

Survivances orientales et byzantines dans un Passionnaire tchèque du XVe siècle

In: Revue des études slaves, Tome 4, fascicule 1-2, 1924. pp. 76-83.

Citer ce document / Cite this document :

Renaud Juliette. Survivances orientales et byzantines dans un Passionnaire tchèque du XVe siècle. In: Revue des études slaves, Tome 4, fascicule 1-2, 1924. pp. 76-83.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_1924_num_4_1_7304

SURVIVANCES ORIENTALES

ET BYZANTINES

DANS UN PASSIONNAIRE TCHÈQUE DU XIV^e SIÈCLE,

PAR

JULIETTE RENAUD.

Le *Passionnaire* de l'abbesse Cunégonde, dont M. Matějček vient de publier les miniatures⁽¹⁾, appartient au début du xiv^e siècle, à une époque où, en Occident comme en Orient, l'art subit un changement profond : aux œuvres dogmatiques de l'époque précédente succèdent des œuvres plus pittoresques, plus humaines et plus émouvantes. Les artistes s'inspirent alors d'idées nouvelles et expriment des sentiments nouveaux. Mais, les études poursuivies depuis une trentaine d'années par les savants de divers pays l'ont montré, ils ne créent pas entièrement les formes dont ils se servent : ils ne font souvent, en Occident comme en Orient, que reproduire de très anciens motifs orientaux. M. Matějček s'attache surtout à marquer la place des miniatures dans le mouvement artistique de cette époque. Il ne recherche point les sources iconographiques. En effet, on ne peut espérer les déterminer d'une façon précise : aucune étude d'ensemble n'a encore été faite sur les origines de l'iconographie tchèque de cette époque ; et, d'autre part, on manque de points de comparaison, car le *Passionnaire* est le premier manuscrit de ce groupe qui soit publié en son entier. Néanmoins, il est permis d'établir un rapprochement entre certaines miniatures de ce manuscrit et des monuments anciens, orientaux ou byzantins, dont elles reproduisent les traits essentiels ; c'est ce que nous voudrions montrer ici par quelques exemples.

⁽¹⁾ Ant. Matějček, *Le Passionnaire de l'abbesse Cunégonde*, Prague, Jean Štenc, 1922, 23 pp., 66 pl. ; traduction intégrale du texte tchèque par François Žákavec.

Mais, avant d'aborder cette étude, il faut rappeler ici brièvement, d'après la notice sobre et substantielle de M. Matějček, ce qu'on sait du Passionnaire de l'abbesse Cunégonde, et en donner une description rapide. Le manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Prague connu sous ce nom est, en réalité, un recueil de différents textes; la plupart ont été composés par un dominicain de Prague, Kolda, pour Cunégonde, abbesse du monastère de Saint-Georges de Prague, fille du roi de Bohême Přemysl Otakar II. Le premier de ces écrits, le «*Traité du brave Chevalier*», est une allégorie suivie du commentaire qui l'interprète: le Chevalier, délivrant sa fiancée de la prison où elle a été enfermée, symbolise le Christ venant sauver l'humanité. Les autres écrits ont trait à la Passion et aux Béatitudes célestes.

L'illustration, interrompue pour une raison inconnue, sans doute la mort de l'abbesse, accompagne seulement les premiers textes. De petites scènes superposées illustrent, en une page, l'histoire du Chevalier. Les divers épisodes de la Chute, et l'histoire de la Rédemption, dans les deux cycles de la Nativité et de la Résurrection, viennent ensuite; ils sont suivis des apparitions du Christ après la Résurrection. Les deux dernières compositions, représentant les neuf Chœurs des Anges et les Élus, accompagnent la description des Habitations célestes. Chaque miniature est expliquée par une légende. Toutefois, on peut regretter que M. Matějček n'ait pas publié le texte du manuscrit, dont la connaissance aiderait peut-être à mieux comprendre le choix et la signification de certaines scènes. Les enluminures du Passionnaire peuvent compter parmi les meilleures œuvres de l'époque: les scènes sont composées d'une façon ingénieuse; certaines figures ont une allure monumentale accusée, d'autres ont un véritable caractère dramatique; le modelé des formes est énergiquement rendu par le dessin à la plume et par la distribution des tons. Leur auteur est malheureusement tout à fait inconnu. On est mieux renseigné sur la date de l'illustration: le premier texte du Passionnaire étant daté de 1312, et l'abbesse étant morte en 1321, elle se place vraisemblablement entre ces deux dates.

Parmi les compositions qui nous ont semblé présenter des survivances iconographiques particulièrement frappantes, nous examinerons la Nativité, la Crucifixion, la Descente de Croix, la Résurrection, et une Sainte-Face qui est représentée parmi les Instruments de la Passion.

La Nativité (feuillet 5') forme une scène charmante. L'Enfant,

couché sur une crèche en maçonnerie, se retourne vers sa mère, en lui tendant les bras. A gauche, la Vierge, à demi étendue sur un matelas, prend dans ses mains celles de Jésus. Joseph, assis à droite, lève la main, comme s'il voulait montrer l'Enfant. Nous trouvons là les caractéristiques de l'art tendre et familier du XIV^e siècle ; pourtant, ni la disposition générale, ni l'attitude d'aucun des personnages ne sont choses nouvelles : au XII^e siècle, un manuscrit de l'école de Salzbourg, le *Michelbeuerner Breviar*⁽¹⁾, nous donne un exemple du prototype archaïque que l'artiste tchèque a su animer d'une vie nouvelle. La mère et l'enfant, encore éloignés l'un de l'autre, font un geste plus timide, ils tendent ou lèvent une main. Le miniaturiste tchèque a exprimé, sans plus de réserve, l'élan de la tendresse. C'est ainsi que, vers le même temps, en Italie, dans un tableau du Palazzo Corsini, et en Serbie, à Studenica⁽²⁾, d'autres novateurs interprètent un type différent, le type byzantin, que nous connaissons par le psautier Barberini⁽³⁾, et nous montrent la Vierge baisant son fils. Le prototype du *Passionnaire*, à vrai dire, est latin. Par la vivacité même des gestes, il se distingue de ce qui se faisait à Byzance. Mais ce caractère même nous permet d'en chercher l'origine dans un autre domaine de l'Orient, en Syrie ou en Égypte. On sait que de nombreux modèles orientaux ont pénétré en Occident, en particulier dans l'école de Salzbourg⁽⁴⁾. Nous ne rencontrons pas, il est vrai, parmi les œuvres orientales, un monument qui réunisse tous les éléments contenus dans notre miniature, mais nous en trouvons séparément les détails : le geste de la Vierge, par exemple, sur un couvercle de reliquaire du trésor du Sancta Sanctorum, d'origine syrienne, datant du IX^e ou du X^e siècle⁽⁵⁾ ; celui de Joseph — qui est un trait rare — dans le *Tétraévangile copte*, n° 13, de la Bibliothèque Nationale⁽⁶⁾. Il est vrai que nous observons aussi ce motif, au IX^e siècle, dans le *Sacramentaire de Marmoutiers*⁽⁷⁾ ; et que, au XI^e, dans un *Évangélaire* de la bibliothèque du chapitre de Prague, nous voyons Jésus ten-

(1) G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils* ; Leipzig, 1901, pl. LXXXIV.

(2) G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mt Athos*, Paris, 1916, fig. 53 et 54.

(3) G. Millet, *op. cit.*, fig. 51.

(4) G. Millet, *op. cit.*, p. 601.

(5) *Monuments Piot*, t. XV, pl. XIV.

(6) G. Millet, *op. cit.*, fig. 80.

(7) A. Boinet, *La miniature carolingienne, ses origines, son développement*, Paris, 1913, pl. XLI.

dant la main vers sa mère⁽¹⁾. Mais de ces rapprochements nous pouvons tirer, une fois de plus, la preuve des relations étroites qui unissent l'iconographie latine à celle de l'Orient chrétien.

Les diverses représentations de la Crucifixion, telles qu'on les trouve durant le cours du Moyen Age, peuvent se ramener à deux types principaux : l'un dérive de l'ancienne iconographie syrienne : les assistants, en plus ou moins grand nombre, sont placés symétriquement, de chaque côté de la croix : Jean en face de Marie, le porte-éponge en face du porte-lance, les Saintes Femmes derrière Marie, un groupe de soldats ou de pharisiens derrière Jean. L'autre type présente un caractère narratif : les différents épisodes du Crucifiement sont représentés quelquefois en un seul tableau, le plus souvent successivement ; de ce fait, la symétrie se trouve rompue. Le peintre du Passionnaire représente deux fois Jésus en croix : d'abord vivant, puis lorsqu'il vient d'expirer. Cette répétition indique déjà le caractère narratif de ces images. Aussi n'est-il pas étonnant de retrouver, dans la première d'entre elles (feuillet 8), les éléments d'anciennes représentations de ce genre. Jean et Marie se tiennent des deux côtés de la croix ; au-dessous, trois Juifs jouent aux dés la robe du Sauveur ; plus bas encore, Stéphanon approche l'éponge des lèvres de Jésus et tient de la main gauche le seau rempli de vinaigre. Or, dans les tétraévangiles byzantins du XI^e siècle, nous trouvons des compositions analogues. Le Laur., VI, 23, dans les illustrations qui accompagnent le texte de saint Matthieu, parmi la succession des épisodes du Crucifiement, montre Stéphanon présentant l'éponge au Sauveur, tandis que, de l'autre côté, un groupe de prêtres et de scribes insultent Jésus⁽²⁾. Le Paris. 74, dans le texte de saint Jean, présente la même scène. Le porte-éponge est également représenté dans les psautiers byzantins, près du ps. 68, v. 22 : « Ils m'ont abreuvé avec du vinaigre ». Dans le psautier Barberini et le psautier de Londres⁽³⁾, tandis qu'il présente l'éponge, Longin se tient de l'autre côté, attendant, avec la lance. Un psautier slave de 1397⁽⁴⁾, au lieu de Longin, montre un homme tenant le seau de vinaigre. Ce motif avait également pénétré dans l'art occidental antérieurement à l'époque du Passionnaire : dans la seconde moitié du X^e siècle, une miniature du Codex Egberti représente Jésus en croix entre les deux larrons, Marie et Jean, Stépha-

(1) Podlaha, *La bibliothèque du chapitre de Prague*, Prague, 1904, fig. p. 25.

(2) G. Millet, *op. cit.*, fig. 453.

(3) G. Millet, *op. cit.*, fig. 460.

(4) G. Millet, *op. cit.*, fig. 461.

ton présentant l'éponge et les soldats se disputant la robe du Sauveur⁽¹⁾. La miniature suivante représente le coup de lance⁽²⁾.

La Descente de Croix (feuillet 8') offre un exemple remarquable d'une composition qui n'a presque pas évolué. Joseph d'Arimathie soutient dans ses bras le corps du Christ, tandis que Marie appuie contre sa joue le bras droit déjà détaché. Nicodème, debout sur une échelle, décloue la main gauche; Jean, agenouillé au pied de la Croix, saisit les pieds du Sauveur. Si l'on compare cette scène au type byzantin de la Descente de Croix, qui se rencontre, pour la première fois peut-être, au x^e siècle, dans le Tétraévangile de la Laurentienne, Conv. Soppr. 160⁽³⁾, on voit que la composition est la même dans les deux manuscrits. On relève pourtant une différence notable : Jean, dans le Tétraévangile, est debout, dans le Passionnaire, agenouillé. Pourtant, même cette attitude de Jean n'est pas nouvelle. M. Millet, dans son étude de ce thème, montre comment, au xi^e siècle, apparaît une variante du type byzantin où l'Apôtre commence à jouer un rôle actif dans la scène : incliné au pied de la Croix, il saisit, ou va saisir, les pieds du Sauveur. Le Tétraévangile de Parme (Palat. 5) nous offre un premier exemple de cette variante; on la trouve, au xii^e siècle, dans des monuments géorgiens, anatoliens ou russes⁽⁴⁾. Enfin, un ivoire latin du xii^e siècle, conservé au British Museum⁽⁵⁾, forme la transition entre ces œuvres et la composition du Passionnaire : plus incliné que sur les œuvres orientales, Jean semble prêt à s'agenouiller.

La Résurrection (feuillet 9) présente une particularité intéressante. A côté du Christ qui enjambe le sarcophage, David, debout, chante en s'accompagnant de la harpe. Sur une inscription, on lit ces mots : « Exsurge, gloria mea... » du ps. 56, v. 12. Or, dans les psautiers byzantins, on trouve souvent les prophètes représentés à côté des événements qu'ils ont annoncés. Le rapport est d'autant plus remarquable que deux miniatures du Pantocrator 61 représentent également David auprès du Christ ressuscitant. Près du ps. 9, v. 33, on voit le Christ sortant d'un tombeau en forme de

(1) Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti*, Fribourg, 1882, pl. XLIX.

(2) Par une inconséquence singulière, le peintre du Passionnaire a représenté le côté du Sauveur déjà ouvert lorsqu'on lui présente l'éponge.

(3) G. Millet, *op. cit.*, fig. 495.

(4) G. Millet, *op. cit.*, p. 471 et fig. 496. Un exemple de plus se trouve dans une miniature de la collection Freer, que M. Morey date du xii^e siècle : Walter Dennisson and Charles R. Morey, *Studies in East christian and roman art*, New York, 1918, pl. VI.

(5) O. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era in the British Museum*, Londres, 1909, pl. XXXII.

tour; derrière lui, David, à genoux, récite les premiers mots du verset : « Lève-toi, Seigneur Dieu... » Le ps. 11, v. 6, est accompagné d'une composition du même genre : le Christ est encore à demi engagé dans le tombeau et David se tient debout derrière lui⁽¹⁾. Le procédé d'illustration des psautiers byzantins était déjà passé en Occident au XII^e siècle; un psautier de l'école de Salzbourg, qui se trouve précisément à Prague, en offre un exemple frappant : le Christ est debout, tenant à la main un étendard; près de lui, assis sur le sarcophage, est un vieillard nimbé représentant, d'après M. Swarzenski, « David ou un prophète⁽²⁾ ». Le rapprochement avec les miniatures que nous venons de citer nous incline à penser qu'il s'agit bien de David; d'autant plus que cette miniature se trouve au commencement du psautier, dans l'initiale du psaume 1 : « Beatus vir... »

Le rapprochement que la présence de David nous a permis de faire entre les miniatures du psautier byzantin et celle du Passionnaire présente un autre intérêt : on se demande s'il ne pourrait pas aider à faire connaître l'origine du motif occidental de la Résurrection. On sait que longtemps l'Occident imita l'exemple de l'Orient et ne représenta la Résurrection que d'une manière symbolique, par les Saintes Femmes au Tombeau. Au XII^e siècle seulement, on voit apparaître un motif nouveau : le Christ est debout dans le sarcophage; le plus souvent, il enjambe le bord, levant une main comme pour bénir, et tenant, de l'autre, une croix presque toujours munie d'un étendard. Parmi les plus anciens exemples connus, on a cité un chapiteau du cloître de la Daurade⁽³⁾, une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (ms. latin 17325, f^o 30 v^o), une miniature de la bible d'Erlangen⁽⁴⁾. On a cherché quelle pouvait être l'origine de ce motif. M. Meyer⁽⁵⁾ croit qu'il faut la chercher dans le drame liturgique : « Es mag in Schauspiel manchen Darsteller des auferstehenden Christus gegeben haben, welcher, ebe die Engel ihm die Insignen überreichen und ihn mit Antiphonen begrüßten, oder während erselbst die Auferstehungsantiphonen sang, wie Ego dormivi... , einige Minuten in Sarkophage stehen blieb, gegen Himmel blickend und pathetisch die Hand

(1) Pantocrator 61. F^o 24 v^o et f^o 26 v^o [d'après les documents de la mission Millet qui seront prochainement publiés].

(2) G. Swarzenski, *op. cit.*, Textband, p. 140; Tafelband, pl. LXVIII, fig. 223.

(3) E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, fig. 112.

(4) Swarzenski, *op. cit.*, pl. XLVIII.

(5) W. Meyer, *Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissensch., Phil. Hist. Klasse*, Göttingen, 1903, pp. 236 et suiv.

gegen Himmel erhebend ». M. Mâle croit que le Christ sortant du tombeau est une création de l'art occidental, mais il se refuse à accepter l'hypothèse de M. Meyer, car aucun des textes consacrés au drame liturgique ne fait mention de cette sorte de représentation⁽¹⁾. Mais nous avons vu que l'idée de représenter le Christ sortant du tombeau n'était pas inconnue à l'art byzantin. On peut donc se demander si les artistes occidentaux n'ont pas simplement adopté ce motif, et, à l'imitation des Byzantins, qui avaient montré le Christ sortant d'un tombeau, l'ont montré sortant du sarcophage, qui, dans l'art occidental, remplace le tombeau.

La composition consacrée aux Instruments de la Passion (feuille 10) est inspirée par la piété douloureuse et exaltée qui apparaît à la fin du Moyen Age. On y voit une très belle figure du Christ, nimbée, au-dessus de laquelle se lit l'inscription : Veronica. L'artiste a voulu rappeler ici une ancienne tradition de l'Église latine : une sainte femme, du nom de Véronique, qui se tenait sur le chemin du Calvaire, tendit son voile au Sauveur, pour essuyer sa figure ensanglantée et meurtrie. Lorsque Jésus le lui rendit, son visage s'était imprimé sur le linge. Mais, pour représenter ce motif latin, le peintre du Passionnaire s'est encore inspiré de l'iconographie byzantine. D'après une légende très répandue dans l'église grecque, un roi d'Édesse, Abgar, étant malade et ayant entendu parler des miracles de Jésus, lui envoya un messenger pour lui demander de le guérir. Jésus lui fit parvenir un morceau de toile sur lequel son visage s'était imprimé miraculeusement. A la vue de ce portrait, le roi fut instantanément guéri⁽²⁾. Jusqu'au x^e siècle, on conserva à Édesse un portrait du Christ qu'on disait être celui qui avait été envoyé par Jésus. En 944, cette image fut transportée en grande pompe à Constantinople. C'était une relique profondément vénérée et de nombreuses reproductions, comportant un certain nombre de variantes, en furent faites à des époques différentes. Or, la Sainte Face du Passionnaire reproduit exactement une de ces copies, une icône de la cathédrale de la Dormition au Kremlin⁽³⁾ : la figure est

(1) Mâle, *op. cit.*, pp. 132-134.

(2) Cette version de la légende d'Abgar est fort éloignée de la version primitive. Une légende syrienne avait d'abord fait mention d'une lettre envoyée par Jésus au roi d'Édesse ; au iv^e siècle, on commence à parler d'un portrait de Jésus, peint par l'envoyé d'Abgar ; au vi^e siècle, Evagrius, le premier, dans l'histoire ecclésiastique, fait allusion à une image miraculeuse ; mais il ne parle pas encore de la guérison d'Abgar. Pour le développement de la légende, voir Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1889, pp. 102-196.

(3) Kondakov, *L'Iconographie de Jésus-Christ*, Saint-Pétersbourg, 1905, pl. VIII.

sévère, les yeux grands et enfoncés sous une arcade sourcillière profonde; le nez est long et droit, l'ovale allongé; les cheveux sont partagés en deux sur le front, mais une mèche cache la raie qui les sépare; la barbe est divisée en deux pointes. Ce dernier trait forme la caractéristique d'une série de Saintes-Faces byzantines et russes, dont un des premiers exemples se trouve à Neredici, près de Novgorod, dans une œuvre de la fin du XII^e siècle⁽¹⁾.

Sans doute y aurait-il encore bien d'autres traits d'origine orientale ou byzantine à signaler dans le Passionnaire. Ceux que nous avons examinés suffisent pour montrer que, comme les autres pays occidentaux, la Bohême, au moment de l'évolution artistique du XIV^e siècle, a puisé dans l'ancien fonds iconographique. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la plupart des motifs étudiés dans cet article étaient entrés dans l'art de l'Europe orientale antérieurement à l'époque du Passionnaire. L'artiste les a sans doute choisis parce que, mieux que les modèles courants de l'époque précédente, ils se prêtaient à la représentation des sentiments qu'il voulait exprimer. Il serait vivement à souhaiter que la publication d'autres monuments de la même période permit d'étudier une époque qui, si elle est moins brillante que celle qui suivra, a néanmoins produit des œuvres telles que le Passionnaire de l'abbesse Cunégonde.

⁽¹⁾ Kondakov, *op. cit.*, fig. 22. Sur les Saintes-Faces byzantines et russes dérivant de l'image d'Édesse; voir l'article récemment paru d'André Grabar: «La tradition des masques du Christ dans l'Orient chrétien», dans les *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, II, Strasbourg, 1923, pp. 1-19.