L'Arc et la Mandorle



Illustration 1.

À côté des halos ou de leurs variantes, apparaît dès le VI^e siècle dans certaines mosaïques de l'Église d'Orient une forme ovaloïde dont la base et le sommet ne sont pas courbes mais anguleuses, ogivales, rappelant l'aspect d'une amande, *mandorla* en latin et en italien moderne, d'où le nom de mandorle qui lui est attribué¹. Étendue aux sculptures, aux mosaïques, aux fresques, aux peintures, aux enluminures, elle s'est largement répandue à partir de l'époque romane, puis a évolué jusqu'à disparaître à l'approche de la Renaissance. Dans une première période la mandorle est dessinée ou sculptée avec précision : à l'intérieur sont placés soit un trône, soit deux segments d'arc-en-ciel, le plus petit étant situé juste au dessus de la pointe inférieure de l'amande. L'évolution conjointe puis séparée de la mandorle et de son contenu est envisagée dans ce qui suit.

La Mandorle

La mandorle est un habitacle. Un Christ s'y tient assis sur l'arc-en-ciel supérieur et ses pieds reposent sur le petit arc. La position du Christ au centre de la mandorle est stéréotypée : assis de face la main droite bénissant, la gauche tenant éventuellement un livre, soit ouvert et portant sept sceaux, faisant référence à l'apocalypse ; soit fermé dans le contexte de l'Ascension. Cependant, certaines représentations archaïques, très rares, ne figurent pas le Christ de face et assis, mais debout, voire même de profil et se déplaçant².

¹ D'autres « double-mandorles » sont composées de deux cercles de rayon différent, superposés, le siège se situant à leur intersection. L'arc-en-ciel en est absent, un trône véritable remplaçant la référence à l'arche d'alliance. Ces mandorles non elliptiques, non ogivales ne résistent pas au temps et disparaissent au cours du XIV^e siècle.

² Le Christ gagne les cieux à partir d'une montagne, comme celle qu'il gravit en compagnie de Pierre, de Jacques et de Jean lors de la transfiguration (représentation dite Hellénistique de cet épisode de l'histoire du Christ, mais également

La symbolique de la Mandorle, ce qu'elle signifie en dehors de rappeler l'Ascension du Christ d'abord dans le modèle dit Syrien puis de façon beaucoup plus répandue dans les Christs en Majesté de la période romane, a été longuement discutée. Le choix de l'amande dont la coque, la gangue, est particulièrement résistante, métaphoriquement renvoie à la protection du Fils par son Père Tout-Puissant. Mais l'amande est aussi une graine, destinée à germer et à engendrer un nouvel amandier, le premier arbre à fleurir au printemps en Judée. L'Ancien Testament relate l'histoire suivante : alors que les Hébreux conduits par Moïse erraient épuisés dans le désert, ils s'en prirent à Aaron. Dieu commanda alors à Moïse de couper douze branches d'amandier, et d'inscrire sur chacune le nom d'une tribu d'Israël. Des verges des sages, seule celle d'Aaron se mit à fleurir. Cet arbuste apparaît encore dans la Bible parmi les présents que fit Jacob au roi d'Egypte ; et lorsque Jérémie interrogé par Dieu vit un bâton d'amandier, ce fut le signe du début de sa mission de prophète. Le verbe dont est issu le substantif *amandier* signifie en hébreu « veiller » ou « se hâter ». Le chandelier à sept branches est une forme stylisée de l'amandier. La mandorle acquiert ici les connotations d'espérance, de renouveau, autant que de résistance.

Carl Jung fit de la mandorle un archétype rencontré aussi bien en Asie qu'en Occident. Son usage par les mosaïstes byzantins serait le fait d'un emprunt ou plutôt d'une contamination par les représentations archaïques de dieux orientaux figurés dans des mandorles ou dans des cercles, entourés des signes du Zodiaque, symbolisant le ciel, le cosmos, au centre duquel siège la divinité. Le cercle est le symbole de la perfection, de la sanctification.



Illustration 2. L'Apparition du Seigneur au prophète Ezechiel Hosios David, mosaïque réalisée à la fin X^e siècle visible à Thessalonique, a la forme d'un oeil, la mandorle occupant la place de la pupille³.

De la vesica piscis aux cercles borroméens

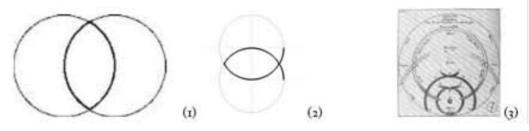


Illustration 3. Représentations de la vesica piscis.

trouvée dans la première tradition britannique : dans le sacramentaire de Drogo, le Christ porte une croix et gravit une montagne, guidé par la main de Dieu). Dans le Codex d'Egbert, le Christ est entouré d'une Mandorle, de profil, marchant, et attrapant la main de Dieu qui le hisse. À Constantinople où s'organise le rituel de l'Eglise orientale, puis en Sicile, et à Venise où le style Byzantin a été importé, les mosaïques représentent le Christ de trois quart ou de face, assis sur un arc-en-ciel.

³ La petite poupée, *pupilla* en latin, reflétée inspira peut-être le vers du poète Guillaume Apollinaire : « Pupille Christ de l'oeil... » (*Zones*, paru en 1912).

La vesica piscis, la vessie de poisson (cf. illustration 3.1), est définie par Euclide dans les Éléments, comme l'intersection de deux cercles, chaque limite interne de la circonférence d'un cercle passant par le centre de l'autre. Cette forme en amande, mandorle géométrique, a été absorbée par l'ésotérisme chrétien, dans lequel elle symbolise la trinité. Horizontalisée, la figure 3.2 est celle du poisson au centre duquel les premiers chrétiens inscrivaient le mot IXTYS, qui signifie littéralement poisson, mais est encore l'anagramme de « Jesus Christ Theos Y Sauveur », Jésus Christ Dieu Fils Sauveur (Origène, Oracles sibyllins 8, 217-250)⁴.

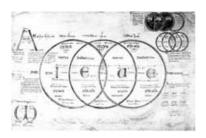


Illustration 4.

Rajoutons un cercle, et nous obtenons la figure borroméenne, modèle trinitaire de la relation du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique, bien connue des aficionados des séminaires de Jacques Lacan. Lequel avait peut être rencontré Dante, qui fait coexister cette double mandorle et l'arc-en-ciel dans la Divine Comédie :

> Dans la profonde et claire subsistance de la grande lumière m'apparurent trois cercles de trois couleurs et d'une (même) intensité et l'une semblait reflétée par les autres, comme un arc-en-ciel par l'autre et le troisième semblait de feu qui soufflait également vers l'un et l'autre (Par, XXXIII, 115-120).

Reeves a suggéré que l'image des trois cercles entrelacés, borroméens, utilisés pour tenter de mettre en forme le concept de la Sainte Trinité, avait inspiré la vision de Dieu qu'exprime le poète dans le Paradis. C'est affirmer que Dante accordait trois couleurs à l'arc-en-ciel, le rouge, le vert et le bleu décidés par Saint-Basile; ce qui est contredit précédemment dans le texte (Pur XXIX, 78). Joachim de Flore (1132-1202) fut condamné (à titre posthume) par le quatrième Concile de Latran (1215) pour avoir accordé des couleurs différentes aux trois cercles, les supposant donc dissemblables.

Autres hypothèses concernant l'origine de la mandorle

Une interprétation fait dériver la Mandorle de l'usage romain de boucliers sur lesquels étaient gravés les noms de personnages illustres voire leurs portraits, portés par des figures parfois pourvues d'ailes. L'apothéose, la montée au ciel d'un mortel qui prend place sous forme de constellation parmi les dieux, emporté par une nuée avec ou sans l'aide d'Iris, la déesse de l'arc-en-ciel, est un procédé familier aux lecteurs de Virgile ou d'Ovide. Elderkin souligne que la Vierge tenant une mandorle dans la fresque de Bawit est un avatar de la Victoire présentant le nom d'un héros inscrit sur un tel bouclier en direction du spectateur. Enfin deux mosaïques de

⁴ Au risque d'une sévère admonestation de la part des épistémologues rigoureux, les auteurs du présent article renvoient leurs lecteurs au chapitre où sont traités les parahélies, les halos et autres météores du monde sub-lunaire : l'entrecroisement des arcs dessinés par Johannes Hevelius (cf. illustration 3.3) observant le « Phénomène de Gdansk » en 1662 ou par Lowitz à Saint-Petersbourg en 1790 a sans doute été observé bien avant les cosmographes de l'âge classique.

l'Église Santa Maria Maggiore à Rome ont été retenues comme des variétés primitives de la mandorle.



Illustration 5. Abraham et les trois anges, mosaïque de Santa Maria Maggiore, Rome.

Une forme ellipsoïde entoure l'un des anges, celui qui s'adresse à Abraham dans la première (Abraham et les trois anges) : elle figure une sorte d'aura émanant de l'ange, redondante par rapport aux auréoles qui déjà ceignent les têtes des trois apparitions, apportant cependant une précision concernant le fait qu'il parle au nom du Seigneur.



Illustration 6. Moïse, Aaron et Josué, mosaïque de Santa Maria Maggiore, Rome.

Plus loin dans la même chapelle, une forme oblongue tenue par la main divine surgie du ciel et enveloppe comme une gangue protectrice Moïse et deux de ses proches, Aaron et Josué, intervention divine les sauvant de la vindicte de la foule révoltée qui tente de les lapider. La mosaïque illustre avec précision ici le passage de la Bible⁵.

Néanmoins il semble discutable d'identifier dans ces halos, auras conférées transitoirement par la volonté de Dieu à son ange messager ou à Moïse, une mandorle au sens strict : ces deux derniers exemples ne constituent pas des formes ogivales aux deux extrémités inférieure et supérieure, elles n'ont pas la régularité géométrique de la mandorle, ni sa solidité à toute épreuve.

Variations du contenu, variations du contexte

Saint Irénée (150-202), originaire de Smyrne, disciple de saint Polycarpe, lui-même disciple de Saint Jean l'Évangéliste, devient évêque de Lyon et doit affronter les menaces de schismes qui rongent la communauté chrétienne soumise aux persécutions. Il entreprend de démontrer (*Contre les Hérésies, Adv. Haer.*, II, ii, 8) qu'il ne peut exister que quatre Évangiles, en se livrant à un exercice de numérologie exemplaire : premièrement il existe quatre régions du ciel, quatre vents : l'Église régnant sur toute la terre, la parole de Dieu (écrite sous quatre formes, les Évangiles, ou tétramorphe) doit se répandre dans les quatre directions.

-

⁵ De même Aphrodite blessée par Diomède échappa-t-elle à la fureur des Grecs enveloppée par un nuage sombre dépêché par Apollon.



Illustration 7.

Deuxièmement, l'Église a quatre colonnes qui la soutiennent, figurées par les quatre Évangiles. Enfin, les Chérubins sur lesquels règne le Dieu tout-puissant ont quatre visages. Les attributs symboliques animés des Evangélistes sont selon Irénée le lion pour Jean, le taureau pour Luc, la face d'homme pour Matthieu et l'aigle pour Marc. Saint Jérôme arrêtera une autre distribution, qui perdure dans la tradition : la permutation affecte Jean, qu'accompagne désormais l'aigle, et Marc flanqué du lion.





Illustration 8.

La représentation des « moteurs » de ce divin ascenseur qu'est la mandorle évolue également : au quatuor d'évangélistes, sont rajoutés ou substitués des anges, la dynamique du groupe est travaillée avec introduction de procédés qui vont suggérer la direction du mouvement de manière de plus en plus efficace : angle des corps, position des bras, extension des ailes, jusqu'à l'expression des visages. Mais ailleurs ou plus tard, les anges escortent plutôt qu'ils ne portent la mandorle.

Parfois Dieu le Père, et non le Christ en Majesté, trône dans la Mandorle, assis sur l'arcen-ciel, entouré du tétramorphe : on reconnaît à l'ouvrage, rédigeant les évangiles, Saint Jean, Saint Luc, Saint Matthieu et Saint Marc accompagnés de leurs attributs animés, respectivement l'aigle, le bœuf, l'ange et le lion. L'Agneau Mystique lui-même occupe parfois le centre de l'amande, dans le *Codex Aureus* de St. Emmeram ou dans *l'Adoration de l'agneau* de Dürer.



Illustration 9. Assomption de la vierge.

La Vierge occupe une Mandorle essentiellement lors de l'Assomption. Elle est volontiers associée aux attributs païens de la virginité, les pieds reposant sur un croissant de Lune ; la femme

solaire décrite dans l'apocalypse, et qui dans le texte de Jean symbolise Israël, est le temps d'un tableau du Maître du Cabinet d'Amsterdam identifiée à la Vierge Marie.



Illustration 10. Couronnement de la Vierge, Fillipino Lippi.

Le Couronnement de la Vierge, qu'il soit traité par Fillipino Lippi, Domenico Ghirlandaio ou le Maître de Moulins, la représente agenouillée ou assise devant un halo parfois paré des couleurs de l'arc-en-ciel, circulaire pour la circonstance.





Illustration 11. Jugement dernier, Buffalmaco, détails, Pise.

Buffalmaco qui peignit un Jugement Dernier pour l'Église de Pise, place côte à côte deux mandorles, l'une pour le Christ, l'autre pour la Vierge; tandis que dans les Visions de Sainte Brigitte, la Mère et le Fils partagent arc-en-ciel et mandorle.

La mystique et visionnaire fondatrice de l'ordre des Brigittines, reçoit ses visions émises sous formes de rayons par la Vierge assise en compagnie du Christ, partageant la même Mandorle. La Vierge Marie s'adresse ainsi à Sainte Brigitte : « Je plane aujourd'hui au-dessus de ce monde et j'intercède sans cesse auprès de mon Fils. Je suis semblable à l'arc-en-ciel qui paraît descendre des nues vers la terre pour la toucher de ses deux extrémités ; car je m'incline vers les hommes, et ma prière atteint les bons et les méchants : je m'incline vers les bons, pour les maintenir dans la fidélité aux enseignements de leur Mère, la sainte Église ; et je m'incline vers les méchants, pour les retirer de leur malice et les préserver d'une plus grande perversité. » Révélations Célestes de Sainte Brigitte de Suède.

Parmi les astuces retenues par les artistes pour figurer les impensables Transfiguration, Ascension ou Jugement Dernier, les halos, les gloires, les auras, les auréoles, les mandorles sont les plus fréquentes. Leurs fonctions et leurs significations différent. Certaines sont suggérées par le texte. Leur sélection semble déterminée en partie par la solution qu'elles apportent, outre leur poids symbolique, à la question du traitement de la lumière dans le tableau.

La Transfiguration

(Matthieu 17, 1-9, Luc 9, 28-36 et Marc 9, 2-10)

Le verbe grec traduit par « transfigurer » signifie d'abord « métamorphoser », terme choisi explicitement dans sa traduction de la Bible par André Chouraqui. Cet épisode du Nouveau

Testament relaté par les évangélistes Matthieu, Luc et Marc occupe une place particulière dans la tradition byzantine, affirmant la nature divine du Christ de son vivant; car si le Christ ne cesse d'affirmer sa filiation divine, jusqu'à l'appuyer parfois d'un miracle, inversant le cours du temps – retour de la mort à la vie, de la maladie incurable à la bonne santé – il se montre en revanche avare de manifestations perceptibles au niveau de sa personne physique. Matthieu place la transfiguration au décours du miracle de la multiplication des pains, après que Jésus ait annoncé son supplice inéluctable à ses disciples. Le Christ emmène Pierre, Jacques et Jean, les conduit à l'écart sur une haute montagne. Là, « il fut transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière ». Moïse et Elie apparaissent et s'entretiennent avec Jésus. Pierre voudrait entamer une conversation, mais « une nuée lumineuse » les recouvre et la voix de Dieu retentit depuis le nuage : « Celui-ci est mon fils bienaimé, en qui j'ai mis toute mon affection : écoutez-le! » Les disciples sont terrifiés, et lorsqu'ils rouvrent les yeux, Jésus est seul, et les rassure. Sur le chemin du retour, Jésus guérit un démoniaque, un enfant épileptique.

Les apôtres présents ont compris qu'il s'agissait de la réalisation d'une prophétie de Daniel, reconnaissant la blancheur immaculée, la nuée et la désignation du « fils de l'homme » décrites dans le texte du prophète (Daniel 7, 9-14). Luc relate l'événement de manière similaire : « son visage changea et son vêtement devint d'une éclatante blancheur ». Moïse et Elie évoquent avec Jésus sa gloire et son entrée prochaine à Jérusalem. La sémiologie de l'épilepsie de l'enfant rencontré sur le chemin du retour est plus précise que la description sommaire de Matthieu. Marc enfin est plus lyrique que métaphorique : « ses vêtements devinrent resplendissants et d'une telle blancheur qu'il n'est pas de foulon qui puisse blanchir ainsi ». À la question concernant l'arrivée d'Elie qui doit précéder selon Daniel celle du fils de l'homme, Jésus répond que le prophète est déjà venu : il s'agit de Jean-Baptiste.

L'Ascension

Aussi le Christ est-il monté aux cieux. La description est succincte chez l'Évangéliste Marc : après avoir parlé aux apôtres le Seigneur fut enlevé au ciel et s'assit à la droite de Dieu). Même discrétion chez Luc : pendant qu'il bénissait les apôtres, il se sépara d'eux et fut enlevé au ciel. Matthieu n'y fait aucune allusion, pas plus que Jean. Les Actes des Apôtres apportent cependant une précision : pendant qu'ils le regardaient, « une nuée le déroba à leurs yeux » (Actes 1, 9) .Cette nuée très probablement inspira la forme circulaire qui entoure le Christ en Majesté dans le contexte de l'Ascension, achevant son premier séjour terrestre ; les halos en perpétuent le souvenir, placés derrière ou au dessus du Christ et le baignant de lumière conformément à la définition du nimbus, nuage contenant la source de sa propre luminosité irradiante ; le halo entoure la totalité du corps ou sa partie supérieure, buste et tête ; l'auréole se limite au chef de la Vierge, de l'enfant Jésus, des Saints.





Illustration 12.

Racontée dans le chapitre sixième de la Genèse, laquelle ouvre la Bible, l'histoire de Noé est reprise dans les Nombres, puis par les prophètes Isaïe et Ezéchiel. Dans le Nouveau

Testament, les évangélistes Matthieu (24, 37-39) et Luc (17, 27) y font allusion, ainsi que l'apôtre Pierre dans sa première épître (I Pierre 3, 18-20). Sont utilisées ici la traduction moderne dite de la Bible œcuménique (édition 1988) et la *New American Standard Bible*. Cependant à Byzance puis durant le Moyen-âge occidental, les commentaires de la Torah n'étaient pas enseignés, et l'étude du Livre était fondée sur les traductions latines conservées dans les monastères, les abbayes et les universités. Plus d'une centaine d'œuvres picturales majeures traitent du Déluge, depuis l'annonce faite à Noé qu'il sera le seul juste épargné, jusqu'au sacrifice offert à son Dieu par le patriarche lorsque les eaux se seront retirées, en passant par la construction de l'Arche, la description du cataclysme, l'épisode du corbeau et de la colombe... Cette riche thématique est illustrée dans les manuscrits avant d'être traitée par les primitifs Italiens, les peintres de la Renaissance, les maniéristes et les baroques, jusqu'à la peinture contemporaine.

Nous ne commenterons ici que le dernier acte de la dramaturgie du Déluge: les eaux s'étant retirées, Noé, sa famille et les animaux de l'Arche regagnèrent la terre ferme; le premier souci du patriarche fut de dresser un autel, sur lequel il consuma des offrandes dont l'odeur plût à Dieu. Celui-ci en retour rassura Noé: pour gager l'alliance qu'il venait de conclure avec les hommes, il créa l'arc-en-ciel, sorte de garantie qu'aucun déluge ne détruirait à nouveau le genre humain, même si des nuages menaçants envahissaient le ciel (Genèse 9, 1-29).





Illustration 13.

Dieu fait don de l'arc-en-ciel à Noé; celui-ci, la tête orientée à 180°, est entouré de ses trois fils. L'arc en demi-cercle étale ses quatre larges bandes : de l'intérieur vers l'extérieur, rouge, rose, jaune et vert. Au dessus de la miniature, le texte de référence est écrit en grec, les lettres sont d'or et d'argent sur un fond pourpre. La Genèse de Vienne est singulière : il s'agit du plus ancien codex biblique illustré connu, que l'on ne peut rattacher par conséquent à aucun modèle en dehors des frises des églises de style byzantin. Réalisée par un atelier d'enluminure, peut-être en Syrie, elle inaugure la mode des bibles d'apparat, et a sans doute appartenu à un prince ou à une institution. La place manque que l'on souhaiterait accorder à cette œuvre majeure qu'est le Déluge de Paolo Uccello : signalons simplement qu'ici, Dieu est représenté la tête à l'envers (cf. illustration 13.2).

En hébreu, le mot qui signifie « arc » désigne également l'arc-en-ciel, « l'immense arc de guerre de Yawheh » : lorsque Dieu laisse son arc accroché aux nuages, c'est le signe que sa colère persiste. Cependant en l'apercevant les hommes ont la certitude qu'aucun déluge ne surviendra, en raison de l'Alliance. L'assimilation de l'arc avec l'arme existe dans la mythologie indienne : l'arc est l'arme d'Indra qu'il abandonne après avoir combattu les démons. Dans la tradition arabe, l'arc est également suspendu dans les nuages lorsque Dieu a fini de tirer ses flèches de feu. Dans ses commentaires du Pentateuque, le rabbin Namanides précise que l'arc-en-ciel dont les extrémités pointent vers le sol, signifie la fin de la colère de Dieu, comme la position analogue de l'arc d'un guerrier demandant la paix.

Discuté dans le Talmud, le nombre des couleurs diffère en fonction de la signification qui lui est attribuée. Selon la première théorie, Dieu ayant conclu l'alliance symbolisée par l'arc-enciel, redéfinit en outre les lois en vigueur, jusqu'alors au nombre de six : interdiction de l'idolâtrie, du blasphème, de l'homicide, des relations sexuelles contre-nature, du vol, obligation de rendre

justice. Il ajoute un septième commandement, l'interdiction de consommer le membre d'une créature vivante. Avant le déluge, manger de la viande était interdit. Désormais, « Tout ce qui se meut et qui est vivant, vous sera pour nourriture. Comme l'herbe qui verdoie, je vous donne tout. Toutefois aucune chair avec sa vie, son sang vous ne mangerez » (Genèse 9, 3-4).



Illustration 14. Théodore de Bry (c. 1527-1598)⁶ d'après J. Le Moyne (de Morgues) (1533-88), L'Arche de Noé 1563 ou 1591 ? Service Historique de la Marine, Vincennes, France.

Les sept lois ainsi définies sont appelées les lois Noa'hides, et Dieu fit en sorte, en conférant sept couleurs à l'arc-en-ciel, qu'en regardant ce dernier tout descendant de Noé se rappelât les sept lois. Paradoxalement la Halakha met en garde contre une observation trop soutenue du phénomène. La vision d'un arc-en-ciel impose la récitation d'une bénédiction.

Une seconde conception de l'arc-en-ciel est que celui-ci est composé d'une multitude, d'une profusion de couleurs, symbolisant l'harmonie des hommes, tous différents mais unis par leur destinée commune. Il existe une proximité formelle en hébreu entre le mot qui désigne l'arc et celui qui signifie multicolore, renforçant cette figure de pensée.

Quelles sont les couleurs de l'arc-en-ciel, la Bible ne le précise pas. Seule la Kabbale aborde la question, dont les réponses sont en contradiction avec la définition simple des lois Noa'hides. La Kabbale, doctrine ésotérique dont l'origine remonte au XII° siècle, apparue dans la communauté juive de Narbonne et dans le mouvement hassidique allemand, organise les couleurs dans un système sémantique extrêmement complexe à significations variables. Tantôt les couleurs fondamentales de l'arc sont le blanc, le vert et le rouge. Tantôt, elles sont accordées à celles de l'arbre des dix séphiroth, les dix premiers attributs de Dieu: la coloration de chacun pouvant varier en fonction de leurs liaisons multiples avec le contexte. Ailleurs, par analogie avec les couleurs du tabernacle, le bleu, la pourpre, l'écarlate et le blanc sont mis en correspondance avec les quatre éléments, l'air, l'eau, le feu, la terre, et fondent l'ordre des couleurs de l'arc-en-ciel.

Le texte de la Genèse ne permet pas non plus de répondre à la question : l'arc-en-ciel existait-t-il avant la fin du Déluge, ou n'a-t-il été créé que pour la circonstance ? D'apparence anodine, l'interrogation pointe une contradiction contenue dans le texte, selon lequel toute création avait été accomplie à la fin du sixième jour, veille de shabat. Dieu aurait il dérogé pour inventer après-coup ce météore ? La réponse se trouve dans Pessa'him 54a du Talmud de Babylone : « Chaque jour de la création produisit trois choses : le premier, le ciel, la terre et la lumière ; le deuxième, le firmament, la Géhenne et les anges ; le troisième, les arbres, le gazon et le Paradis ; le quatrième, le soleil, la lune et les étoiles ; le cinquième, les poissons, les oiseaux et Léviathan. Comme Dieu voulait se reposer le septième jour, le Sabbat, le sixième jour il dut produire le double, soit six créations : Adam, Ève, les animaux sauvages, les reptiles, les bêtes des champs et les démons. Les démons furent produits peu avant l'entrée du Sabbat : c'est pourquoi

_

⁶ Théodore de Bry a été formé par son père orfèvre à Liège. Converti au protestantisme, il s'installe à Strasbourg dont la prospérité accueillante et l'idéologie réformiste favorisent la carrière des graveurs. Ayant épousé la fille d'un collègue de Franckfort, il s'y établit, à la fois graveur et libraire, éditant des d'ouvrages consacrés à la découverte du nouveau monde. L'illustration ci-contre est tirée d'un récit de voyage en Floride par Jacques Le Moyne de Morgues que l'on peut trouver à la page 49 de la seconde partie des Grands Voyages.

ce sont des esprits incorporels – Dieu manqua de temps pour leur créer des corps » (Talmud, Pes. 54a). Ainsi est résolue ici une controverse qui sera reprise ailleurs par les théologiens médiévaux. La question est d'importance, car si l'arc existait avant le déluge, il faut le classer parmi les choses naturelles, créées pendant la Genèse; mais son apparition pour la circonstance du déluge exige qu'on le range dans les évènements surnaturels, soit l'ensemble des manifestations de Dieu non accomplies pendant les six jours de la Genèse⁷.

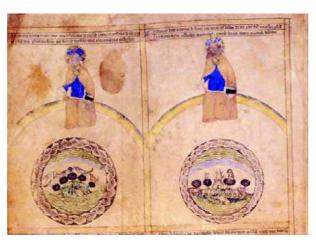


Illustration 15. Dieu est assis sur un arc-en-ciel, tenant un livre fermé. Le premier manuscrit décrit les quatre premiers jours de la création : séparation de la lumière et des ténèbres, de l'air et de l'eau, de la terre et de la mer, du jour et de la nuit. Le second montre le cinquième jours : création des animaux. Le Créateur assiste à l'émergence de son oeuvre, assis sur un arc-en-ciel, puis en descend pour créer Adam le sixième jour, et se reposer le septième jour.

Le Christ en Majesté

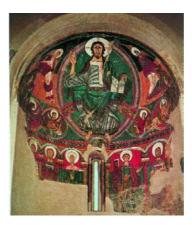


Illustration 16. À côté du déluge, en fait à son opposé sur l'axe du temps biblique, coexiste sans jamais le rencontrer sinon chez le Tintoret l'autre thème majeur de la représentation chrétienne médiévale, le jugement dernier. Le Sermon sur la montagne, tel qu'il est rapporté dans l'Évangile selon Saint Matthieu, annonce l'inéluctabilité de la fin du monde, le retour glorieux du Fils de l'homme juge et souverain, la séparation des élus et des damnés, la perspective de la vie éternelle auprès du Christ ou des tourments de l'Enfer et exhorte les disciples à s'y préparer. Les métaphores de cette dichotomie ultime, jugée à l'aune des actions humaines, l'accent étant mis sur la miséricorde, sont essentiellement la parabole des brebis, les sages brebis étant séparées des boucs lubriques et rebelles, et la parabole des vierges sages et des vierges folles. Du déroulement du jugement lui-même, Matthieu ne dit presque rien, Marc et Luc apportant quelques précisions. La description la plus célèbre du Jugement dernier est l'Apocalypse, texte

_

⁷ La polémique continue à l'âge classique, et vaut un paragraphe dans le chapitre consacré à l'arc-en-ciel du corrosif ouvrage qu'écrivit Thomas Browne (1603-1682): *Pseudodoxia epidemica*: or Enquiries into Very Many Received Tenents, and Commonly Presumed Truths, 1646. Browne s'en prend à toutes sortes de superstitions et idées reçues: pour les mêmes raisons qu'il n'y aurait pas eu d'arc-en-ciel avant le déluge, alors « il n'y aurait pas eu d'eau avant le Baptême ni pain ni vin avant l'Eucharistie ».

Premier Colloque International d'Études Midrashiques (CIEM 2005) 20 et 21 août 2005, Étel, France

catastrophiste présent dès le VIIe siècle mais particulièrement développé dans le haut moyen-âge, figurant la menace terrifiante de la damnation éternelle en contrepoint de l'espérance symbolisée par l'alliance scellée au terme du déluge. Le Christ roi, en Majesté, trône assis sur un arc-en-ciel, protégé par une mandorle, entouré des Saints, des quatre apôtres, des vingt quatre vieillards, et préside la descente aux enfers des uns, la rédemption des autres, l'archange Saint Michel pesant les âmes, cette opération s'appelant la psychostasie.

Les prophètes de l'Ancien Testament utilisent l'expression « le Jour du Seigneur » (Joel 2, 31 ; Ezekiel 13, 5 ; Isaïe 2, 12), tandis que dans le Nouveau Testament se côtoient les expressions Parousie (la venue du Christ comme Juge du monde) chez les Évangelistes et dans les Actes des Apôtres, second Avent, Epiphanie, Apocalypse (apokalypsis), ou Révélation. Le jour de la Parousie est aussi appelé par les Évangelistes « le jour du Fils de l'Homme », (Luc 17, 30), « le dernier Jour » (Jean 6, 39-40). Le Jugement Dernier est enseigné par le catéchisme romain. Les signes annonciateurs de la seconde Parousie sont – outre la Conversion des Juifs, le Retour d'Enoch et d'Elie, la Grande Apostasie – des perturbations naturelles extraordinaires : Matthieu (24, 6 et suivantes) prédit guerres, pestilences, famines et tremblements de terre. Une conflagration universelle changera l'apparence de la Création (2 Pierre 3, 10-13) : dans sa deuxième épître, écrite avant l'Apocalypse de Jean, l'apôtre Pierre adresse un avertissement clair et universel, rappelant que Dieu a créé la terre puis l'a submergée par l'eau et la détruira à nouveau un jour par le feu. Les prodromes du Dernier Jour seront le son éclatant d'une trompette destinée à réveiller les morts et l'apparition d'une croix lumineuse resplendissante dans le ciel.

La date du Jugement Dernier n'est pas donnée avec certitude par les Évangélistes: le dernier jour viendra comme un voleur (Matthieu 24, 42-43), comme une lumière soudaine (Matthieu 24, 27), comme un piège (Luc 21, 34), comme le déluge (Matthieu 24, 37). Tout en entretenant la menace, ou l'espoir, d'une survenue assez proche pour qu'il en soit « d'ici présents qui ne goûteront pas la mort avant d'avoir vu le Royaume de Dieu venu avec puissance » (Marc 9, 28 et Matthieu 16, 28). Même incertitude en ce qui concerne le lieu du jugement: dans le ciel, ou dans la vallée de Josaphat (Joel 3, 1 sq.). Le Juge n'est pas Dieu lui-même mais le Christ son fils siégeant sur un nuage, entouré par les anges, assisté par les élus, les Apôtres assis sur douze trônes jugeant les douze tribus d'Israël, les plus grands Saints transmettant aux pécheurs la sentence du Christ.

L'apocalypse qu'illustrent la sculpture et la peinture médiévales est la description de la fin du monde et du jugement dernier par l'apôtre Jean, fils de Zébédé, dans son texte *le Livre de la Révélation*⁸ (apocalypse signifie « sans voile ») qui clôture le Nouveau Testament. Elle est précédée historiquement dans l'ancien testament par une autre apocalypse, le *Livre de Daniel*, dont on s'accorde à dater entre 169 et 165 avant notre ère la rédaction des chapitres traitant de la fin du monde, au moment où les hébreux traversaient une période de persécutions et de massacres sous le règne d'un Séleucide, Antiochus I; la Judée était dominée par une dynastie macédonienne jusqu'alors tolérante. Le *Livre de Daniel* prophétisait à partir du songe de Nabuchodonosor (VI^e siècle avant notre ère) décrit et interprété dans le second chapitre, la venue d'un jour où les méchants seraient voués aux tourments de l'enfer et les justes accueillis dans le royaume des Saints (Daniel 12). Et précisait la venue d' « un – comme un fils de l'homme » : ce qui ne manqua pas d'entretenir certains dans la conviction que ce moment n'allait pas tarder.

L'arc-en-ciel, absent du *Livre de Daniel*, apparaît à plusieurs reprises dans le texte de Jean : « il y avait un trône dans le ciel, celui qui était assis avait l'aspect d'une pierre de jaspe et de sardoine ; et le trône était environné d'un arc-en-ciel semblable à de l'émeraude... »... Suit la longue description où il est question du livre que tient le seigneur, fermé par sept sceaux que seul un agneau pourra rompre. Chaque fois qu'un sceau est rompu, une catastrophe s'abat sur la terre,

d'une inconcevable majesté. »

⁸ Le Livre de l'apocalypse de Jean relate sous la forme d'une lettre une suite de visions qu'il eût lors de son exil dans l'île de Patmos. Dieu a révélé le déroulement imminent du Jugement Dernier au Christ, qui le révèle à Jean. Celui-ci d'apôtre devient prophète, transmettant cette Révélation aux Sept Eglises des environs d'Ephèse, lesquelles, dans la première vision, apparaissent comme le symbole de l'Église, dont le Seigneur est le Christ, être « transcendant et

mort, tremblement de terre, incendie, sauterelles... À la rupture du septième sceau, sept anges sonnent de la trompette : quatre cavaliers terrifiants tuent le tiers des hommes. Puis, raconte Jean « je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel, enveloppé d'une nuée ; au-dessus de sa tête était l'arc-en-ciel, et son visage était comme le soleil, et ses pieds comme des colonnes de feu. Il tenait dans sa main un petit livre ouvert. Il posa son pied droit sur la mer, et son pied gauche sur la terre ; et il cria d'une voix forte, comme rugit un lion ». Les pieds de l'arc-en-ciel – ainsi désigne-t-on ses extrémités – seront maintes fois représentés, lorsque le météore s'affranchira de la mandorle, l'un émergeant des flots, l'autre enraciné dans un paysage montagneux.





Illustration 17.

« Et la voix, que j'avais entendue du ciel, me parla de nouveau, et dit : Va, prends le petit livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. Et j'allai vers l'ange, en lui disant de me donner le petit livre. Et il me dit : Prends-le, et avale-le ; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel. Je pris le petit livre de la main de l'ange, et je l'avalai ; il fut dans ma bouche doux comme du miel, mais quand je l'eus avalé, mes entrailles furent remplies d'amertume ».

D'autres textes de l'ancien testament se rapportant au Jugement Dernier décrivent un arc, en particulier le livre du prophète Ezéchiel : « la vision de l'arc qui se forme dans la nuée un jour de pluie..., la vision de la gloire de Iahvé » (Ezéchiel 1, 28). Et des livres apocryphes, dits « deutérocanoniques », absents de la Bible hébraïque : « Lève les yeux sur l'arc-en-ciel et rends grâce à celui qui l'a fait ; splendide il paraît dans la clarté » (Siracide 43, 11).



Illustration 18. La vision d'Ezechiel⁹, Bible de l'Ours, Biblia del Oso 1569, traduite par Casiodoro de Reyna.

0

⁹ Cette illustration de la première Bible Protestante publiée en Espagne montre le chariot de Jéhovah, la Mercavah, qui apparut à Ezéchiel près de la rivière Chebar, muni de quatre roues couvertes d'yeux, occupé par quatre créatures vivantes dont les ailes étaient jointes, l'une avait un visage d'homme, une autre avait une tête de lion, la troisième celle d'un bœuf, la dernière celle d'un aigle; toutes étaient recouvertes d'yeux. Cette figure unissant quatre formes ailées, est appelée le tétramorphe. Dans le firmament, au dessus de ce dernier, était l'apparence d'un trône de saphir, et sur celui-ci, l'apparence d'un homme, et au dessus de celui-ci, l'apparence d'un arc-en-ciel. De la nuée entourant le chariot, une main émerge qui tend un rouleau de parchemin à Ezéchiel. Une voix intime l'ordre au prophète de le manger. Puis il ira prêcher la bonne parole aux enfants d'Israël.

Le Livre de la Révélation a probablement été écrit à la fin du premier siècle de notre ère, par un ou plusieurs auteurs qui possédaient une connaissance intime de la bible – des centaines d'emprunts sont repérables en particulier au Livre de Daniel, organisés de telle sorte que la première venue du Christ apparaisse d'abord comme la conclusion logique d'une longue série de prophéties de l'Ancien Testament; ensuite et surtout, que l'heure du jugement dernier, de la seconde venue du Christ, soit perçue comme imminente, tout comme le Livre de Daniel l'annonçait deux siècles et demi plus tôt. D'où une même impatience chez les lecteurs de Jean.

Les couleurs de l'arc

Si la forme de l'amande est rapidement fixée, en revanche la taille de l'arc-en-ciel, sa largeur, le nombre de ses bandes et leurs couleurs respectives varient. L'arc peut être bicolore, tricolore, parfois multicolore. Le nombre de strates est porteur de sens : dualisme, trinitarisme, théorie des quatre éléments et correspondances des systèmes inspirés de l'aristotélisme, sont évoqués selon qu'il possède deux, trois, ou quatre couleurs. Lesquelles sont choisies sans le moindre souci de représenter la réalité du phénomène arc-en-ciel : personne alors ne plante son chevalet ni ne sort ses pinceaux en dehors du scriptorum. Parmi les contraintes, au-delà du thème, on peut distinguer celles qui déterminent le plus sûrement les couleurs : tout simplement la palette alors disponible des teintures, pigments, colorants que le commerce, l'artisanat, et de lents progrès techniques permettent d'acquérir. Il faut ajouter sans doute le poids des règles que les Guildes et autres Confréries de Saint-Luc imposent à leurs membres, artistes enlumineurs ou peintres de retables. La diversité des enluminures permet de suivre les limites entre lesquelles peut se déplacer le geste de l'artisan : la composition est stéréotypée tout au long du XVème siècle, mais la copie se borne au respect des conventions du dessin et des symboles, tandis que le choix des coloris et des ornementations dépendent des volontés de l'artiste et de son commanditaire.

Les Pères de l'Église sont nourris de la Bible, mais aussi des traductions de quelques textes philosophiques grecs par Cicéron, par Apulée, et des écrits de Sénèque, de Pline, de Virgile. Pour Saint Basile (330-379) l'arc est tricolore : le bleu symbolisant l'ascendance céleste du Christ, le rouge ses douleurs, le vert son attachement terrestre. Le commentaire de Saint Jérôme (347-419) sur Ezéchiel reprend la théorie virgilienne du millier de couleurs. Mais l'écharpe d'Iris représentée dans le *Vergilius Romanus* par un illustrateur du sixième siècle réduit le millier de couleurs proposé par Virgile à trois : le rouge, le blanc et le vert. L'arc-en-ciel marquant l'alliance dans la genèse de Vienne (*Vienna Genesis*) (500/600), comporte trois couleurs, le bleu-vert, le blanc, et le rouge (cf. supra). L'homélie de Grégoire le Grand (c. 540-604) consacrée encore au prophète Ezéchiel décrit un arc supportant le trône du Christ, bicolore, le bleu symbolisant l'eau, le rouge le feu. Si l'arc symbolise la trinité, il sera alors tricolore ; s'il signifie la dualité terre-ciel ou se réfère à l'eschatologie, il sera bicolore. S'il illustre la théorie des quatre éléments, il comportera autant de couleurs. Nicolas Oresme (c. 1325-1382) ne voyait pas dans l'arc le simple signe de l'alliance ni l'un des symboles du jugement dernier. Il y percevait une métaphore du corps céleste du Christ, et dans le second arc, qui englobe le premier, celle du corps de la Vierge.

Le registre des causes physiques abordé par les encyclopédistes Isidore de Séville, Bede le Vénérable ou Raban Maur de Mayence, se limite à quelques ébauches de rationalisation des phénomènes météorologiques. Pour Saint Isidore de Séville (c. 560-636), la forme de l'arc-en-ciel est consécutive à la réflexion de l'éclat du soleil par des nuages colorés par la lumière ; mais là où le stagirite – pour l'instant indisponible – voyait trois couleurs, Saint Isidore en dénombre quatre, comme il y a quatre éléments : l'eau qui fournit le pourpre (violet), le ciel les teintes rouges, l'air le blanc, et la terre l'obscurité. Isidore précise que le pourpre rappelle les noyés du déluge tandis que le rouge annonce les tourments qui attendent les damnés dans les flammes de l'enfer. Le bénédictin Raban Maur (c. 776-856), archevèque de Mayence, très influencé par Saint-Augustin, est l'auteur d'une somme encyclopédique, le *De universo* largement inspiré par Isidore. Dans le chapitre traitant *De arcu coelesti*, le rouge et le bleu de l'arc-en-ciel sont provoqués respectivement par l'eau et le feu, et indiquent que la fin du monde surviendrait par le feu plutôt que par le

déluge. La paraphrase du pentateuque de Josué d'Alfric qui traduisit au X^e siècle les cinq livres de Moïse, Josué, les Juges, Esther, et Job, et une partie du livre des Rois, est illustrée par un arc-enciel à six bandes, chacune d'elles étant segmentée.



Illustration 19. Illustration du Pentateuque de Josué d'Alfric, Xe.

Les trois couleurs de l'arc-en-ciel renvoient ici le lecteur du livre d'heures au concept de la Trinité: le rouge du Père, le bleu du Fils, et le Blanc de l'Esprit Saint, le Paraclet. Parfois, fruit du hasard ou de l'observation, un détail qui pourrait passer pour naturaliste se glisse dans l'enluminure dont l'ordinaire est fondé sur la convention formelle et le respect des codes de représentation des Écritures: ainsi les couleurs des arcs bleu-blanc-rouge sont arbitraires, et le moine copiste ne pouvait être soupçonné d'avoir l'esprit cocardier avant l'heure; mais les bandes colorées des deux arcs sont, comme on peut l'observer dans la nature, inversées. De même, l'une des conditions d'apparition de l'arc les plus importantes, comprise par Aristote, est la position de l'observateur dans l'espace géométrique unissant l'œil, le soleil et l'arc. Dans un tableau, l'œil n'est non pas celui de l'artiste, mais celui du spectateur auquel on s'adresse. Or, passé le temps des livres d'heures et des Jugements derniers, où la lumière paradoxalement jamais n'émane du soleil, mais prend sa source dans le Christ lui-même ou dans la mandorle, il ne sera pas une oeuvre pour tenir compte de ce fait premier, qu'un arc-en-ciel ne peut être vu si l'observateur n'est pas situé le dos au soleil. Sans même évoquer la notion d'angle limite de réfraction, et encore moins l'épaisseur de l'arc.

Évolution des Jugements Derniers

Après avoir rendu hommage à Giotto, quasi-fondateur des mises en scène grandiose du genre, nous proposons de prélever cinq spécimens dans les quelques dizaines de Jugements derniers qui ont survécu aux aléas de l'histoire, aux incendiaires, aux pillages, aux iconoclastes du VIII^e et du IX^e siècles, au sac de Rome en 1527 par les lansquenets espagnols et les mercenaire germaniques, aux nouveaux iconoclastes de la Réforme, et aux voleurs. La peinture du Jugement Dernier suit l'évolution générale de la représentation des hommes, des visages, des paysages, avec une première révolution au début du quatorzième siècle dans l'introduction des perspectives. En parallèle, jusqu'à la fin du quinzième siècle, se développe la finesse des détails, le naturalisme du coloris, la complexité des compositions enfin.

La production de ces oeuvres est possible en raison de l'accroissement du XII° au XV° siècles de la richesse de l'Eglise, qui perçoit un impôt, la dîme prélevant le dixième des récoltes des paysans, et surtout bénéficie de dons et de legs encouragés par une adaptation des enseignements du Christ à l'usage des riches et des puissants qu'ils soient nobles ou bourgeois. Il ne peut échapper au lecteur de l'Évangile que l'accès du Paradis est limité pour ces catégories socio-économiques : « il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille, qu'à un riche d'entrer dans le royaume des Cieux » (Matthieu 19, 24). Comment faire, si tel le jeune

homme riche entendant la parole du Christ, qui s'en alla tout triste car il avait de grands biens, l'on n'est pas disposé à tout abandonner pour le suivre ? Pour le riche médiéval tiraillé entre la tristesse éprouvée à l'idée de se séparer de sa fortune, et la perspective de rôtir en enfer, les pères de l'Eglise concoctent des solutions de compromis : donner de son vivant une partie de son bien; financer des projets tels que construction d'Eglise, pitance des moines, décoration des autels, commande de retable ; léguer ses propriétés à l'Eglise... Ces arrangements permettent d'accéder au Royaume des Cieux via l'invention contemporaine qu'est le Purgatoire. Le stratagème est efficace dans la durée : le sort des âmes du Purgatoire dépend en partie du zèle que démontrent leurs survivants à souscrire messes et dons pour le salut de leur défunte parentèle. Non seulement les Indulgences, mais mille dérogations aux Règles sont dispensées moyennant finance, détournant la Lettre des Écritures pour aménager le célibat des prêtres ou les contraintes diététiques du Carême. La compétition entretenue entre les villes, les provinces, à qui possédera le plus somptueux décorum, la surenchère de la représentation des puissants en pénitence dans les retables, présentés au Christ, à la Vierge, par de saints intercesseurs - Saint Pierre, Sainte Anne, les saints fondateurs d'ordres monastiques - contraint les commanditaires agenouillés et implorants à assister au Couronnement de la Vierge, à la Crucifixion, et plus astucieusement encore au Jugement Dernier. La vie entière de la communauté est rythmée par les jours chômés pour fêter les Saints Patrons ou les épisodes de la vie du Christ, les processions, les bénédictions d'édifices religieux, les pèlerinages.

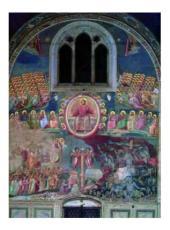


Illustration 20. La fresque du Jugement dernier que Giotto di Bondone (c.1267-1337) réalisa à Padoue¹⁰.

A l'étage inférieur, à la droite du Christ les élus sortis de leurs tombes, ressuscités d'entre les morts gagnent le paradis accompagnés par les Saints et les Anges ; mais à gauche, un Satan répugnant accueille les damnés à l'entrée d'une fournaise, conformément aux descriptions du Léviathan infernal dans le Livre de Job 41, 10-12 et 22. Le Purgatoire, cette invention récente à laquelle Dante accorde une large place dans sa Divine Comédie, inspire peu les peintres, tant au moyen-âge qu'à la Renaissance, et on en cherchera en vain la représentation dans les oeuvres analysées ici. Le Jugement dernier de Giotto donne à voir un exemple de compromis formel entre la mandorle, l'arc, et les nuages : le même cylindre torsadé et tricolore, rouge à l'extérieur, blanc au milieu, bleu-vert à l'intérieur est utilisé pour les trois motifs.

Nous invitons maintenant le lecteur à prêter son attention aux détails suivants :

passage sous l'arc-en-ciel et renforcent l'impression pactique. La lumière semble provenir du fond et des limites internes de la mandorle. Dans la moitié supérieure de part et d'autre du Christ, sont assis les douze apôtres et derrière eux les chœurs célestes accompagnés par les trompettes des anges auréolés annonçant que l'heure du Jugement Dernier a sonné.

¹⁰ Elle est partagée en quatre parties centrées sur la mandorle où siège assis sur l'arc-en-ciel, le Christ en Majesté. Nulle véhémence dans son attitude, le Christ présente sa paume droite où l'on devine la plaie infligée par le clou qui le crucifia, et se tient de la main gauche au bord de la mandorle. À ses pieds des agneaux, des brebis se frayent un passage sous l'arc-en-ciel et renforcent l'impression pacifique. La lumière semble provenir du fond et des limites

- la situation de l'horizon, et corrélativement, la taille des personnages en distinguant le Christ, les intercesseurs, les anges, les élus et les damnés,
- la présence ou l'absence de la mandorle et de ses équivalents (nuages, cercles de personnages, anges ou intercesseurs),
- la forme de l'arc-en-ciel, simple ou double, et ses couleurs,
- la présence ou l'absence des instruments de la passion,
- le nombre respectif des damnés et des élus et corrélativement leur situation par rapport au premier plan.



Illustration 21. Anonyme (Maître du Tyrol) Le jugement dernier¹¹ milieu du XVème siècle Tempera et huile sur bois 146,4 x 87,3 cm, Fine Arts Museums of San Francisco.

La représentation du Christ évolue, qui apparaît tantôt imberbe, tantôt barbu aux cheveux noirs ; voire chenu comme un vieillard. À l'auréole se substitue la couronne d'épines rappelant la Passion de même que les plaies figurées aux mains et au côté droit lorsqu'il est représenté revêtu incomplètement d'un tissu rouge ou blanc. Les stigmates de la Passion sont perceptibles sous la forme d'une trace punctiforme laissée par les clous de la croix aux paumes et aux dos des pieds du Christ de Coppo di Marcovaldo, actif entre 1260 et 1276 ; ils se devinent à peine sur la paume de la main droite chez Giotto (1305-6) ; puis ils deviennent systématiques, l'ostension des paumes se substituant à la bénédiction de la main droite, l'annulaire et l'auriculaire fléchis. Parfois les membres supérieurs sont simplement écartés afin d'exposer les plaies et le sang qui s'en échappe, ailleurs les gestes sont plus véhéments, le bras droit brandi ajoutant la menace à l'effroi provoqué par la vision des preuves du supplice.

la justice divine, le lys la miséricorde.

¹¹ Ce Jugement Dernier est une variation naïve sur le thème, contenant l'ensemble de l'accessoire qui sera progressivement abandonné au cours du siècle suivant : arc-en-ciel double, bicolore, à l'unisson de la mandorle, dans les tons rouges et orangés ; anges portant les instruments du supplice. Cette version n'atteint pas le luxe que l'on rencontrera croissant dans les décennies ultérieures : la construction est simplifiée, le nombre de personnages restreint, le personnel angélique compressé. De la bouche du Christ partent sur sa gauche, un glaive pointé vers l'extérieur, sur sa droite une fleur de Lys dont la longueur est approximativement celle du glaive. Le glaive symbolise



Illustration 22. Maître de la vie de Marie (actif c. 1460 à 1490) Cologne, Jugement dernier¹².



Illustration 23. Hans Memling (c. 1430-1440, 1494) Le Jugement Dernier¹³, triptyque, panneau central 1466-1473 Huile sur bois 221 x 161 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk.

La mandorle a fait place à un halo mais une autre lumière semble sourdre de l'horizon tracé aux 2/5èmes inférieurs du tableau sans que l'on puisse deviner si le jour se lève ou si l'on est déjà au crépuscule.

Les attributs du jugement (instruments du supplice, globe sous les pieds du Christ, glaive et fleur de lys, vaste manteau rouge entrouvert, trompettes, archange saint Michel tenant la balance nécessaire à la pesée des âmes) sont au complet. L'archange du bout de sa lance énerve le futur damné qui gigote sur son plateau. Cependant, la variété des postures déjà notée chez Van

attributs sont réduits : persistent, outre les arcs-en-ciel, le glaive et le lys.

¹² Le Maître de la vie de Marie appartient à la génération succédant à Stefan Lochner. Le Christ est assis dans une mandorle virtuelle, lumineuse ; les arcs réfléchissent la lumière et prennent une forme cylindrique. L'inclinaison de la tête du Christ, les yeux mi-clos, poursuit l'interprétation miséricordieuse du Christ-Roi qu'avait initiée Lochner. L'absence de l'Archange Saint Michel dégage le centre du tableau et permet de substituer à l'horizon désertique traditionnel une ébauche de paysage où l'on reconnaît une ville, des bois, une rivière, des collines dans le lointain. Les

¹³ Le Jugement Dernier de Memling fut exposé à Paris en 1814. Stendhal ne manqua pas l'occasion de dire tous le mal qu'il pensait de la plèbe, d'un trait de plume : « Allez au musée un dimanche, vous trouverez, à un certain point de la galerie, le passage intercepté par la foule rassemblée devant un tableau, et tous les dimanches devant le même. Vous croyez que c'est un chef-d'œuvre ? Pas du tout : c'est une croûte de l'école allemande, représentant le Jugement dernier. Le peuple aime à voir la grimace des damnés ».

der Weyden s'enrichit d'une diversité expressive, les situations décrites étant plus complexes : chutes, supplications, hurlements terrifiés tourmentent déjà les corps et les visages aussi sûrement que les diables et les flammes qui occupent le panneau droit. Les damnés lorsqu'ils parviennent au seuil de la bouche infernale y sont attirés dans un mouvement de spirale. Cette excitation (l'un des damnés est en opisthotonos) contraste avec l'attitude guindée des élus qui gravissent dans la dignité les marches d'une Nouvelle Jérusalem très franchement gothique. Les élus sont peu nombreux, par comparaison avec la cohorte agitée des damnés. Parmi les premiers devaient se reconnaître quelques généreux commanditaires. La composition du panneau gauche évoque celle de Lochner.



Illustration 24. Ecole des Pays-Bas méridionaux (Bruxelles entre 1495 - 1506), Le jugement dernier, panneau central du triptyque de Zierikzee¹⁴, Musées royaux de Bruxelles.



Illustration 25.

132

¹⁴ Le panneau est divisé en deux parties inégales ; l'inférieure, plus étendue, représente les élus au premier plan, les damnés précipités par les démons dans les flammes de l'Enfer au second plan. Vêtu d'un manteau rouge au drapé étudié, le Christ est assis sur un arc-en-ciel rouge et doré, accompagné du glaive et de la fleur de lys. Ses pieds reposent sur un globe. Les anges porteurs des instruments du supplice ont disparu mais la croix se dresse derrière le Christ. L'accent étant mis sur les élus, prenant la pose au premier plan ; leur taille surpasse celle du Christ et des intercesseurs.



Illustration 26.



Illustration 27.

Protectrice, enveloppe décernée par Dieu le père à son fils ; mais aussi métaphore de la frontière qui sépare le monde terrestre du royaume des cieux et allusion à l'impénétrabilité de ce dernier, la mandorle évolue de même que les arcs qu'elle contient : elle devient plus diaphane, ou plus dorée, moins consistante, moins dure, et peu à peu s'efface, sa forme maintenue en filigrane soit par un jeu de nuages disposés selon les limites d'une mandorle virtuelle, soit par le biais de personnages disposés à une distance convenue du Christ et déterminant un espace oblong et lumineux. L'éclairage vient de l'arrière et de la partie supérieure du motif dans lequel le Seigneur est assis, posé sur un arc dont les extrémités s'allongent dès lors qu'elles ne sont plus limitées par la présence physique de la Mandorle, se rapprochant de la surface de la terre, sans l'atteindre car se perdant dans les nuages qui flottent autour et aux pieds de la figure du Christ. Parfois les jambes de l'arc sont ancrées dans quatre petits nuages fichés aux extrémités droite et gauche des deux arcs parallèles. Plus tard, un pied du grand arc, puis du second, touche le bord d'un rocher, d'une montagne, disparaît derrière un arbre. Cependant la perte de substance de l'arc se poursuit, de moins en moins polychrome, décoloré de triptyque en retable, de plus en plus pâle jusqu'à atteindre une inconsistance telle qu'il s'estompe ou ne se devine qu'à peine.



Illustration 28. Lucas van Leyden (1494-1533), Triptyque du Jugement Dernier¹⁵, panneau central 1526, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.

La Réforme et le Jugement Dernier

La situation dans certaines provinces européennes est explosive, les désastres des épidémies, des famines, des guerres venant s'ajouter au poids des prélèvements : des insurrections paysannes éclatent tout au long du XIVe et du XVe siècle en particulier dans les pays du Nord, toujours réprimées dans le sang. Certains se passeraient volontiers du joug idéologique et économique de l'Eglise. La production de Jugements Derniers est à son apogée, le marché des Indulgences prospère, lorsque Martin Luther écrit Von den Guten Werken, sur les Bonnes Oeuvres. Le moine réformateur démontre qu'il n'y a aucune trace dans les Écritures d'un quelconque salut par l'image. Là où elle s'enracine la Réforme balaye la production artistique, la construction de monastères et d'Églises, provoquant une crise qui affecte les musiciens, les peintres, les enlumineurs, les fabricants de chapelets, de cierges, de chasubles, les orfèvres, jusqu'alors grands bénéficiaires du système en compagnie des ecclésiastiques. Seuls échappent à cette hécatombe économique les graveurs, sur bois puis sur cuivre, et les imprimeurs. Luther n'était pas opposé cependant à l'illustration de la Bible. Il traduit le Nouveau Testament en 1522 et l'Ancien en 1534, assisté de Justus Jonas, Philipp Melanchthon, et Caspar Cruciger. Les planches provenaient de l'atelier de Lucas Cranach, qui réalisa 117 gravures sur bois, dont s'inspirèrent les éditeurs de la Bible de Wittemberg. Laquelle par sa diffusion eut une influence considérable.

La large part réservée au thème de l'apocalypse, reprenant et complétant l'œuvre gravée de Dürer, s'accorde avec les anticipations catastrophistes du moment. L'attente sinon la préparation du jour du Jugement Dernier occupe les imaginations du haut moyen âge, ravivée à l'occasion de miracles, de guerres, d'épidémies, d'évènements célestes — comètes, éclipses et tremblements de terre. La perspective en est reprise par des hérétiques (Jean Hus en Bohême) comme par des réformés (Luther), des visionnaires (Vincent Ferrier, de Vannes), des hommes de science (Stoffler cité par Voltaire). Chacun qui naissait et s'élevait dans la religion du Christ pouvait aisément se convaincre que le dernier jour surviendrait de son vivant. La Parousie était redoutée par les uns, mais souhaitée par les autres. Le Millenium — les mille ans du règne du Christ-Roi — est une promesse de bonheur, de paradis sur terre, et il n'est pas surprenant que

s'opposer à l'austérité des Jugements Derniers luthériens.

134

¹⁵ La disparition de l'arc précédée d'une décoloration aboutissant à la transparence est secondaire à celle de la Mandorle. L'espace libéré est prêt à accueillir le paysage où iront s'ancrer les arcs-en-ciel de Pinturrichio et de Raphaël. Nous proposons maintenant de suivre l'évolution divergente de la problématique eschatologique qui envahit littéralement le champ ouvert par la Réforme, tandis que le thème de l'apocalypse est peu abordé dans la décoration des Eglises catholiques à partir de la contre-Réforme, sinon dans des représentations dont le luxe entend

certains aient conçu le projet d'en précipiter la venue. L'une des plus connues de ces tentatives est celle des anabaptistes de Münster qui voulurent établir un Royaume des Saints sous la conduite de Jan Von Leyden vers 1530. L'eschatologie est un thème de prédilection des mouvements réformistes. Rien d'étonnant dans le succès des illustrations de l'Apocalypse de la Bible de Wurtemberg, elles-mêmes largement inspirées de l'œuvre que Dürer entreprit en 1498.



Illustration 29.

Les Chroniques de Nuremberg, contribution à l'histoire du monde publiées en 1493 par Michaël Wolgemut prirent position en faveur de l'hypothèse de Saint Augustin concernant la Danse Macabre universelle et la seconde venue du Christ, qui était attendue pour l'an 1500. L'ouvrage retrace l'histoire du monde depuis la création jusqu'aux années 1490, illustrée par plus de six cents gravures sur bois émanant des plus grands artistes européens dont Albrecht Dürer et le prolifique Anton Koberger. L'ambiance était houleuse à Nuremberg en cette fin de XVème siècle : l'expulsion des juifs réclamée par nombre de villes allemandes et accordée par l'empereur Maximilien, devint effective en 1499; les Ottomans se pressaient aux portes de l'Europe; les prédictions catastrophistes et millénaristes pullulaient, entretenues par la relation de naissances monstrueuses et l'observation de phénomènes célestes au dessus de Nuremberg, annonciateurs de la parousie.

Cependant Karlstadt, un compagnon de Luther, s'appuyant sur le deuxième commandement (« Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au dessous de la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces Dieux et tu ne les serviras pas »), prôna dès 1522 non seulement l'abandon, mais la destruction des images. Sous Calvin, qui tirait argument de la condamnation de l'idolâtrie par Moïse lors de l'histoire du veau d'or, les dégradations seront plus marquées encore. Devant ces contestations qui prolongent et poussent à l'extrême les querelles théologiques entretenues depuis deux siècles, la position de l'Église ne s'affirmera qu'au concile de Trente (1545 à 1563) : le décret concernant le statut des images se réfère au second synode de Nicée (787) qui légitimait le culte des images, et affirme qu'en vénérant l'image, on adore le Christ. L'image dans sa réalité est cependant distinguée de ce qu'elle représente, et doit être l'objet d'un culte moindre (la doulie) que celui accordé à son modèle (la latrie).







Illustration 30. Albrecht Dürer (1471- 1528), Adoration de l'Agneau pascal, la Vision des sept chandeliers, Saint Jean mangeant le Livre¹⁶.

La stratégie de Luther est dictée par les progrès des techniques de gravure et de l'imprimerie. La publication de bibles est parfaitement adaptée à la nouvelle relation du réformé et de Dieu, débarrassée des intermédiaires et des cultes éparpillant la foi entre une multitude de saints. S'opposent désormais sur le terrain du texte et de l'image, la Réforme distribuant la Bible, que chacun qui sait lire peut consulter dans une austère réflexion ; et l'Église apostolique et romaine, qui privilégie la communication collective par le prêche dominical commentant un texte des évangiles, soutenu au défaut du discours par les Jugements derniers suspendus aux autels. La diffusion des idées de Luther fera la fortune des graveurs. La surenchère dans l'étalage de puissance qui caractérise la réponse de la Contre-réforme dans ce combat idéologique favorisera les peintres.



Illustration 31. Bibles.

=

¹⁶ Albrecht Dürer (1471-1528) qui fut l'élève de Wolgemut maintient la tradition des mandorles et des arcs en ciels symboliques dans son œuvre gravée illustrant l'Apocalypse : l'Adoration de l'Agneau pascal, la Vision des sept chandeliers, Saint Jean mangeant le Livre, et dans ses peintures l'Assomption de la Vierge et dans l'Adoration de la Sainte Trinité. En 1498, Dürer, un an après son retour d'Italie, entreprend une série de quinze gravures sur bois sur le thème de l'Apocalypse. Il édite lui-même une première version de l'ouvrage en latin et une version en langue allemande. Une seconde édition en latin sera réalisée en 1511. Très remarquables par leur fidélité à la lettre au texte de Jean, ces planches répondront au souhait de Luther, qui doit affronter la faction iconoclaste des réformistes lorsqu'il défend le principe d'illustrer sa Bible. Le changement d'orientation du regard du peintre ou du graveur qui caractérise le nouvel état d'esprit de la Renaissance du Nord n'est pas le passage de la mise en scène de symboles et de concepts à la description attentive du monde, de la nature, du paysage ; mais une transposition du texte aux images, au plus près du texte. Et dans ce dernier n'apparaissent ni les saints, ni les donateurs, ni les anges musiciens... L'autre critique émise par la tendance radicale du mouvement réformiste, fondée sur le deuxième commandement, contraint Luther à composer : dans son Testament de Septembre, publié en 1522, il autorise uniquement l'illustration de l'Apocalypse, dans la mesure où elle est l'expression de la vision de Jean et non la transcription de la volonté divine manifestée dans le reste du Nouveau Testament. La Bible de Wurtemberg dans ses éditions ultérieures s'enrichit de gravures prenant pour thèmes des passages de l'Ancien Testament, toujours soumises au contrôle de Luther.

Au centre de la partie supérieure du frontispice de la Bible luthérienne (à gauche) Dieu est assis sur un arc-en-ciel, tenant les dix commandements dans la main droite, le calice de la communion dans la main gauche. Sur la gauche Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre, à droite le Christ est crucifié entre les deux larrons. Dans la partie inférieure sont représentées quelques scènes de la vie du Christ : sa naissance, son baptême et la Cène. Sur les côtés figurent les quatre évangélistes et leurs attributs. L'ambiance est au travail. Biblia sacra utriusque Testamenti : iuxta veterem translationem/Friedrich Peypus (1485-1534) (figure de droite). Les deux images de la partie inférieure du frontispice opposent les églises chrétiennes et l'antéchrist ; cette représentation n'est pas sans rappeler Sadeler. La paix, la miséricorde et la générosité règnent à gauche tandis qu'à droite, dans l'Église de l'Antéchrist, on se livre un duel, on ripaille, on lutine.



Illustration 32. L'humanité attendant le jugement dernier, reproduction par le graveur Sadeler d'après l'original de Dirck Barendsz..

Sur l'état des lieux avant le déluge, la documentation picturale est rare, et fait référence à Saint Matthieu (24, 37) : la reproduction par le graveur Sadeler d'après l'original de Dirck Barendsz, l'humanité attendant le jugement dernier, réalisée en 1581, est inspirée des versets 24 à 39 de l'évangile selon Saint Matthieu. Dans une auberge, six couples lutinent au son de la musique et festoient autour d'une table bien garnie, tandis qu'à l'extérieur les maisons brûlent et les cadavres sortent de terre ; sous l'autorité d'un Christ en Majesté assis sur l'arc-en-ciel, le jugement dernier a déjà commencé. Barendsz a repris le thème de l'humanité avant le déluge, une musicienne jouant de la viole, une autre accordant une cythare.

La Bible de Nuremberg est illustrée par Anton Koberger (c. 1445–1513), qui réalise des gravures sur bois ; les planches sont colorées à la main. L'arc-en-ciel est tricolore, comme dans la Chronique de Nuremberg de Michael Wolgemut. Lorsque les gravures ne sont plus colorées, trois bandes concentriques sont encore clairement précisées chez Allaert de Hameel, Henrich Steiner, Altdorfer, Holbein dans la Danse Macabre et le *Barnbergische Haisgerichtsordnung*; l'arc est double chez Steiner; puis sa forme est définie mais sans que le trait évoque l'existence de plusieurs bandes. L'arc devient transparent, réduit à une bande (chez Dürer et Hans Baldung Grien), avant de disparaître. La mandorle se résout en fumée en passant par un stade virtuel, figurée par une couronne de nuages. En revanche les chandeliers à peine esquissés prennent de la consistance, et contribuent à la perspective dont les lois sont prises en considération.



Illustration 33. Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) : les doctrines catholique et protestante¹⁷ c. 1545, estampe polychrome, Staatliche Museum, Berlin.

Première bannière à l'arc-en-ciel



Illustration 34.

Thomas Munzer, un moine converti à la doctrine de Luther, participe au soulèvement paysan qui le conduira à s'opposer au prince réformé Philippe de Hesse lors de la bataille de Frankenhausen le 15 Mai 1525. Les bannières des révoltés sont toutes ornées d'un arc-en-ciel, dont il ne reste malheureusement que le souvenir écrit, de même que celui des milliers de malheureux qui périrent dans cet affrontement sans merci. Une fresque contemporaine commémore la guerre des paysans, l'un de ces soulèvements de masse qui ponctuent le XIVème et le début du XVème siècles, dans les Flandres (Liège en 1430, Gand en 1432, 1448, 1453 et Anvers en 1435), en Allemagne, et même en France et en Italie. Les famines, les récurrences décennales de la Peste depuis la grande épidémie de 1348, et surtout les conditions de vie épouvantables des ouvriers agricoles et des manœuvres sont à l'origine de ces révoltes dont l'issue est inéluctablement un carnage. Soixante-quinze ans plus tôt, la bataille de Grave qui opposait les citoyens de Gand à leur Prince avait laissé vingt mille morts parmi les révoltés.

comptant la recette et les membres du clergé s'empiffrant ; à l'arrière plan un martyr de la réforme est torturé par les dominicains de l'Inquisition. Saint François désespéré contemple du haut des cieux la corruption à l'œuvre.

¹⁷ À gauche, Luther prêche du haut d'une chaire une assemblée de fidèles attentifs, ou occupés à distribuer l'eucharistie. Entre Dieu en Majesté, en compagnie de son fils Jésus et entouré de nuages paisibles où volètent des angelots, et le prédicateur réformiste, une banderole comme un arc-en-ciel est tendue, pont reliant directement l'homme à Dieu. À droite, tandis que Dieu tempête entouré d'une mandorle de flammes d'où tout arc est absent, un moine grassouillet s'adresse à une foule dissipée, dont l'intérêt est maintenu par la vente des indulgences, le pape

La situation était en l'occurrence particulière: dans une région favorable à la Réforme récemment ancrée dans de nombreuses principautés, les villes impériales sous les autorités morale de Luther et séculière des princes locaux, un arbitrage du premier aurait permis la satisfaction d'une partie des revendications des rebelles. Or, le moine Thomas Munzer, passé du catholicisme à la Réforme vers 1518 au contact des réformistes de Wittenberg, sitôt devenu prêcheur de la commune de Zwinckau, fonde une secte dissidente proclamant l'égalité pour tous et l'absence d'intermédiaire entre l'individu et Dieu, se réclamant de la seule autorité du Saint-Esprit, et envisageant sérieusement la survenue imminente de la fin des temps (le mouvement qui entretenait cette croyance s'appelait les Prophètes de Wincklau). En 1521 il est renvoyé de son poste, fait un voyage à Prague où ses conceptions réformistes radicales et sa perception apocalyptique se renforcent. Il épouse deux ans plus tard une nonne défroquée, et se perçoit comme un nouveau Daniel, choisi afin de mener le combat contre les ennemis de l'Esprit Saint. A l'occasion il détruit une chapelle catholique.

Luther le désapprouve dans des termes de plus en plus éloignés de sa condamnation affichée de la violence : en 1524 il encourage les princes à venir à bout de la rébellion paysanne par tous les moyens : « qu'on les taille, qu'on les pende, qu'on les étrangle », leur écrit-il. De leur côté les quelques huit mille paysans exaltés réunis derrière Munzer refusent toute trêve. Lors de l'affrontement qui eût lieu à Frankenhausen, où les armées des princes s'étaient massées, un arcen-ciel apparut, que les rebelles interprétèrent comme le signe de l'accord de Dieu, puisqu'eux mêmes arboraient ce symbole sur leurs bannières. Ils s'élancèrent contre les cavaliers et les canons de Philippe de Hesse en chantant « Viens, Esprit Saint! » convaincus qu'ils livraient le dernier combat d'Armageddon et que le Christ lui-même viendrait y mettre fin. Mais les canons et les charges des princes laissèrent cinq mille cadavres sur le sol. Munzer lui-même fut capturé alors qu'il feignait le moribond dans un lit, puis torturé et finalement exécuté avec la bénédiction de Luther. Pour mémoire Luther lui-même se prononça au sujet des couleurs de l'arc-en-ciel en faveur de la théorie bicolore de Saint Grégoire contre le point de vue d'Aristote, se fondant sur ses propres observations.

Conclusion

La Mandorle, issue d'un héritage complexe où se mêlent les traditions orientale, grecque, romaine, hébraïque, mérite l'appellation de forme, au sens de création artistique, dont la morphologie se met en place à Byzance, gagne l'Occident chrétien, évolue, parfois hybridée avec un halo ou une gloire; ailleurs monstrueuse, double ou biplace. Entourant le Christ dans des situations précises: Transfiguration, Ascension, et enfin Parousie de l'Apocalypse, elle possède par elle-même une fonction multiple, symbolisant par sa solidité la protection divine, marquant la frontière du terrestre et du divin, du temporel et du spirituel, tandis que l'amande annonce la résurrection ou plus littéralement la promesse d'une nouvelle saison pour l'homme. Cette polysémie que l'on ne peut accorder aux nuages, nimbes, auras et autres gloires, lui a sans doute permis de résister au temps, la solidité formelle assurant l'efficacité symbolique, et réciproquement.

Elle enveloppe outre le Christ en Majesté un arc qui n'a rien d'un météore, mais tout lui aussi d'un symbole, dont la polysémie ambivalente fait la force. Les arcs-en-ciel héritiers des traditions grecque et hébraïque, ponts jetés entre l'humain et le divin, en concurrence avec l'échelle de Jacob, phénomènes célestes ancrés dans le surnaturel et le naturel, témoignent en filigrane de la première alliance. Certes, enchâssé dans la Mandorle indestructible, au premier regard l'arc sert de siège au Christ en Majesté: mais s'il maintient présent dans les imaginations, l'anticipation terrifiante de la pesée des âmes, il entretient dans les mémoires l'espérance d'un monde sans déluge. Il rappelle enfin par-delà son ambivalence que la promesse explicite faite à Noé fut respectée: et si le premier engagement a été tenu, ainsi devrait-il en advenir du second, qui promet aux justes mille ans de bonheur terrestre suivis d'une vie éternelle dans la nouvelle Jérusalem céleste.

Mandorle et arc font bon ménage, symboles gigognes, pendant près d'un millénaire. Leur conjonction disparaît, bien avant que les Jugements Derniers ne passent de mode, au moment même de la Réforme : le succès des thèses de Luther repose pour une part sur la diffusion de bibles éditées en langue germanique et illustrées de gravures sur bois aussi épurées que la nouvelle doctrine ; l'artiste au service du protestant ne s'embarrasse plus d'une coque indestructible séparant le divin inaccessible de la masse des fidèles, dont la Bible ne fait pas mention et que la nouvelle relation de dieu et du réformé frappe d'obsolescence ; mais le même artiste conserve l'arc, qui unit le ciel et la terre, un pied ancré dans l'ancien testament et l'autre dans le nouveau.

Desserti de la mandorle, l'arc sera pris dans d'autres réseaux de signification que l'artiste renforcera: la peinture comme la poésie redécouvrent une source d'inspiration qui semble inépuisable: les textes d'Homère, et surtout de Virgile et d'Ovide, leur monde changeant où les saisons et les hommes, la nature et les Dieux sont le théâtre de métamorphoses païennes. L'arc sera désormais pour trois siècles de peinture mythologique l'écharpe d'Iris, la servante de Junon. Il s'opposera en voluptueuses allégories sur les murs et les plafonds des palais aux somptueux Jugements Derniers, désertés par la mandorle et hantés par les arcs transparents, que dresse sur des autels opulents l'Église apostolique et romaine dans son combat contre l'austère théologie protestante.



Illustration 35. Fresque de Véronèse.

Soit une fresque de Véronèse, une femme est debout sur un rocher, l'index droit pointé vers le ciel, désignant une curieuse figure circulaire paraissant un serpent se mordant la queue ; elle tient dans sa main gauche un calice, symbole de la foi ; à ses pieds, un livre sur la tranche duquel on peut lire les lettres BI...A, sans doute Biblia, la bible. Une autre femme est assise, soutenant un vieillard. Il s'agit probablement d'une version pudique de la Charité Romaine dont le développement quelques dizaines d'années plus tard sera considérable. La scène se réfère à l'histoire rapportée par Valère-Maxime (*De pietate in parentes*, Livre V, 4 ext.1) du vieillard Cimon, emprisonné, enchaîné, condamné à mort, que l'on ne nourrissait plus ; sa fille parvient à soudoyer le geôlier et rend visite quotidiennement au malheureux. Celui-ci tardant à trépasser, le gardien s'inquiète et découvre que la fille nourrit son père en lui donnant le sein.

Véronèse semble n'avoir représenté que deux des trois vertus théologales¹⁸: manque l'espérance, et l'ancre ou le drapeau qui en sont les attributs. Toutefois elle est parfois figurée tendant la main vers une couronne. La femme au bras levé serait alors une condensation de la foi et de l'espérance.

¹⁸ Les sept vertus qui font pendant aux sept péchés mortels sont la Foi, l'Espérance, la Charité, (les trois vertus théologales), la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance (les quatre vertus cardinales). Les attributs symboliques de la Foi sont le calice, la croix, les tables de la Loi ; ceux de l'Espérance, l'ancre ou le drapeau ; ceux de la Charité, Saint Martin ou une femme allaitant soit des enfants, soit, dans la variété romaine, un vieillard. La Charité Romaine illustre à elle seule trois des sept actes de Miséricorde : assister les prisonniers, donner à boire à ceux qui ont soif, donner à manger à ceux qui ont faim.

Il faut pour découvrir la trace de l'absente, porter le regard vers l'arc-en-ciel : lui même symbole de l'espoir, lorsqu'il est manifestation de l'alliance. Mais plus secrètement encore, dans le choix même de ses couleurs, si éloignées d'une banale observation naturaliste : l'idée de l'arc-enciel que peint Véronèse a trois couleurs, le rouge, le blanc et le vert. Celles que Dante emploie lorsqu'il décrit les vertus théologales au chant XXIX du *Purgatoire* :

Près de la destre roue venaient trois dames dansant leur ronde : en fut l'une tant rouge que dans le feu se reconnaîtrait à peine ; de la seconde on eût dit que les chairs fussent pétries en vivante émeraude ; la tierce me sembla frâichette neige.

Plus loin, au chant XXX, Béatrice lui apparaît *Sopra candido vel cinta d'oliva / donna m'apparve, sotto Verde manto / vestita di color di fiamma viva*: « coiffée d'un voile blanc, couronnée du feuillage de Minerve, une vierge apparut à ma vue, sous son manteau vert, vêtue d'une robe de la couleur d'une flamme vive. » Le blanc pour la foi, le rouge pour la charité, et le vert pour l'espérance.

Dans *le Paradis* de Dante Alighieri (1265-1321) coexistent la mythologie grecque et la tradition hébraïque : l'arc-en-ciel est évoqué à la fois comme le symbole de l'alliance, et comme l'attribut d'Iris, la servante de Junon. Pris dans le jeu poétique de Dante, fondé sur une utilisation étourdissante de la polysémie et des tropes, l'arc trouve naturellement et surnaturellement sa place, métaphore de l'alliance et métonymie de la déesse à l'écharpe. Le poète y distingue explicitement sept couleurs et fait du second arc une réflexion du premier, dont les couleurs sont par conséquent inversées. La traduction utilisée ici est celle d'André Pézard, dans l'édition de la Pléiade (1965, rééditée en 2000).

Doncques ni pluie, ni neige, ni rosée,

Ni givre ni grêlons plus haut ne tombent

Que la brève montée des trois degrés. (les trois marches de pierre que l'on franchit pour aller au purgatoire)

Epaisses nues, ou rares, n'y paraissent,

Ni feu d'éclairs, ni fille de Thaumant

Dont souvent l'arc va changeant de contrée (Purg, XXI, 50-51).

Et tel un pâle jour baigné de pluie

Sous les rais du soleil qui s'y reflète

De diverses couleurs tout soudain s'enjoaille (Purg XXV, 91-93).

En sorte que l'espace était marqué

de sept listels, aux couleurs dont s'aorne

l'arc à Phaebus et l'écharpe à Délie (Purg XXIX, 78).

Dante accorde sept couleurs à l'arc-en-ciel. Délie est le surnom de Diane, Artémis chez les grecs, née à Delos comme Apollon ; la lune aussi se reflète dans de pâles iris : serait-ce une allusion à l'arc-en-ciel lunaire qu'Aristote prétendait avoir vu ?

Tels se reploient dans la tendre nuée

Deux arcs enchevauchés de mêmes teintes

Lorsque Junon sa messagère envoie

Et du plus proche naît le plus lointain

A guise du parler de cette errante

Qu'amour brûla comme Phoebus les brumes

De quoi les gens tirent chez nous présage,

Du monde à jamais franc d'autre déluge

Pour le parti que fit Dieu à Noé (Par, XII, 10-13).

Iris messagère de Junon (également citée plus loin, Par, XXVIII, 32) et le signe de l'Alliance qu'offrit Dieu à Noé sont invoqués lors de la description du premier et du second arc-

Premier Colloque International d'Études Midrashiques (CIEM 2005) 20 et 21 août 2005, Étel, France

en-ciel. Dans le vers précédent, il est fait référence à la nymphe Echo, et à travers elle à Narcisse, la notion de reflet sonore et visuel baignant ces vers.

Benoit Kullmann et Muriel Moselle