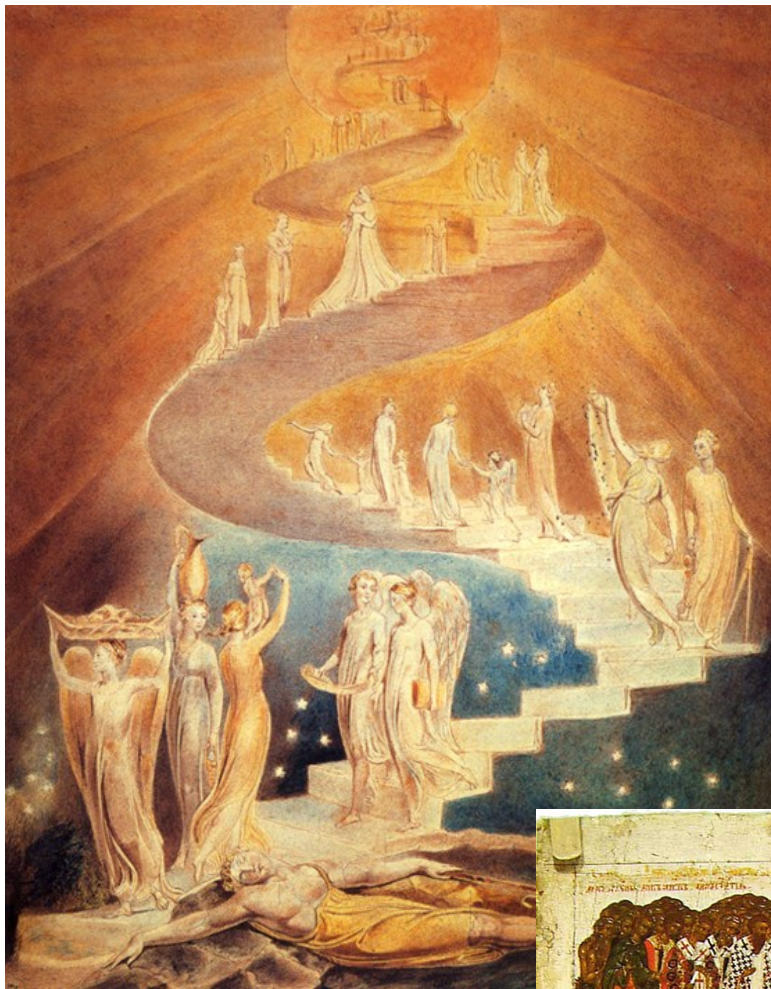
Illus. n°34.

École française, *Le Songe de Jacob* (v. 1490).
Source : J.-P. Verdet, *Voir et rêver le monde*, p. 97.



Illus. n°35.

Chants royaux sur la Conception couronnés au Puy de Rouen (1519-1528).
Source : M. Lachière-Rey – J.-P. Luminet, *Figures du Ciel*, p. 181.



Illus. n°36.
William BLAKE (1757-1827),
L'échelle de Jacob (v. 1799-1806).
Source : <http://www.artrenewal.org>.

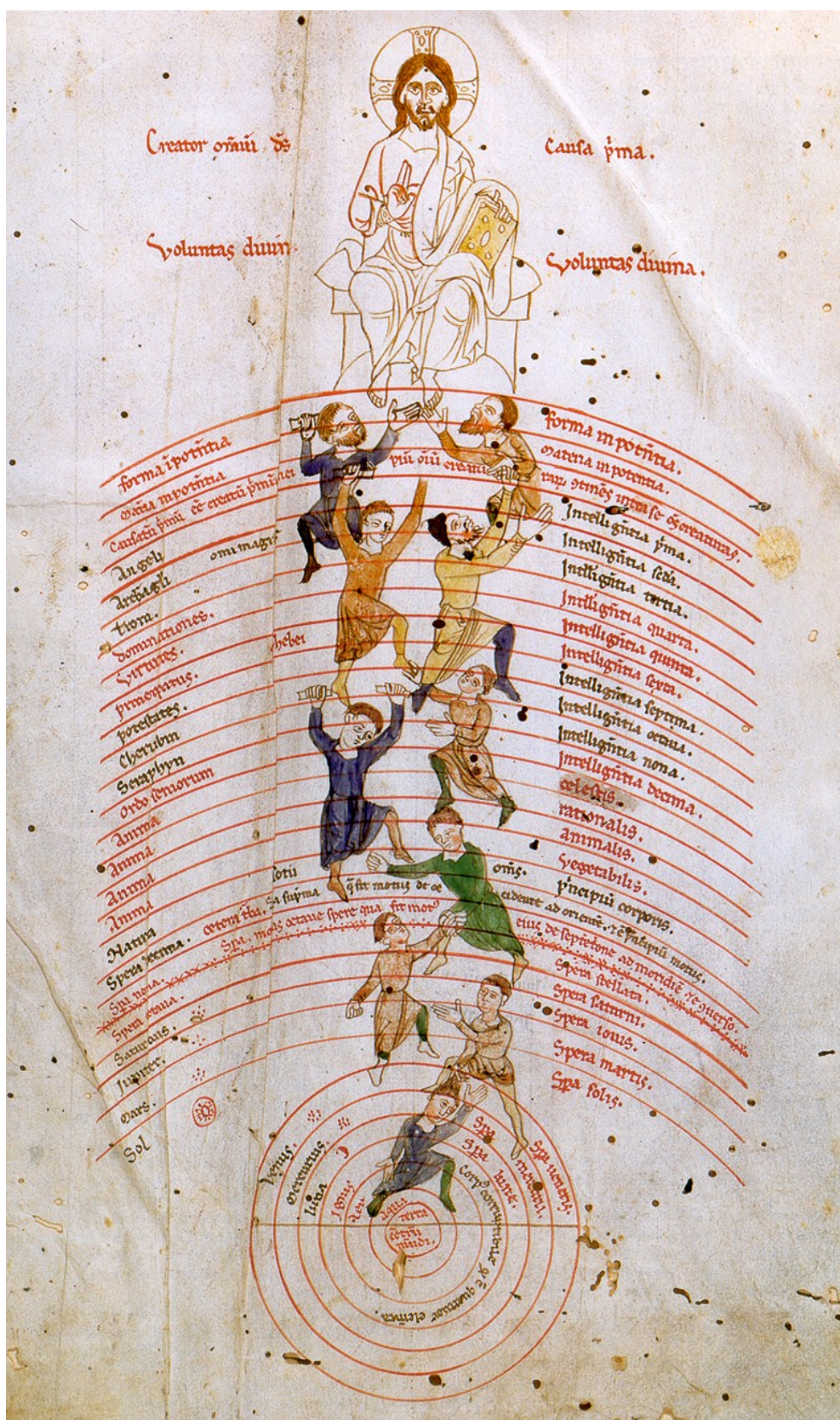


Illus. n°37.
La vision de saint Jean Climaque (milieu du
XVI^e s.).
Source : [http://www.archeparchy.org/
page/metropolitan/letters.htm](http://www.archeparchy.org/page/metropolitan/letters.htm).



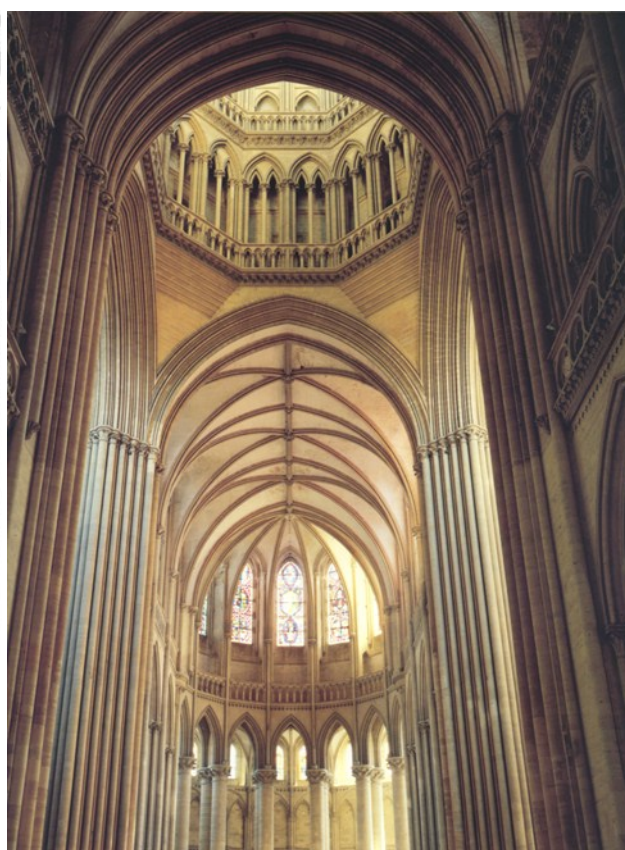
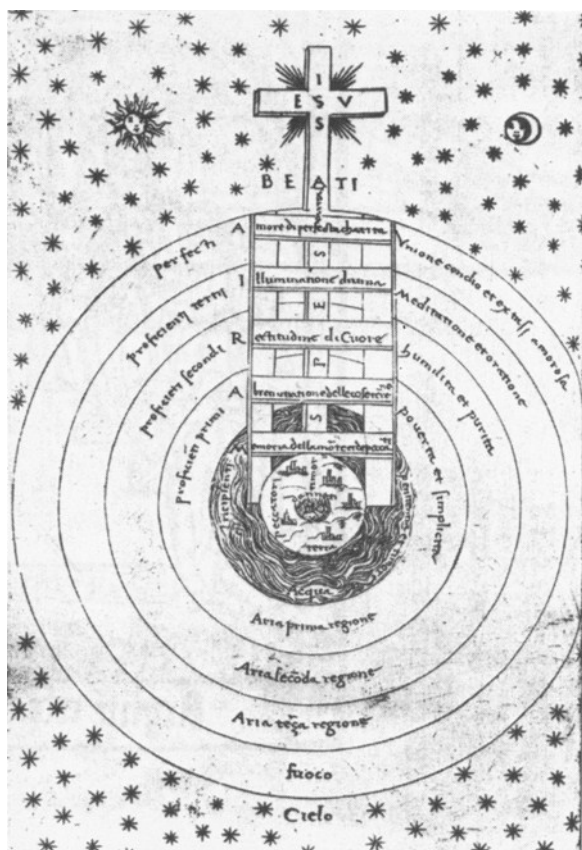
Illus. n°38.

Icône représentant *L'échelle allégorique de saint Jean Climaque* (2^e moitié du XII^e s.).
 Source : N. Laneyrie-Dagen, *L'invention de la nature*, p. 43.



Illus. n°40.

Traité anonyme sur la destinée de l'âme (début XII^e s.).
Source : M. Lachèze-Rey et J.-P. Luminet, *Figures du ciel*, p. 176.

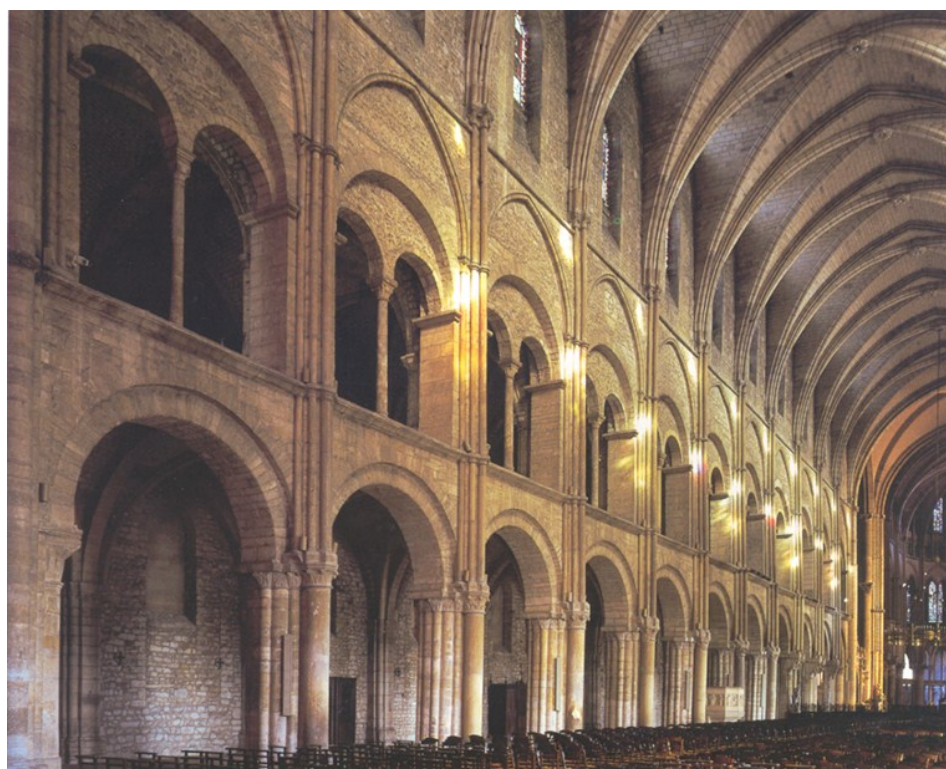


Illus. n°41.

Domenico BENIVIENI (1460-1507), *Scala della vita Spirituale sopra il nome di Maria* (1495).
Source : Chr. Heck, *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge*, illus. n°138.

Illus. n°42.

Cathédrale Notre-Dame de Coutances (XIII^e s.).
Source : J. Delumeau, *Le paradis*, p. 59.



Illus. n°43.

Saint-Rémi, Marnes (1005).
Source : *L'art roman* / dir. R. Toman, p. 137.

La main de Dieu



Illus. n°44.

Mosaïque de l'abside de la basilique Sant'Apollinare in Classe (VI^e s.).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Dieu en majesté



Illus. n°45.

Sacramentaire de Pons (v. 1170-1175).

Source : *Le Moyen Âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 297.

Illus. n°46.

Jan VAN EYCK (v. 1390 - 1441), *Panneaux ouverts de L'Adoration de l'Agneau mystique* (1426-1432).

Source : Internet.



Le Bon Pasteur



Illus. n°47.
Mausolée de Galla Placidia à Ravenne.
Source : Internet.

L'Agneau



Illus. n°48.

Sacramentaire de Robert de Jumièges (v. 1020).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 298.



Illus. n° 49.

Jan VAN EYCK (v. 1390 – 1441), Panneau central de *L'Adoration de l'Agneau mystique* (1426-1432).

Source : Internet.

Christ pantocrator



Illus. n°50.

La mosaïque du « Christ Pantocrator » du dôme de l'Abbaye de Daphni en Grèce (XII^e s.).

Source : Internet.

Illus. n°51.

Détail.

Source : Fr. Bœspflug, *Dieu et ses images*, p. 128.



Illus. n°52.

Mosaïque du « Christ Pantocrator » dans l'abside de la basilique de Cefalù en Sicile (milieu du XII^e s.).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

L'Esprit-Saint



Illus. n°53.

Missel de Tours (début XV^e s.).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 306.

La Trinité



Illus. n°54.

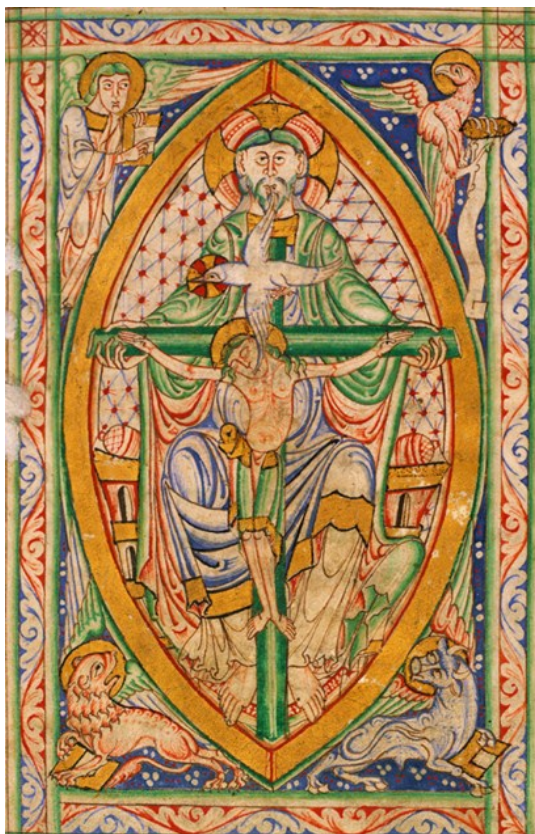
Missel de Jean II Rolin (v. 1450-1455).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, pp. 302-303.

Illus. n°55.

Enluminure du *Missel de Cambrai* (v. 1120).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 308.

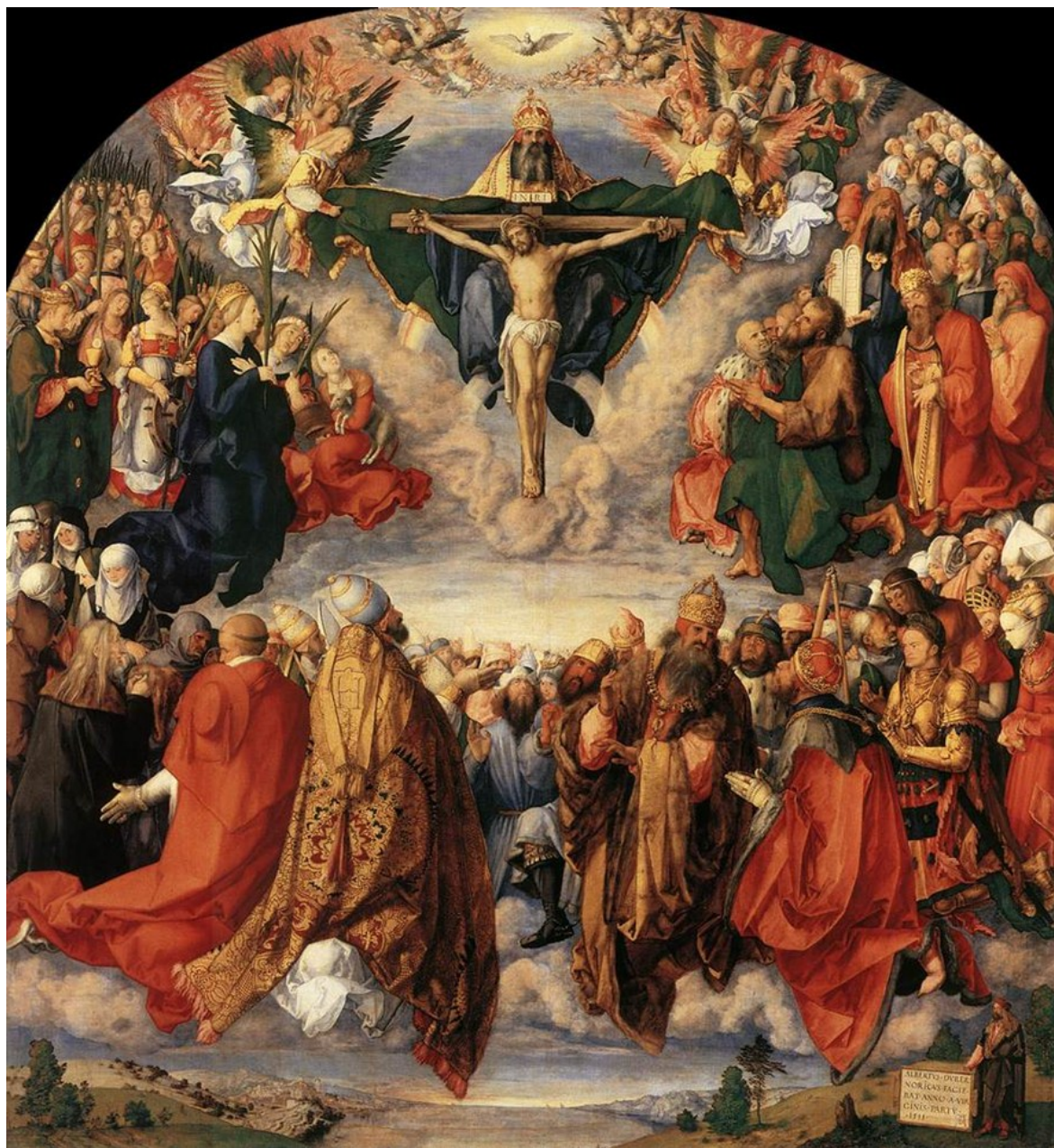


Illus. n°56.

Missel romain (v. 1370).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 311.





Illus. n°57.

Albrecht DÜRER (1471-1528),
L'Adoration de la Sainte Trinité (1511).
 Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

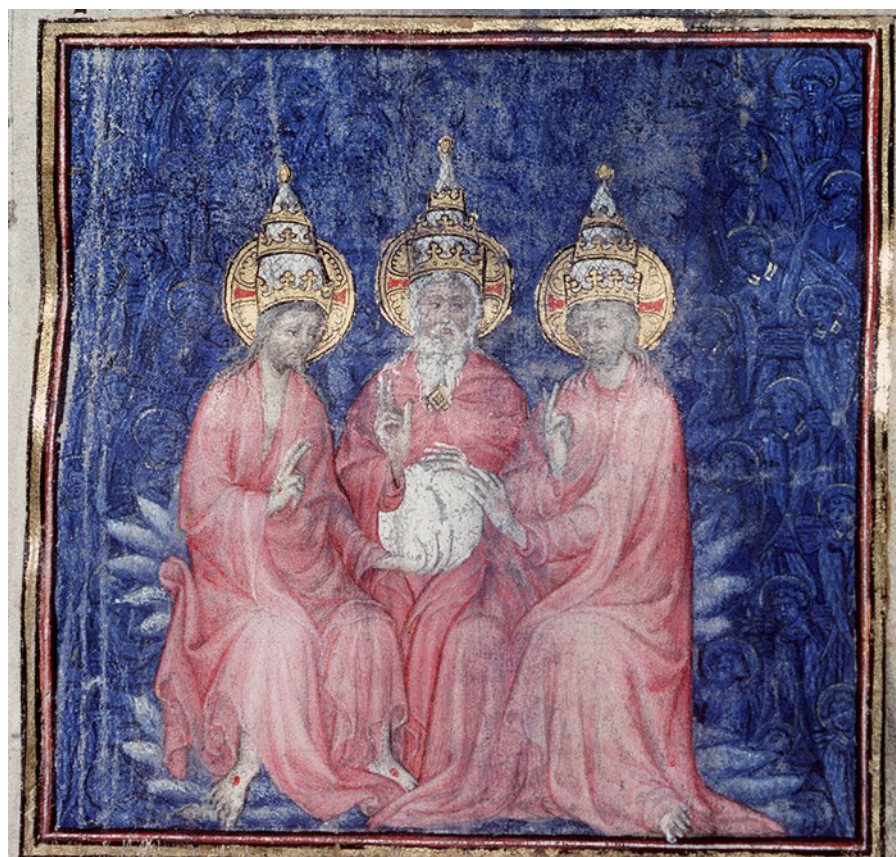


Illus. n°58.

Sacramentaire de Saint-Martin de Tours (v. 1170-1180).
 Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 314.



Illus. n°59.
Bréviaire de Renaud de Bar (v. 1302-1305).
 Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 316.



Illus. n°60.
Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges (entre 1404 et 1416).
 Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 323.



Illus. n°61.

Heures à l'usage de Rome (fin XV^e s.).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 325.

Vierge en majesté



Illus. n°62.

Vierge en majesté à l'Enfant (XII^e s.).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Illus. n°63.

Duccio di BUONINSEGNA (v. 1225 – v. 1319), *La Vierge et l'Enfant en majesté* (entre 1262 et 1286).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Vierge à l'Enfant

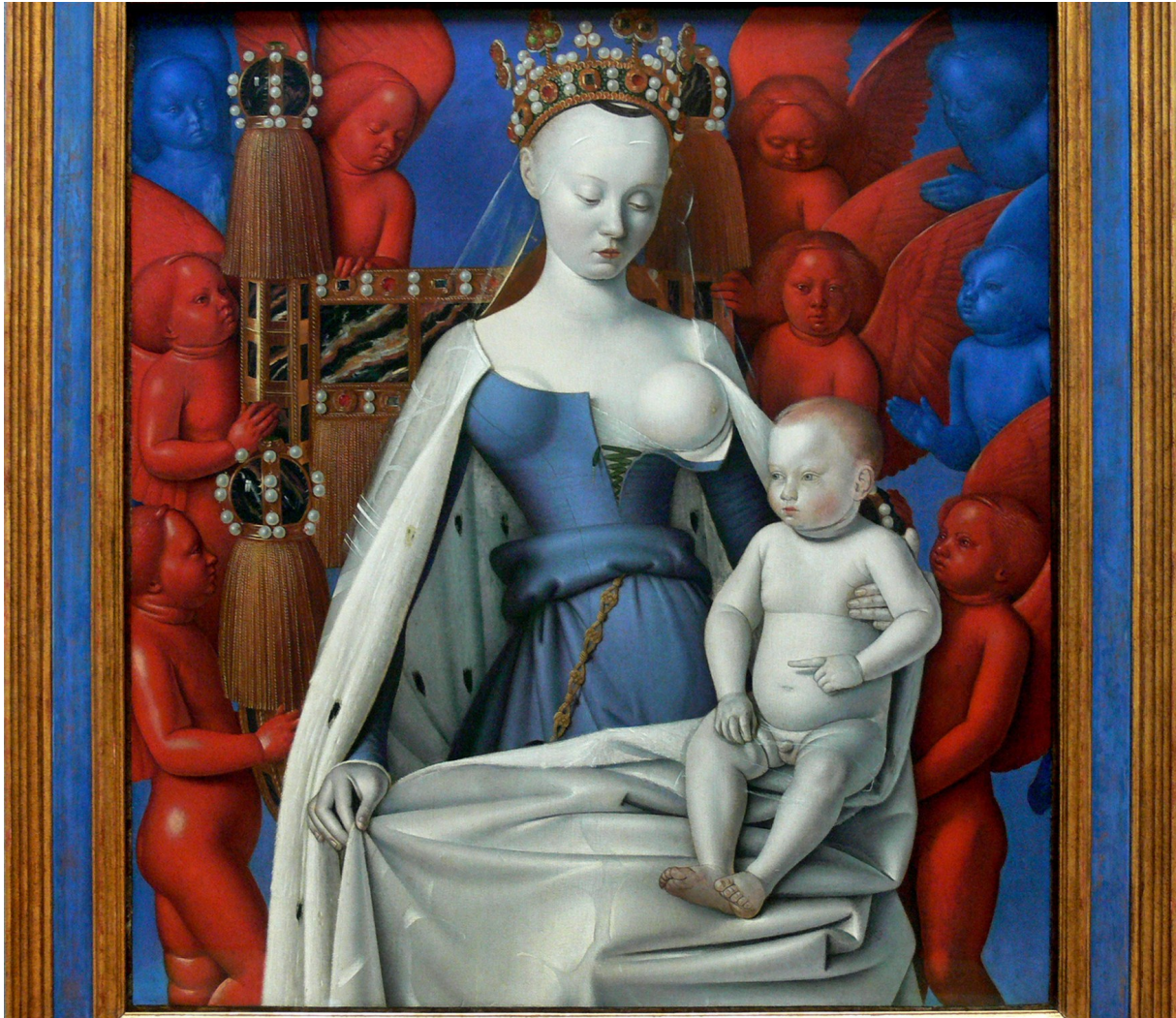


Illus. n°64.
LÉONARD DE VINCI (1452-1519), *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (v. 1508-1510).
Source : D. Arasse, *Léonard de Vinci*, p. 457.



Illus. n°65.
LE PARMESAN (en italien « il Parmigianino »)
(1503-1540), *La Madone au long cou* (v. 1534-1540).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Vierge allaitant



Illus. n°66.

Jean FOUQUET (v. 1420 – v. 1480), *Vierge et l'Enfant entourés d'anges* (v. 1452-1455).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

Vierge de miséricorde



Illus. n°67.

Michel ERHART, *Vierge de Miséricorde*
(v. 1480-1490).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

Immaculée conception



Illus. n°68.

Artus II QUELLINUS (1625-1700), *Vierge de l'Immaculée conception* (1690).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

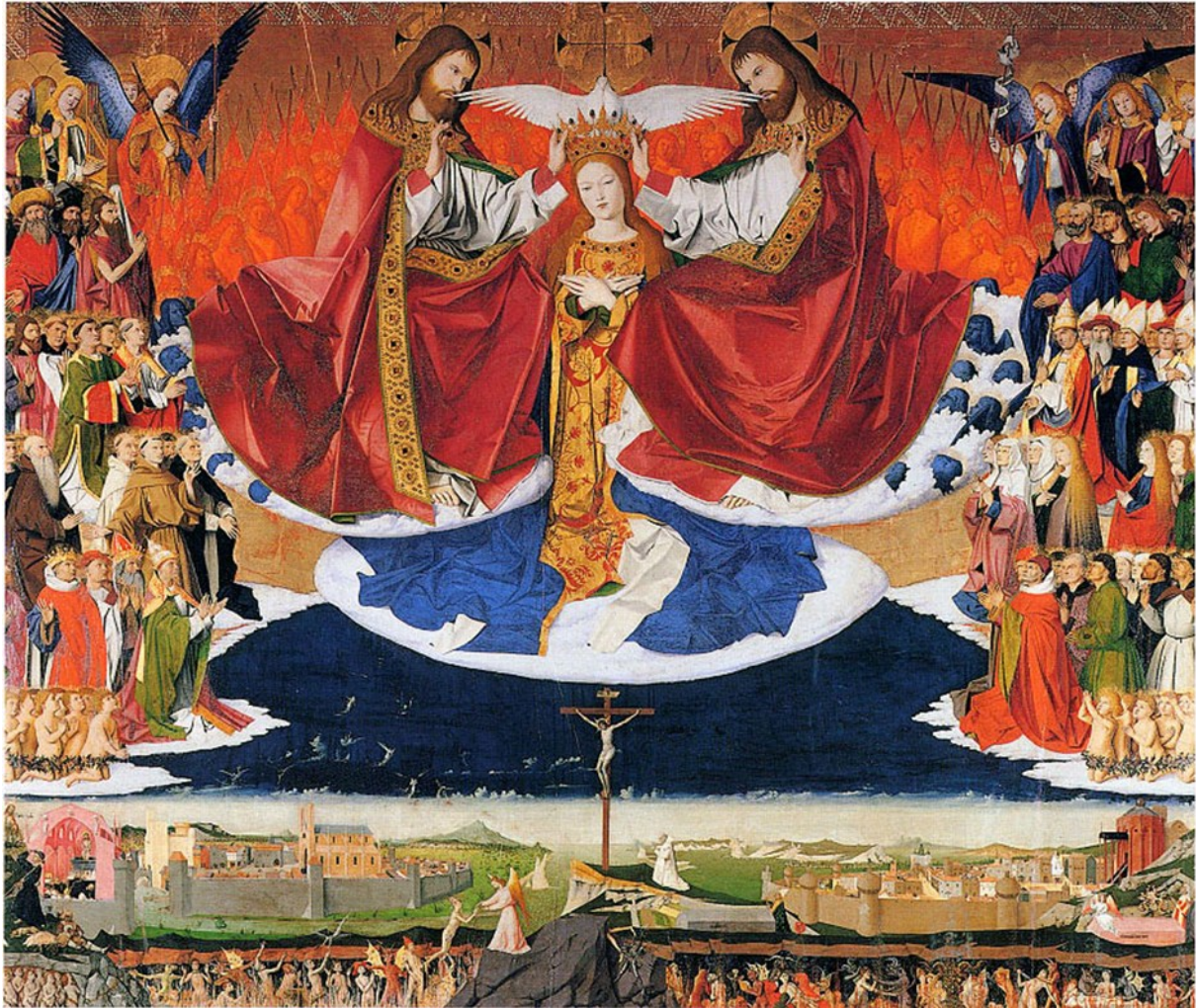


Illus. n°69.

Giambattista TIEPOLO (1696-1770), *L'Immaculée conception* (1767-1769).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

Couronnement de la Vierge



Illus. n°70.

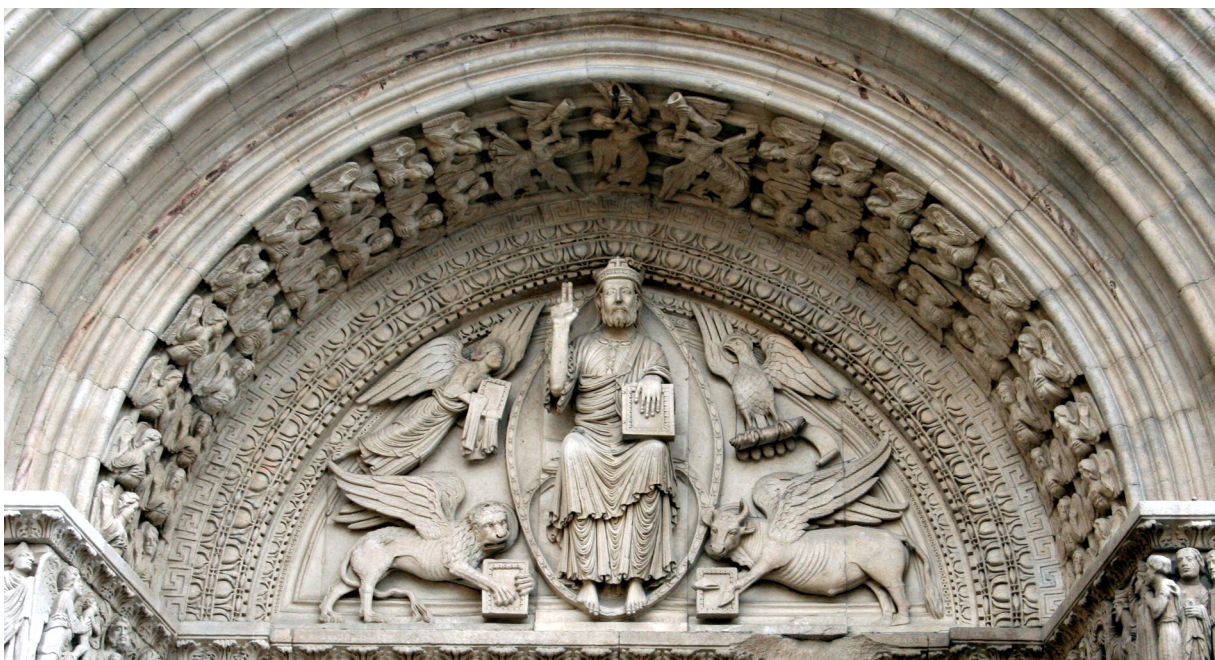
Enguerrand QUARTON (v. 1418 – p. 1466), *Le Couronnement de la Vierge* (1453-1454).
Source : Internet.

Les Évangélistes



Illus. n°71.
Évangiles d'Aix-la-Chapelle (v. 820).
Source : Internet.

Illus. n°72.
Tympan du portail de la cathédrale
Saint-Trophime d'Arles (entre 1180 et
1190).
Source : Wikimedia Commons ([http://
commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org)).





Illus. n°73.

Évangiles de Flavigny (fin VIII^e s.).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 268.

L'œuvre des six jours



Illus. n°74.

Saint AMBROISE (v. 340 - 397), *Hexaméron* (fin du XII^e s.).
 Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 270.



Illus. n°75.
Bible de Souvigny (fin du XII^e s.).
 Source : <http://mediatheque.agglo-moulins.fr>

Illus. n°76-77 (pages suivantes).
 MICHEL-ANGE (1475-1564), *Plafond de la chapelle sixtine*.
 Source : H. W. Pfeiffer, *La Chapelle sixtine révélée*, pp. 182-183.

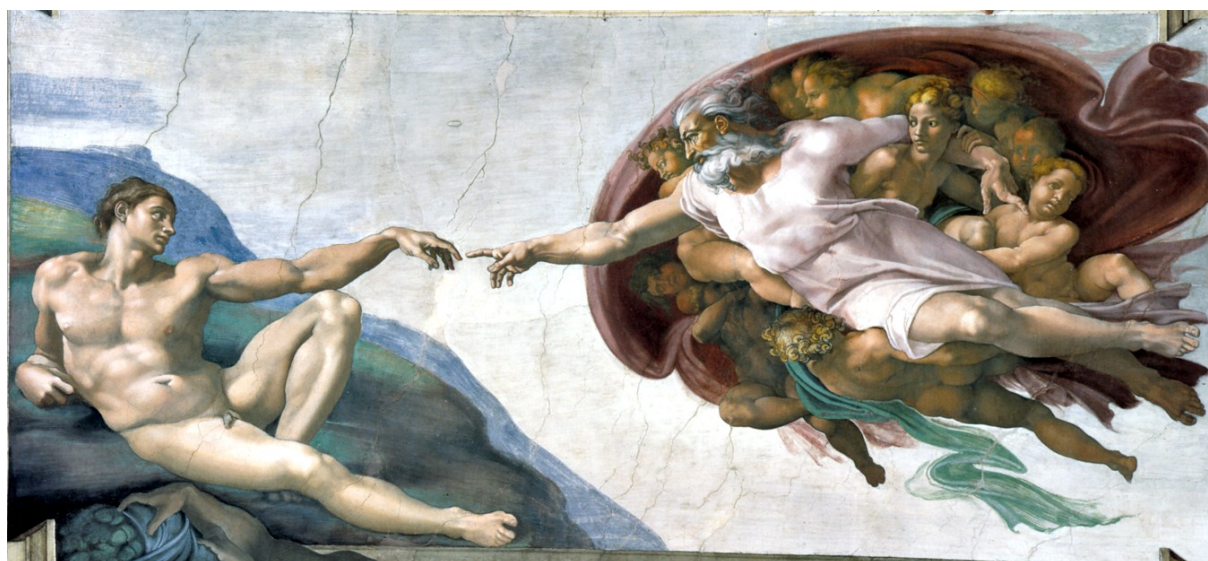




La création d'Adam



Illus. n°78.
RABAN MAUR (v. 780 – 856), *De Universo* (1023).
Source : D. Ponnau, *Figures de Dieu*, p. 21.



Illus. n°79.
MICHEL-ANGE (1475-1564), *La création d'Adam* (v. 1510).
Source : H. W. Pfeiffer, *La Chapelle Sixtine révélée*, p. 209.

La formation d'Ève



Illus. n°80.
Cathédrale de Monreale.
Source : Wikimedia Commons
(<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°81.
Saint AMBROISE (v. 340 - 397), *Hexaméron* (fin du XII^e s.).
Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 270.



Illus. n°82.
Hartmann SCHEDEL (1440-1514),
Chroniques de Nuremberg (1493).
Source : <http://www.beloit.edu/~nurember>.



Illus. n°83.

Bible de Souvigny (fin XII^e s.).

Source : <http://mediatheque.agglo-moulins.fr>.

Adam et Ève au Paradis



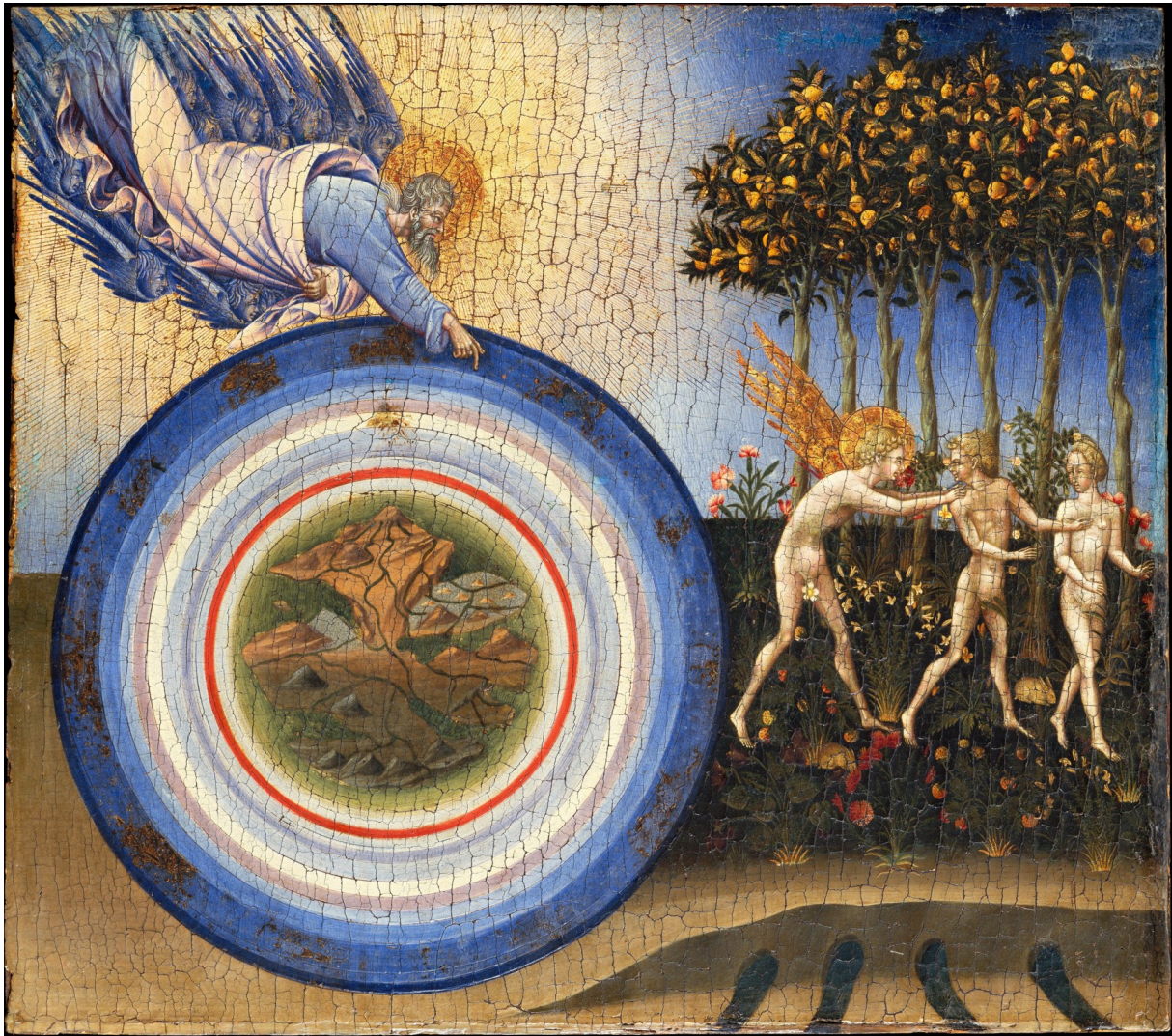
Illus. n°84.

Jean FOUQUET (v. 1420 - v. 1480), Dieu présente Ève à Adam, miniature extraite de FLAVIUS JOSÉPHE, *Antiquités judaïques* (v. 1475).
 Source : J. Delumeau, *Le paradis*, p. 15.



Illus. n°85.

MASACCIO (1401-1428), *Adam et Ève chassés du paradis terrestre* (1425).
 Source : Mark Harden's Artchive (<http://artchive.com>).



Illus. n°86 (en haut).
Giovanni DI PAOLO (1399-1482),
Vertreibung aus dem Paradies (1445).
Source : Internet.

Illus. n°87 (en bas).
MICHEL-ANGE (1475-1564), *L'expulsion du
Paradis* (v. 1510).
Source : Web Gallery of Art ([http://
www.wga.hu](http://www.wga.hu)).



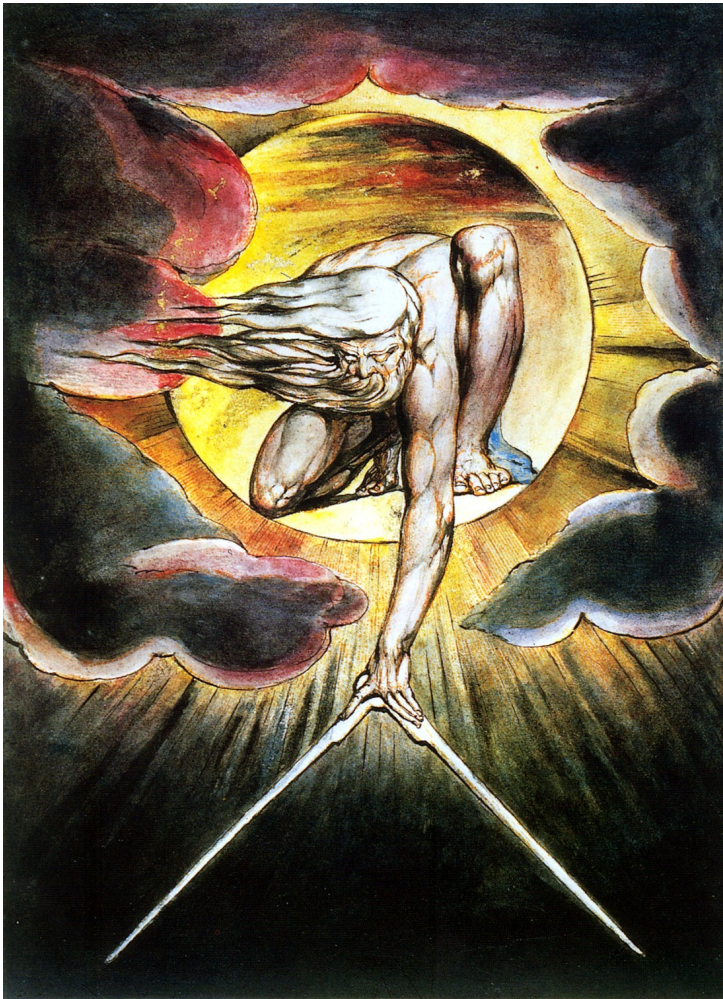
Une création rationnelle



Illus. n°88.
Bible moralisée (v. 1220-1230).
Source : Media Center for Art History and
Archaeology (<http://www.mcah.columbia.edu>).



Illus. n°89.
Bible moralisée (début XIII^e s.).
Source : *Les plus belles Bibles*, p. 214.



Illus. n°90.
 William BLAKE (1757-1827), « God as an Architect », dans *The Ancient of Days* (1794).
 Source : M. Lachière-Rey et J.-P. Luminet, *Figures du ciel*, p. 141.



Illus. n°91.
 William BLAKE (1757-1827), *Isaac Newton* (1795).
 Source : Web Gallery of Art (www.wga.hu).

Dieu créateur



Illus. n°92.

MICHEL-ANGE (1475-1564), *Création du Soleil, de la Lune et des planètes* (1511). Source : H. W. Pfeiffer, *La chapelle sixtine révélée*, p. 218.

Illus. n°93.

Jacopo Robusti, dit LE TINTORET (1518-1594), *La création des animaux* (1551-1552).

Source : Web Gallery of Art (www.wga.hu).



Adam et Ève



Illus. n°94.

Beatus dit de l'Escorial (2^e moitié du X^e s.).

Source : M. Durliat, *Des barbares à l'An Mil*, p. 359.

L'Apocalypse



Illus. n°95.
OVECO, enlumineur du *Beatus de Valladolid*
(v. 970).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°96.
Albrecht DÜRER (1471-1528), *Les Cavaliers de l'Apocalypse* (1498).
Source : D. Ponnau, *Figures de Dieu*, p. 189.



Illus. n°97.

Albrecht DÜRER (1471-1528), *La Bête et le Dragon* (1498).
Source : Internet.

Le Jugement dernier



Illus. n°98.

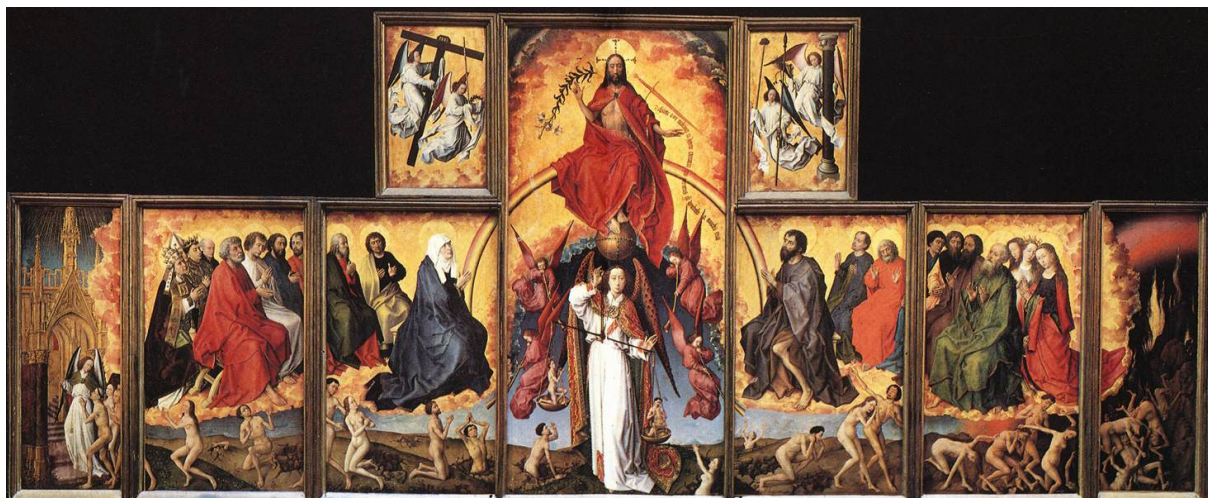
Missel des ermites de saint Augustin (1362).

Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 307.



Illus. n°99.

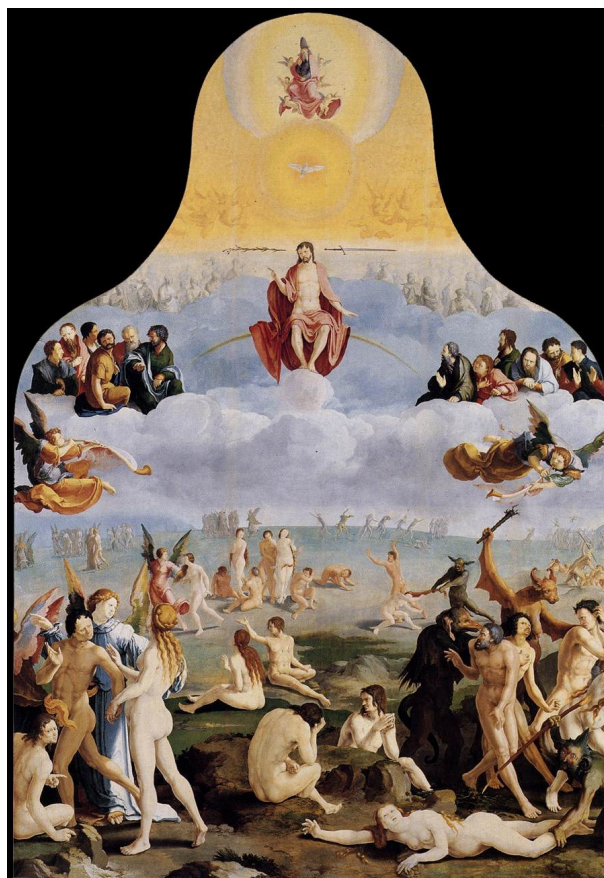
Tympan de l'ancienne abbatale Sainte-Foy de Conques (2^e quart du XII^e s.).
Sources : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°100 et 101.

Rogier VAN DER WEYDEN, alias Rogier DE LA PASTURE (v. 1400 - 1464), *Polyptique du Jugement dernier* (v. 1443 - 1451).

Source : Web Gallery of Art (www.wga.hu).



Illus. n°102.

Lucas de LEYDE (1494-1533), panneau central du *Triptyque du Jugement dernier* (1526).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).



Illus. n°103.

MICHEL-ANGE (1475-1564), *Jugement dernier* (1508-1512).

Source : H. W. Pfeiffer, *La Chapelle sixtine révélée*, p. 255.



Illus. n°104.
 MICHEL-ANGE (1475-1564), *Jugement dernier* (1508-1512).
 Source : H. W. Pfeiffer, *La Chapelle sixtine révélée*, p. 272.

Illus. n°105.
 Joachim PATENIER (1475-1524), *Le franchissement du Styx* (1520-1524).
 Source : L. Silver, *Bosch*, p. 367.



La Nativité



Illus. n°106.
Piero della FRANCESCA (v. 1416 - 1492), *Nativité*
(v. 1470).
Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

Illus. n°107.
Hugo VAN DER GOES (v. 1440 - v. 1482/3), *Le*
triptyque Portinari (v. 1473-1482).
Source : Internet.





Illus. n°108.
Sandro BOTTICELLI (1445-1510), *La Nativité mystique* (1500).
Source : <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart>.



Illus. n°109.
Hans BALDUNG dit GRIEN (v. 1484 - 1545),
Nativité (1520).
Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

Le Portement de Croix

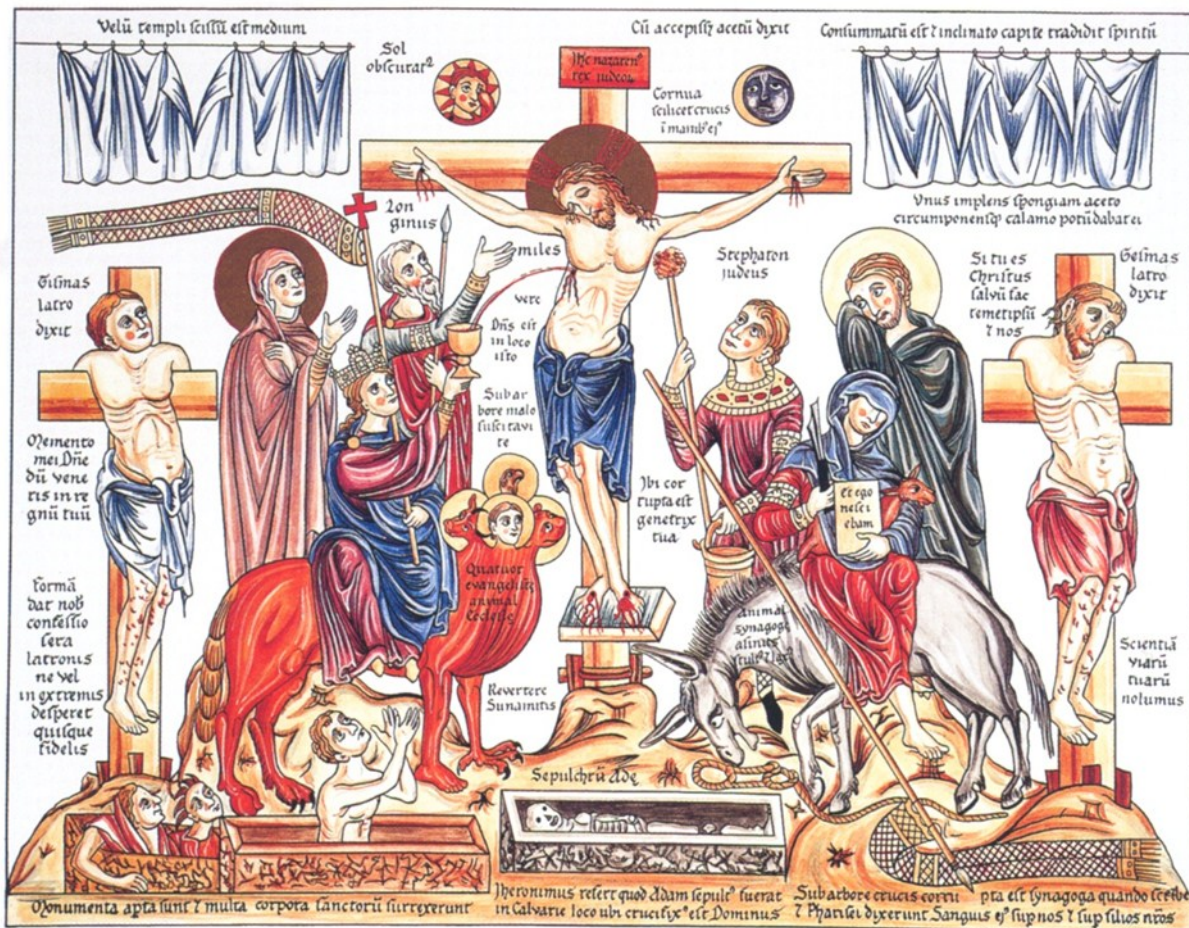


Illus. n°110.

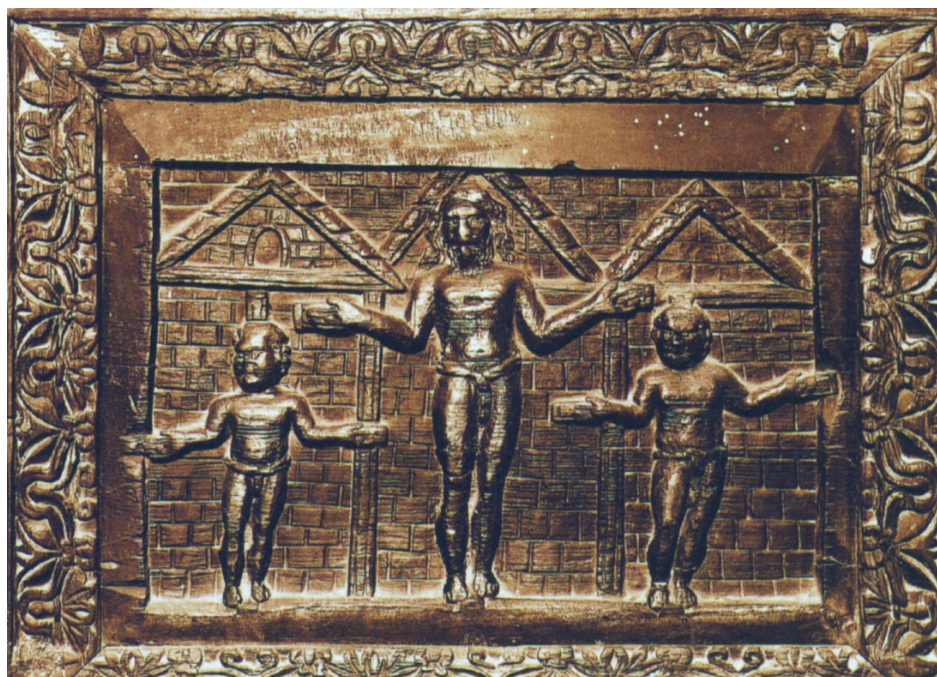
Jérôme BOSCH (v. 1450 - 1516), *Le Portement de croix* (1516).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).

La Crucifixion



Illus. n°111.
Hortus Deliciarum (v. 1180-1195 ; copie du XIX^e s.).
Source : *Le Christ dans l'art*, p. 91.



Illus. n°112.
Panneau de la porte de l'église Sainte Sabine (Rome, v. 432).
Source : Catéchèse biblique symbolique (<http://catechese.free.fr/ListeImages>).



Illus. n°113.

Évangiles (Xe s.).

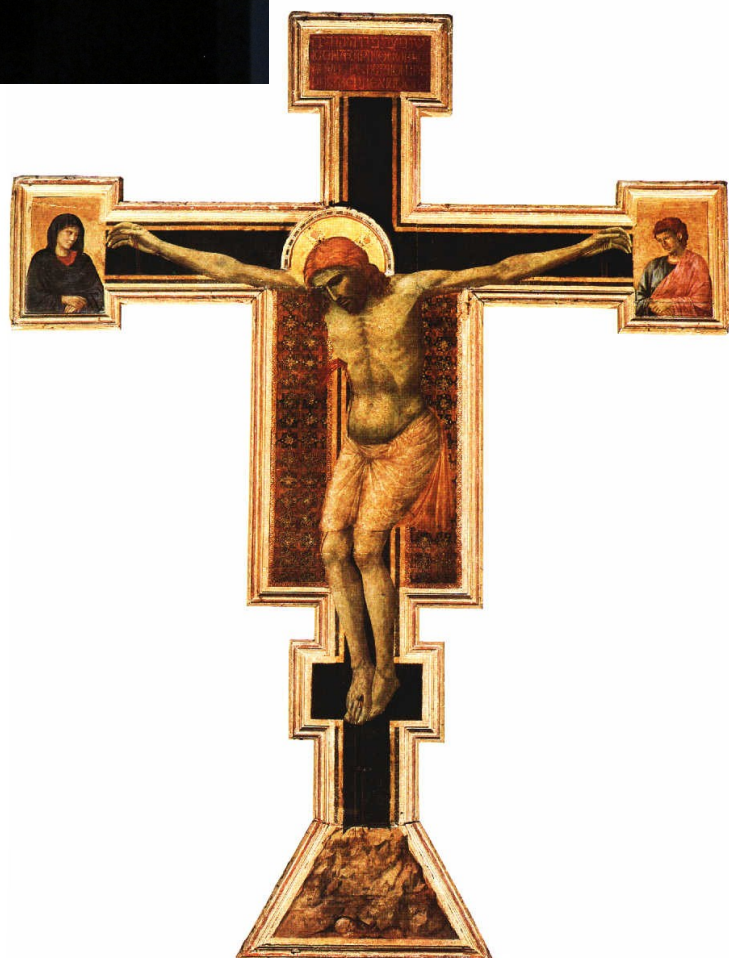
Source : *Le moyen âge en lumière* / dir. J. Dalarun, p. 295.



Illus. n°114.

Berlinghiero BERLINGHIERI (? – v. 1242), *Crucifix* (v. 1220).

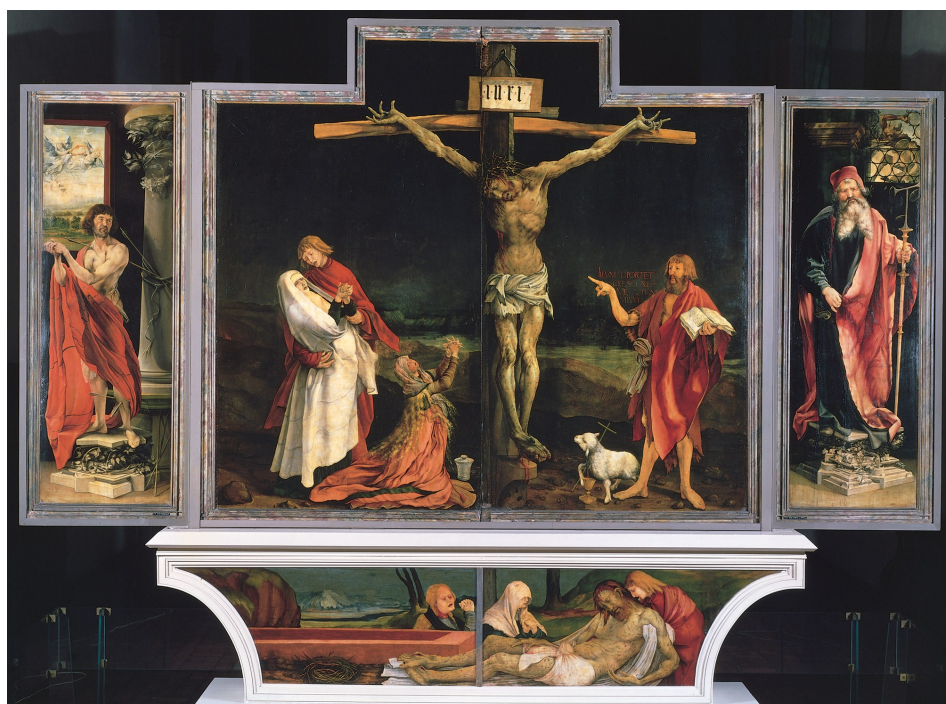
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



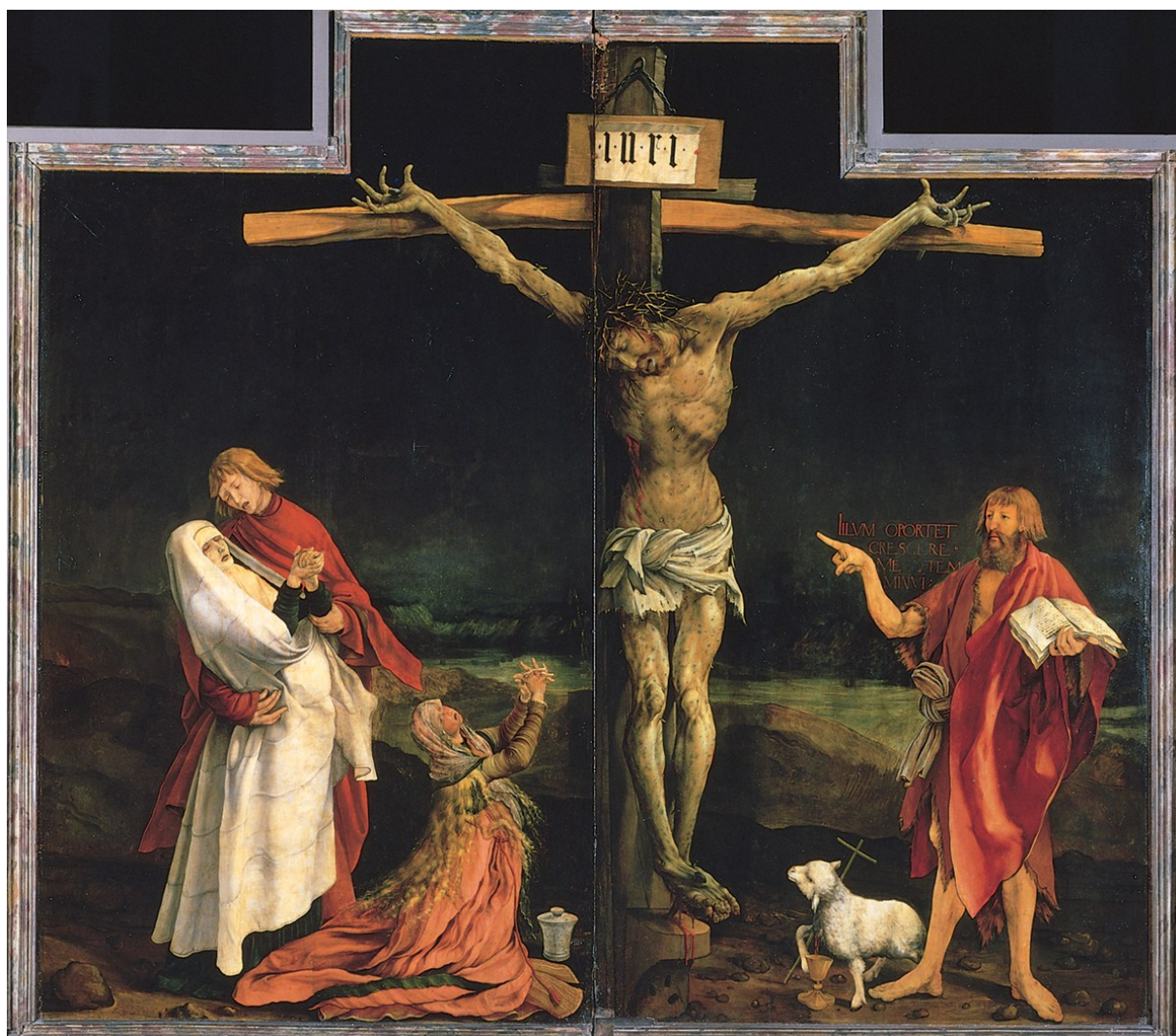
Illus. n°115.

Giotto DI BONDONE (v. 1266 – 1337), *Crucifixion de Santa Maria Novella à Florence* (1297-1300).

Source : Christus Rex et Redemptor Mundi (www.christusrex.org).



Illus. n°116.
Matthias
GRÜNEWALD (v.
1480 – 1528),
compartiment central
de la face antérieure
du *Retable*
d'*Issenheim* (1513-
1515).
Source : Wikimedia
Commons ([http://
commons.wikimedia.
org](http://commons.wikimedia.org)).





Illus. n°117.

Albrecht ALTDORFER (v. 1480 - 1538), *La Crucifixion*
(v. 1520).

Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).



Illus. n°118.

Diego VÉLASQUEZ (1599-1660), *Le Christ en croix*
(v. 1632).

Source : Columbia University (<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi>).

La Déposition



Illus. n°119.

Rogier VAN DER WEYDEN, alias Rogier DE LA PASTURE (v. 1400 - 1464), *Descente de Croix* (v. 1435).
Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).



Illus. n°120.

MICHEL-ANGE (1475-1564), *Pietà de Palestrina* (1550-1555).
Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

La Déploration



Illus. n°121.

Enguerrand QUARTON (v. 1418 – p. 1466), *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (v. 1460).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).



Illus. n°122.

Pietà (v. 1300).

Source : *Le Christ dans l'art*, p. 125.

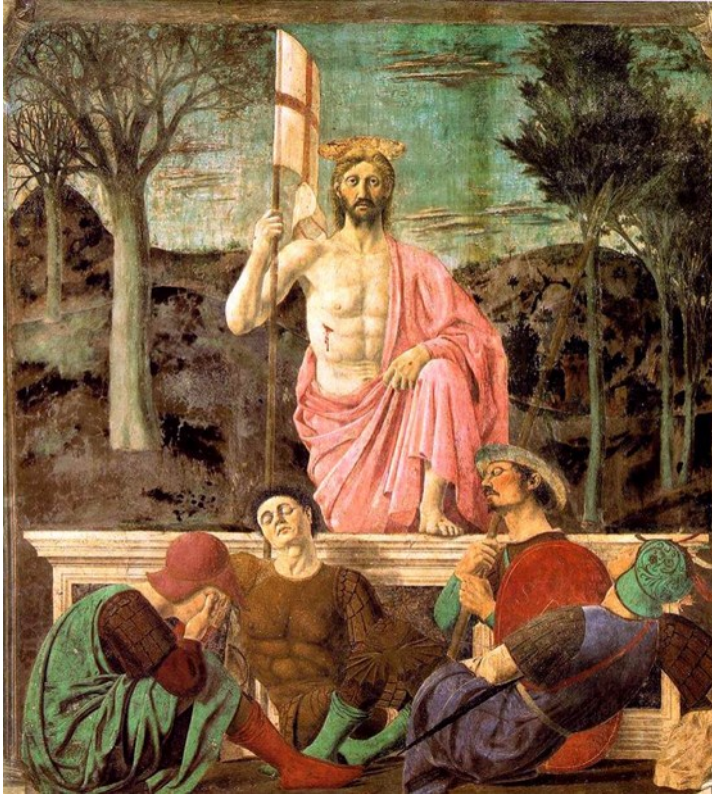


Illus. n°123.

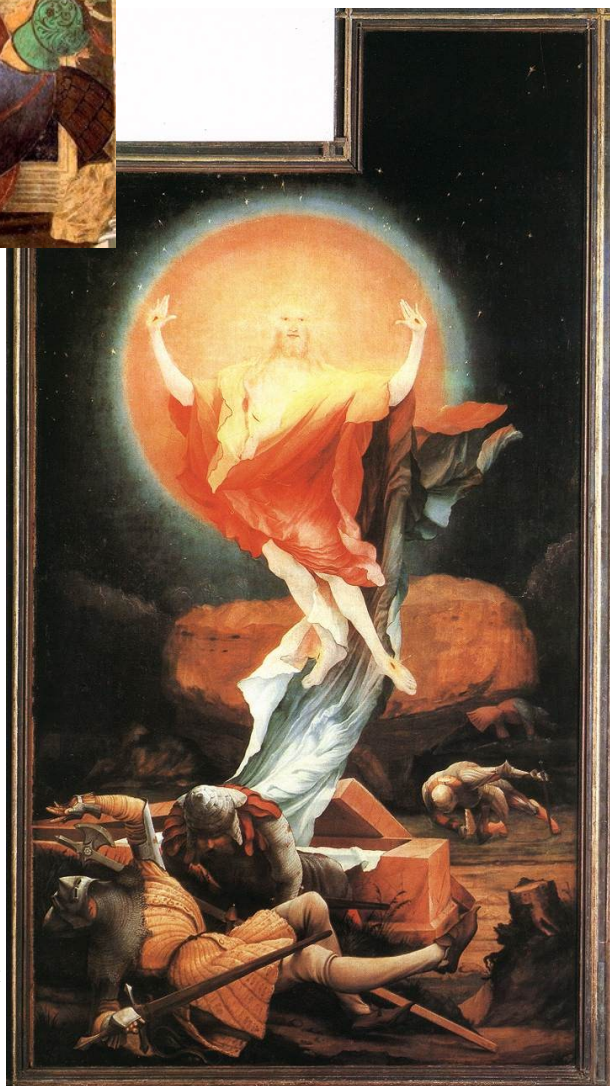
MICHEL-ANGE (1475-1564), *Pietà* (1498-1499).

Source : Wikimedia Commons (<http://commons.wikimedia.org>).

La Résurrection



Illus. n°124.
Piero DELLA FRANCESCA (v. 1416 – 1492), *La Résurrection du Christ* (v. 1460).
Source : Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>).



Illus. n°125.
Matthias GRÜNEWALD (v. 1480 - 1528), volet droit de la première ouverture du *Retable d'Issenheim* (1513-1515).
Source : <http://www.ibiblio.org>.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

I. La topographie chrétienne

I. INTRODUCTION	2
-----------------------	---

Définitions — Plan du chapitre

II. LES MONDES INFERNAX.....	3
------------------------------	---

1. Introduction.....	3
----------------------	---

2. L'enfer	3
------------------	---

<i>A. Introduction</i>	3
------------------------------	---

Antécédents profanes — Sources bibliques — Sources patristiques

<i>B. Représentations</i>	4
---------------------------------	---

a) Occurrences	4
----------------------	---

b) Évolution.....	4
-------------------	---

Moyen âge roman — Moyen âge gothique — Gothique tardif des Pays-Bas et d'Allemagne — Renaissance — Temps modernes et Époque contemporaine

c) Iconographie des Enfers.....	6
---------------------------------	---

d) Iconographie du Diable	7
---------------------------------	---

3. Le Purgatoire.....	8
-----------------------	---

<i>A. Introduction</i>	8
------------------------------	---

<i>B. Représentations</i>	8
---------------------------------	---

4. Les Limbes.....	9
--------------------	---

<i>A. Introduction</i>	9
------------------------------	---

<i>B. Représentations</i>	9
---------------------------------	---

III. LE PARADIS	10
-----------------------	----

1. Introduction.....	10
----------------------	----

Un Paradis moins important que l'Enfer ?

2. Le Paradis terrestre.....	11
------------------------------	----

<i>A. Introduction</i>	11
------------------------------	----

<i>B. Localisation</i>	11
<i>C. Représentations</i>	12
Une grande liberté — Traits caractéristiques — Évolution	
3. Le Paradis céleste.....	14
<i>A. Localisation</i>	14
Dans le cosmos — Dans les édifices religieux	
<i>B. Représentations</i>	15
a) Traits caractéristiques.....	15
b) Œuvres caractéristiques.....	17
IV. VERTICALITÉ.....	17
1. Introduction.....	17
2. Le Très-Haut.....	18
<i>A. La topographie cosmologique</i>	18
Structure générale — Distinction monde sublunaire / monde céleste	
<i>B. La topographie religieuse</i>	20
Nécessité de corriger symboliquement la topographie cosmologique — Différents procédés correctifs utilisés	
<i>C. Conclusion</i>	22
Une lecture symbolique en termes de « haut » et de « bas »	
3. Le monde comme échelle.....	22
<i>A. L'échelle de Jacob</i>	22
Échelle ou escalier ?	
<i>B. L'échelle eschatologique et l'échelle spirituelle</i>	24
L'échelle eschatologique — L'échelle spirituelle — Jean Climaque — Dans les deux cas, une échelle céleste — Évolution	
4. Le Christ ou la Vierge comme échelle.....	27
5. Conclusion.....	28
Monde clos, verticalité et ouverture à la transcendance	
 II. Iconographie des saints personnages 	
I. INTRODUCTION.....	29
II. DIEU LE PÈRE.....	29
1. Introduction.....	29

2. Les représentations christiques de Dieu	29
3. La main de Dieu.....	30
4. Dieu « en majesté »	31
Introduction — Traits caractéristiques — Représentations	
III. JÉSUS-CHRIST	32
1. Introduction.....	32
2. Le Bon Pasteur.....	32
Introduction — Représentations	
3. L'Agneau.....	33
Introduction — Représentations	
4. Pantocrator	35
Introduction — Représentations	
IV. L'ESPRIT-SAINT	35
1. Introduction.....	35
2. La Pentecôte	36
IV. LA TRINITÉ.....	36
1. Introduction.....	36
2. Le Trône de grâce.....	36
Introduction — Représentations	
3. La Trinité du psautier.....	38
Introduction — Représentations	
4. La Trinité triandrique.....	39
VI. LA VIERGE MARIE	40
1. Vierge « en majesté »	40
2. Vierge à l'Enfant.....	41
A. Représentations traditionnelles.....	41
Introduction — Évolution	
B. Vierge allaitant.....	42

3. Vierge de miséricorde.....	43
4. L'Immaculée conception.....	43
5. Le Couronnement de la Vierge.....	44
VII. LES ÉVANGÉLISTES.....	45
Introduction — Représentations	

III. Épisodes de l'histoire sainte

I. INTRODUCTION.....	47
II. LA CRÉATION.....	47
1. Introduction.....	47
Penser l'impensable — Représenter une création totale — Chronologie et diffusion — Plan	
2. L'œuvre des six jours.....	48
A. Présentation des œuvres et observations générales.....	48
B. Comparaison des œuvres.....	49
3. Étude spécifique de chacun des jours de la Création.....	50
A. Introduction.....	50
B. Le 1 ^{re} jour.....	51
C. Le 2 ^e jour.....	51
D. Le 3 ^e jour.....	51
E. Le 4 ^e jour.....	52
F. Le 5 ^e jour.....	53
G. Le 6 ^e jour.....	53
Postures — Toucher — Nudité	
H. Le 7 ^e jour.....	56
4. La formation d'Ève.....	56
Dépassements de la solitude et première parole rapportée d'Adam — Commentaires esthétiques	
5. Adam et Ève au Paradis.....	58
A. La présentation d'Adam et Ève.....	58
B. Adam et Ève chassés du Paradis.....	58
6. Conclusion.....	60

<i>A. Une création rationnelle</i>	60
<i>B. Comment représenter le Créateur ?</i>	61
a) Dieu le Père ou le Christ ?	61
b) Procédés utilisés.....	61
<i>C. Comment représenter Adam et Ève ?</i>	62
III. L' APOCALYPSE	62
1. Introduction.....	62
2. Les Cavaliers de l'Apocalypse.....	62
Introduction — Diffusion et évolution iconographique	
3. La Bête et le Dragon.....	64
IV. LE JUGEMENT DERNIER	65
1. Introduction.....	65
2. Éléments traditionnels.....	65
3. Diffusion et évolution iconographique.....	66
Diffusion et fréquence — Localisation — Composition — Évolution de la figure du Christ-Juge — Exubérance et sobriété	

IV. Épisodes de la vie de Jésus

I. INTRODUCTION	73
II. LA NATIVITÉ	73
III. LA CRUCIFIXION	75
1. Introduction.....	75
2. Le Portement de croix	75
3. La Crucifixion	76
<i>A. Éléments traditionnels</i>	76
Les personnages potentiellement présents — Les deux luminaires majeurs — Le crâne — Synthèse	
<i>B. Évolution</i>	78
Les réticences des temps paléochrétiens à représenter le Christ en Croix — Un crucifié mais glorieux (IXe - XIIe s.) — Un crucifié souffrant (à partir du XIIIe s.) — Des exceptions	

4. La Déposition	83
5. La Déploration	85
<i>A. Introduction</i>	85
Déploration — Pietà ou Mater dolorosa	
<i>B. Évolution</i>	86
IV. LA RÉSURRECTION	87
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	91
WEBOGRAPHIE.....	96
RÉFÉRENCES DES ILLUSTRATIONS.....	98
DOSSIER ICONOGRAPHIQUE	99
TABLE DES MATIÈRES	177