

A la mémoire de Grod

Virga Versatur

Remarques sur l'iconographie des vitraux romans d'Arnstein-sur-la-Lahn

Parmi les objets d'art conservés au « Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte » à Münster et déposés par le comte C. von Kanitz de Cappenberg, il y a cinq panneaux de vitraux provenant de l'église des prémontrés d'Arnstein-sur-la-Lahn en Hesse : trois quadrilatères, plus hauts que larges et deux terminés en demi-cercle. Découverts vers la fin du XIX^e siècle dans l'ancienne collection du Reichsfreiherr Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein à Nassau par Heinrich Oidtmann, ils furent rénovés en 1895-1897 dans son atelier à Linnich¹. Dès le début, on tendit à avancer la thèse que les cinq vitraux correspondent à deux groupes iconographiques composant primitivement deux verrières de trois panneaux chacune. Le premier groupe, qui se rapporte à la vie de Moïse, comprendrait la Vocation de Moïse auprès du Buisson ardent (Ex. 4 : 1-4) (*fig. 1*), Moïse et Aaron devant la Verge fleurie (Num. 17 : 1-8) (*fig. 3*) et Moïse recevant les tables de la Loi (Ex. 20 : 1-7 ; Deut. 4 : 5-13) (*fig. 2*) ; l'autre représenterait l'Arbre de Jessé (Is. 11 : 1) ; seuls deux panneaux nous seraient parvenus : le premier d'en bas, avec Jessé couché et le roi David siégeant sur la première ramification de l'arbre (*fig. 5*), et le troisième, avec le Christ adolescent entouré des sept dons du Saint-Esprit (*fig. 4*). Il n'y a pas de doute que les vitraux ont été faits par le maître Gerlachus ; son portrait est inséré en bas du panneau avec Moïse devant le Buisson ardent. Oidtmann, acceptant l'opinion d'Alexander Schnütgen, l'identifiait avec le peintre de Cologne de ce nom, dont l'activité se situe, selon l'évidence des sources écrites, au cours de la première moitié du XIII^e siècle.

Transférés de Nassau au château de Cappenberg près Lünen de la comtesse Kielmannsegge-von den Groeben, ils furent exposés et étudiés à trois occasions : ils ont été montrés une première fois en 1902 à l'occasion d'une importante exposition des Beaux-Arts à Düsseldorf², puis un



1. Moïse et le Buisson ardent, panneau d'une verrière d'Arnstein. Münster, Westfälisches Landesmuseum.

bon quart de siècle plus tard, en 1928, au Städtisches Kunstinstitut à Francfort-sur-le-Main avec d'autres vitraux du Moyen Age provenant de la collection du Freiherr vom Stein³. C'est alors que Georg Swarzenski, à la suite d'une analyse iconographique approfondie, conclut qu'il avait dû exister à l'origine une troisième verrière avec des scènes de la Vie du Christ qui justifierait la verrière de Moïse. Ainsi l'ensemble des vitraux d'Arnstein se composerait de trois fenêtres. En rejetant définitivement les relations hypothétiques avec Gerlachus de Cologne suggérés par Oidtmann, Swarzenski datait tous les panneaux vers 1170 et voyait leur place dans trois des quatre fenêtres hautes du côté sud de la nef principale de l'église abbatiale. En 1933, Franz Jansen, qui comptait les vitraux d'Arnstein au nombre des produits de l'école d'orfèvrerie et d'enluminure de Helmarshausen, et, plus tard après la Seconde Guerre mondiale, Hans Wentzel et Louis Grodecki ont accepté la position du catalogue de Francfort⁴.

Une troisième fois les panneaux de Cappenberg ont été présentés au public, en 1966, au Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, parmi les chefs-d'œuvre du vitrail médiéval réunis par le célèbre homme d'État⁵. Rüdiger Becksman a émis l'hypothèse selon laquelle existait au début une autre paire de verrières typologiques. A l'Annonciation correspondrait la Vocation de Moïse sur le mont Horeb : la Nativité du Christ serait l'antitype de Moïse et d'Aaron avec la Verge fleurie, et la Descente du Saint-Esprit ferait pendant à Moïse recevant les tables de la Loi ; il resterait donc une lacune iconographique entre la Nativité du Christ et la Pentecôte. Si l'on observe les différences de composition et de couleur au fond des panneaux vétérotestamentaires, ou encore la bordure séparant la scène représentant Moïse recevant les tables de la Loi et d'autres scènes avec le même personnage, on peut penser que le panneau avec Moïse sur le Sinaï fait partie du haut de la seconde verrière de l'Ancien Testament⁶. Ainsi, selon la lecture proposée par Becksman, la place du Moïse recevant les tables de la Loi, sur la verrière vétérotestamentaire de la première paire typologique, serait occupée à l'origine par la Traversée de la mer Rouge correspondant au Baptême du Christ ; pour la deuxième paire Becksman suggère, en avançant de bas en haut, le Serpent d'airain, préfiguration de la Crucifixion ; Samson avec les portes de Gaza, type de la Résurrection du Christ, puis Moïse recevant les tables de la Loi, et son antitype la Descente du Saint-Esprit⁷. En somme, avec les deux panneaux de l'Arbre de Jessé qu'il faut compléter par le panneau médian, l'ensemble aurait compté quinze panneaux disposés dans cinq fenêtres de l'abside occidentale⁸. L'analyse stylistique permit enfin au savant allemand de fixer la date des vitraux d'Arnstein aux années 1150-1160 — ce qui a aussi été accepté dernièrement par Louis Grodecki⁹ — et d'attribuer l'œuvre à un atelier de Coblenze¹⁰.

Cinq verrières romanes, qui réalisent un programme iconographique commun, constituent l'un des premiers ensembles typologiques parmi les vitraux antérieurs au milieu du XII^e siècle parvenus jusqu'à nos jours. Aucune des églises, dont les vitraux sont discutés par Louis Grodecki dans son très beau volume sur le vitrail roman, à l'exception de l'église abbatiale de Saint-Denis, n'a préservé un programme si riche. A Chartres, il ne se trouve que trois verrières de la façade occidentale, datées 1145-1150/1155, où l'Ancien Testament touche au Nouveau : la fenêtre du milieu avec le cycle de l'Enfance de Jésus, la fenêtre du nord avec l'Arbre de Jessé et la fenêtre du sud avec le cycle de la Passion¹¹.

Vers le milieu du XIII^e siècle, un ensemble typologique composé de six épisodes de la vie du Christ se succédant l'un à l'autre selon l'ordre historique, de l'Enfance du Christ à la Descente du Saint-Esprit, est une réalisation plutôt exceptionnelle sinon unique¹². Entre 1140 et 1160 la typologie était orientée vers l'idée de la Passion. Dans l'orfèvrerie mosane, la composition est, en général, centrée de telle façon que l'antitype du Nouveau Testament, en principe la Crucifixion, soit entouré de nombreuses préfigurations vétérotesta-



2. Moïse recevant les tables de la Loi, panneau d'une verrière d'Arnstein. Münster, Westfälisches Landesmuseum.



3. Moïse, Aaron et la Verge fleurie, panneau d'une verrière d'Arnstein. Münster, Westfälisches Landesmuseum.



4. Arbre de Jessé, panneau supérieur d'une verrière d'Arnstein. Münster, Westfälisches Landesmuseum.



5. Arbre de Jessé, panneau inférieur d'une verrière d'Arnstein. Münster, Westfälisches Landesmuseum.

mentaires. Ainsi deux scènes de l'Ancien Testament correspondent à une scène du Nouveau sur le triptyque émaillé d'Alton Towers, vers 1150 : la Crucifixion au milieu est flanquée par l'Offrande d'Isaac et le Serpent d'airain, la Descente aux Limbes par Léviathan pris au hameçon et par Samson emportant les portes de Gaza, et la Résurrection par Jonas sortant de la baleine et par l'ascension d'Élie sur un char de feu¹³. Sur la plaque d'émail de Chantilly, datable de 1160-1170, la Crucifixion, les Trois Maries au tombeau et l'Ascension sont encadrées des deux côtés par des préfigurations vétérotestamentaires et, en haut et en bas, par les prophètes¹⁴. Mais dès les environs de 1150, à la place de la typologie symbolique, apparaît une typologie qui observait l'ordre historique des événements du Nouveau Testament¹⁵. En France la première annonce de cette nouvelle conception aurait été le parement d'autel jadis à l'église abbatiale de Saint-Denis, où s'appariaient trois couples typologiques, l'Entrée à Jérusalem à Melchisédech saluant Abraham, la Cène à l'Offrande d'Isaac, et le Christ portant la croix aux Émissaires de Josué¹⁶.

Malgré plusieurs des interprétations émises, nous ne connaissons plus, hélas, le système typologique de la Grande Croix érigée à Saint-Denis, avant 1147, grâce à l'initiative de Suger, qui l'avait lui-même décrite, mais de manière trop ambiguë : « *Salvatoris historia cum antiquae legis allegiarum testimoniis designatis*¹⁷. »

En Angleterre des réalisations typologiques sont attestées ; citons, entre autres, les peintures datées vers 1160 décorant les *dorsalia* de l'église abbatiale de Peterborough qui n'existent plus mais ont été copiées vers 1300 dans le Psautier de Peterborough¹⁸, et les restes des vitraux de la cathédrale de Canterbury, au dernier quart du XII^e siècle¹⁹ ; la typologie historique apparaît aussi sur les *ciboria* de Kennet-Balfour et de Malmesbury, confectionnées vers 1170²⁰, et dans le texte de *Pictor in Carmine*, composé vers 1200 par Adam, abbé de Dore²¹. Les grands programmes typologiques réalisés en Allemagne aux XI^e et XII^e siècles ne sont connus que par leurs descriptions et ne peuvent donc servir de points de repères sûrs ; c'est le cas des peintures murales de la cathédrale de Mayence du temps de l'évêque Aribio († 1031)²² et de celles de l'église Saint-Emmeram de Ratisbonne, exécutées après 1166²³, ainsi que des tapisseries de l'église Saint-Ulrich et Sainte-Afre d'Augsbourg, brodées sous les abbés Udalskalk et Heinrich (1174-1179)²⁴. Seules la peinture des manuscrits et l'orfèvrerie de Basse-Saxe datables de la seconde moitié du XII^e siècle ont conservé des exemples de typologie ; elle est toujours symbolique²⁵. Finalement, la mise en parallèle de deux types vétérotestamentaires avec un antitype du Nouveau Testament qu'enrichissent en outre des figures de prophètes, selon l'organisation conçue en 1181 par Nicolas de Verdun sur l'ambon de Klosterneubourg, diffère entièrement de l'ordre observé aux vitraux d'Arnstein²⁶.

Le panneau de Moïse s'entretenant avec Dieu sur le mont Horeb se distingue parmi d'autres représentations du Buisson ardent par un trait particulier : Moïse tient dans sa main droite la queue du serpent en quoi Dieu a changé la verge de Moïse, lorsque celui-ci exprima des doutes sur la possibilité que s'accomplisse l'ordre reçu du Seigneur (fig. 1). En invoquant l'exemple du motif du serpent, Hans Wentzel et Rüdiger Becksmann font référence à un vitrail du dernier quart du XIII^e siècle provenant de Wimpfen en Souabe et déposé au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt ; sur cette pièce, le serpent s'enroule autour d'une branche de l'arbre auprès duquel Moïse ôte ses chaussures²⁷. Pourtant un serpent semblable, mais suspendu en l'air, apparaît sur une des miniatures de l'Évangélaire d'Averbode, daté 1160-1180 ; provenant de cette abbaye de Prémontrés, il est conservé à la Bibliothèque Universitaire de Liège (fig. 6)²⁸. L'exemple mosan est d'autant plus intéressant que le visage du Christ d'Averbode ressemble au visage de Moïse d'Arnstein et, de plus, sur les vitraux d'Arnstein aussi bien que dans l'Évangélaire d'Averbode, on trouve, sur les vêtements, le même type d'ornements d'orfèvrerie : sur la cuisse de Jessé



6. Moïse et le Buisson ardent, évangélaire d'Averbode. Liège, Bibliothèque de l'Université.

et le bras de David à Arnstein, au dessin végétal, (fig. 5), et sur la cuisse et le bras de la Vierge au rhinocéros dans l'Évangélaire d'Averbode, au dessin géométrique (fig. 7)²⁹. Du reste, le motif du serpent suspendu dans l'air se répète deux fois sur les miniatures anglaises du XII^e siècle, à savoir sur une feuille qui provient peut-être du Psautier d'Edvin de la Pierpont Morgan Library où Moïse, tourné à gauche, reste debout devant le buisson tandis qu'on distingue, entre lui et l'arbre, le serpent disposé en oblique³⁰, et dans le Psautier de Canterbury, vers 1200, avec le serpent placé verticalement³¹.

Le motif du serpent tenu par la queue par Moïse devant le Buisson ardent était certainement beaucoup plus populaire au XII^e siècle qu'on ne le soupçonne : on le trouve par exemple en Italie vers la fin du XII^e siècle, sur les fonts baptismaux de S. Frediano à Lucques où le serpent est représenté sous la forme d'un énorme dragon ailé (fig. 8)³². Plus tard, au XIII^e siècle, la même manière de tenir le serpent, en lequel Dieu changea la verge, caractérise la scène représentant Moïse et Aaron devant le Pharaon (Ex. 7 : 9-12) sur le vitrail datant de 1225 environ dans la cathédrale de Sens³³. Enfin Moïse tient le serpent comme un attribut sur la lettrine typologique I des Antiquités Judaïques de Flavius Joseph provenant de Zwiefalten, datées entre 1170 et 1180, à la Landesbibliothek à Stuttgart, où la tête du serpent est tournée vers le haut³⁴.

Mais le serpent dans la main de Moïse n'est pas la seule étrangeté du panneau figurant le Buisson ardent : l'inscription VIR... ATUR placée en bas du vitrail n'est pas moins singulière. Rüdiger Beckmann, en adoptant l'opinion de Hans Wentzel, supplée les caractères qui manquent pour déchiffrer la sentence VIRGO SALUTATUR INNUPTA MANENS GRAVIDATUR³⁵. Georg Swarzenski a déjà suggéré cette restitution, mais l'un et l'autre auteurs rejettent les suppositions du catalogue de l'exposition de Francfort selon lesquelles l'inscription aurait été ajoutée plus tard. Ils pensent qu'elle se trouvait dès l'origine en haut du panneau, d'où le fragment aurait été transféré en bas par Oidtmann.

Il faut remarquer, avant tout, que la formule VIRGO SALUTATUR INNUPTA MANENS GRAVIDATUR est un titulus canonique de la Bible des Pauvres et n'apparaît dans la littérature sacrée que vers le milieu du XIII^e siècle. Elle n'accompagne les images qu'après 1300, toujours au-dessus de l'Annonciation et seulement en relation avec cette scène³⁶. On ne sait pas bien quand ni où elle a été créée ; on ne la trouve pas en tout cas dans le poème de Pierre Riga *Aurora*, qui est une version versifiée de la Bible, ayant servi de modèle au moins à deux tituli de la Bible des Pauvres³⁷. Il faut noter pourtant qu'une formule semblable, VIRGO SALUTARIS VERO VERBO GRAVIDARIS, accompagnait déjà au XII^e siècle la scène de l'Annonciation peinte « ante dormitorio » au couvent de Saint-Ulrich et Sainte-Afre d'Augsbourg ; l'inscription avait été composée par Udalskalk³⁸.

De tout cela on peut tirer deux conclusions. Tout d'abord, si l'on rapporte l'inscription à Marie et si on la déchiffre en ajoutant le moins possible au fragment préservé, comme le fait, avec la plus grande prudence, Louis Grodecki : VIRGO SALUTATUR, il ne faut pas chercher sa place sur le panneau de Moïse, qui, en s'entretenant avec le Seigneur, attrape la queue du serpent, mais — comme le supposait Georg Swarzenski — sur le panneau de l'Annonciation perdu au cours des siècles. C'est là seulement que la formule VIRGO SALUTATUR acquerrait son sens iconographique. Si l'on accepte cette solution, il s'ensuit que l'inscription sur le panneau du Buisson ardent a été transférée du panneau de l'Annonciation³⁹. Il serait difficile d'en préciser la date exacte. Et il est douteux dans ce cas que le panneau de Moïse sur le mont Horeb ait été dès l'origine dépourvu de sa propre inscription.

On en arrive alors à une seconde conclusion. Il est possible que les caractères conservés VIR... ATUR doivent être complétés et déchiffrés différemment qu'on ne l'a proposé jusqu'à présent, d'autant plus que les autres inscrip-

tions sur les panneaux d'Arnstein ne sont pas des tituli, mais de simples identifications des personnes ou des sujets iconographiques. Aucune d'elles n'est construite sous forme de versiculum rimé, et la différence entre les deux systèmes d'inscription est la même qu'entre les tituli composés par Suger — de la version allégorique des vitraux — et la formule succincte de la verrière illustrant le texte d'Ézéchiel à Saint-Denis⁴⁰.

Puisque toutes les inscriptions sur les autres panneaux d'Arnstein sont très succinctes et brèves, comme : MOYSES et ARON (dans la scène avec la Verge fleurie), MOYSES et LEX DEI (dans la scène avec les tables de la Loi), ECCE VIGA ISAI (panneau de Jessé couché), MARIA MATER DOMINI (en bas du panneau avec le Christ de l'Arbre de Jessé, qui concerne certainement le panneau avec la représentation perdue de Marie) ou comme les dons du Saint-Esprit, il faut chercher une formule courte qui identifierait la scène sur le mont Horeb. Le texte du récit biblique sur la verge de Moïse changée en serpent est le suivant (Ex. 4 : 2-4) : « Le Seigneur lui dit donc : Que tiens-tu en ta main ? Il répondit : Une Verge. Et le Seigneur dit : Jette-la par terre ; il la jeta, et elle fut changée en serpent ; de sorte que Moïse s'enfuit. Et le Seigneur lui dit : Étends ta main et saisis sa queue ; il l'étendit et saisit le serpent, et il redevint une verge⁴¹. » En se servant de ces mots de la Vulgate, on pourrait suggérer pour la scène où Dieu assure Moïse de sa volonté par un miracle, la formule : VIRGA VERSATUR, c'est-à-dire la verge se transforme. Cette locution exprime à la fois la transformation de la verge en serpent représentée sur le vitrail et la transformation du serpent en verge qui va suivre la saisie par Moïse de la queue du serpent. C'est la teneur de l'inscription qui correspondrait au sujet de la scène, car il est évident que le vitrail représente le texte : « Extende manum tuam et apprehende caudam eius. Extendit et tenuit. » Cet accord avec les paroles du Seigneur adressées à Moïse expliquerait le mieux pourquoi on ne s'est pas servi de l'abréviation du titulus canonique pour l'iconographie du Buisson ardent : VIDEBAT QUOD RUBUS ARDEBAT ET NON COMBURETUR (Ex. 3 : 2)⁴². En aucun cas le titulus VIRGO SALUTATUR INNUPTA MANENS GRAVIDATUR ne pourrait ici concerner le Buisson ardent sans comporter la moindre allusion à l'entretien de Moïse avec Dieu sur le mont Horeb. Remarquons enfin que l'auteur anonyme du texte *Pictor in Carmine* prévoie pour le type du *Colloquium Gabrielis et virginis de incarnatione verbi*, entre autres préfigurations, la scène décrite : « Virgam proicit Moyses in terram coram domino qui /que/ vertitur in colubrum »⁴³.

Des trois panneaux de l'Arbre de Jessé, comme on l'a déjà noté, ne sont préservés que les deux extrêmes ; le panneau du milieu a été restitué au XIX^e siècle sous la forme d'un personnage royal, il s'agissait certainement de Salomon⁴⁴. Cette restitution ne prenait pas en considération l'inscription MARIA MATER DOMINI placée en bas du panneau représentant le Christ adolescent. Hans Wentzel, dans une lettre adressée à Rüdiger Becksmann, a formulé l'opinion que la partie supérieure du Christ et sa tête ont remplacé la figure primitive de Marie, transférée d'une autre verrière. Mais Becksmann exclut cette possibilité persuadé que Marie, même s'il arrivait qu'elle figurât seule entourée des sept dons du Saint-Esprit, n'est jamais représentée avec eux au sommet de l'Arbre de Jessé⁴⁵. Cependant la position iconographique de Becksmann semble être moins décisive puisque l'on voit Marie entourée des dons du Saint-Esprit au sommet de l'Arbre de Jessé sur une miniature du Missel de Bertold de l'école de Ratisbonne, datant du deuxième quart du XIII^e siècle et provenant du couvent de Weingarten⁴⁶. Néanmoins Becksmann restitue correctement le type de l'Arbre de Jessé d'Arnstein⁴⁷. Quant à la figure perdue de Marie on peut l'imaginer pareille à sa représentation plus tardive de Fribourg-en-Brigau, où la Vierge, bien que le style de la verrière soit beaucoup plus avancé, est assise sur l'embranchement des feuilles, qui pendent mollement (*lappig umgeschlagene Blätter*), identiques aux feuilles de l'Arbre de Jessé d'Arnstein⁴⁸.



7. Vierge à la licorne, évangélaire d'Averbode. Liège, Bibliothèque de l'Université.



8. Moïse et le buisson ardent, fonts baptismaux. Lucques, S. Frediano.

Trois traits caractérisent l'Arbre de Jessé d'Arnstein. Premièrement, trois personnes seulement constituent la descendance de Jessé : David, Marie et le Christ au sommet de l'arbre. Une telle composition est connue par plusieurs exemples du XII^e et de la première moitié du XIII^e siècle dans les manuscrits à peintures⁴⁹. On accepte aussi cette composition pour la verrière de l'église Saint-Patrocle de Soest en Westphalie, datée de 1166, qui décorait primitivement la chapelle du côté nord du chœur⁵⁰.

Cette rédaction « abrégée » de l'Arbre de Jessé est bien fondée dans la littérature du XI^e siècle. Déjà Honorius Augustodonensis dans son *Speculum Ecclesiae*, au chapitre « *In Annuntiationem S. Mariae* », réduit la généalogie du Christ à ces trois personnages principaux : « Jessé était père du roi David qui fut la racine de cette sainte génération. De cette racine poussa David comme un arbre sur lequel a bourgeonné une noble verge, car la Vierge Marie est sortie d'elle quand la Vierge Marie a engendré le Christ »⁵¹. Il nous semble donc que, dès le début, le type de l'Arbre de Jessé à trois personnages existait indépendamment de la composition à plusieurs figures et qu'un tel exemple a pu inspirer le maître des vitraux d'Arnstein.

Deuxièmement, les sept dons du Saint-Esprit, qui entourent la figure du Christ au sommet de l'arbre, sont symbolisés par des colombes⁵². Les oiseaux, placés dans des cadres circulaires, ont été disposés symétriquement, la colombe centrale descendant la tête tournée verticalement vers le bas, ce qui apparente la verrière d'Arnstein aux vitraux de Saint-Denis, de Chartres et de Gercy (vers 1220)⁵³. Mais leur type, sans cadres, remonte au XI^e siècle comme le prouve l'exemple de la peinture murale jadis à l'église-porche de Saint-Michel d'Hildesheim⁵⁴.

Troisièmement, les ancêtres spirituels du Christ sont absents, ce qui est plutôt atypique vers la moitié du XII^e siècle. Pour suppléer à ce défaut, on voudrait voir aux fenêtres voisines de la verrière principale des grandes figures de prophètes représentés debout, comme celles du Psautier d'Henri de Blois ou de celui de Shaftesbury, ainsi que sur un relief du début du XIII^e siècle de Bamberg, avec les sept dons du Saint-Esprit, mais sans la Vierge⁵⁵, ou des petites figures en buste, comme dans *De Laudibus sanctae Crucis* de Raban Maur d'Anchin — avec quatre prophètes de chaque côté — ou sur la verrière de la cathédrale de Ratisbonne, datée de 1220-1230. Un tel enrichissement typologique transcenderait-il l'usage du milieu du XII^e siècle ?

Mais les figures des prophètes n'étant pas prévues dès le début dans le programme des vitraux d'Arnstein, quelles scènes pourrait-on envisager sur les verrières typologiques ?

Dans le poème *Arnsteiner Marienlied* ou *Marienleich*, écrit vers 1150 à Arnstein, faisant partie d'un Psautier latin, déposé au Staatsarchiv à Wiesbaden⁵⁷ l'auteur (peut-être Guda, femme du comte Louis d'Arnstein, fondateur de l'abbaye, qui menait la vie d'une recluse près d'une église d'Arnstein), compare la maternité virginale de la Vierge aux rayons du soleil qui passent par le verre en évoquant, en tant que types de l'Ancien Testament, l'Arbre de Jessé, le Buisson ardent, la Verge d'Aaron et la porte fermée d'Ézéchiél⁵⁸. Et pourtant nous ne croyons pas qu'au-dessus du panneau de Moïse et d'Aaron devant la Verge fleurie ait pu être représentée la porte close d'Ézéchiél. Ni le caractère littéraire de la source religieuse, ni l'incertitude concernant l'identification de l'église près de laquelle vivait la recluse, ni l'iconographie des autres panneaux d'Arnstein n'autorisent une telle hypothèse⁵⁹.

A la lumière des sujets introduits sur les panneaux préservés, le programme de l'ensemble des vitraux se révèle décidément christologique. La disposition des figures de l'Arbre de Jessé accentue le fait qu'il s'agit de l'arbre du Christ. Dans ces circonstances, Moïse qui tient le serpent en s'entretenant avec le Seigneur sur le mont Horeb, ainsi que Moïse avec Aaron devant l'Arche d'alliance ne se rapportent pas d'une manière exclusive à Marie, comme il était de règle vers la fin du Moyen Âge, mais en général au mystère de la Rédemption par l'Annonciation — la vocation de Marie et la



9. Crucifixion, panneau détruit en 1945.
Autrefois Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



10. Moïse recevant les tables de la Loi et Incrédulité de St Thomas, diptyque en ivoire.
Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz.

conception de Jésus, la Nativité — la maternité virginale de Marie, et la Crucifixion, l'acte même de la Rédemption en tant que satisfaction du péché des premiers parents.

Dans le développement de l'iconographie de l'Arbre de Jessé au cours du XIII^e siècle, les protagonistes de l'arbre généalogique cèdent la place aux principaux épisodes de la vie du Christ et de la Rédemption de l'humanité : sur la verrière de l'abside de Saint-Cunibert à Cologne (1215-1226-1230) à l'Annonciation, la Nativité du Christ, la Crucifixion et la Résurrection⁶⁰ et sur la verrière dans le chœur occidental de la cathédrale romane de Ratisbonne à l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages et la Crucifixion⁶¹. Dans ce contexte ne semble-t-il pas justifié d'admettre que la Crucifixion, juxtaposée au Serpent d'airain, se trouvait en haut de la première verrière du Nouveau Testament au lieu de l'hypothétique Baptême du Christ, préfiguré par la Traversée de la mer Rouge ?

Comment une telle Crucifixion pouvait-elle être figurée ? Elle ressemblait certainement à la Crucifixion faite par le maître Gerlachus de la collection du baron von Zwierlein à Geisenheim, achetée en 1887 par le Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin (fig. 9)⁶², qui exposait le crucifié sur le fond d'une gloire bleue semblable à la gloire écarlate qui sert de fond à la Crucifixion de Châlons-sur-Marne⁶³. On ne saura jamais si l'œuvre de Gerlachus à Berlin, détruite en 1945, appartenait à l'ensemble des vitraux d'Arnstein. Le style et l'icono-

graphie s'accordent, mais les dimensions, même si l'on ajoute la bordure du même type que la bordure des vitraux d'Arnstein, semblent s'y opposer⁶⁴.

Sans entrer dans les détails de la restitution théorique suggérée par Becksmann de la seconde paire typologique des vitraux d'Arnstein, il ne nous semble pas prudent d'admettre, comme antitype de Moïse recevant les tables de la Loi sur le mont Sinaï, la Descente du Saint-Esprit, à laquelle les symboles de ses dons ne pouvaient manquer, juxtaposée au Christ adolescent entouré de sept dons du Saint-Esprit au sommet de l'Arbre de Jessé⁶⁵. On pourrait envisager plutôt l'Incrédulité de saint Thomas, représentée à la manière du diptyque en ivoire du X^e siècle au Hessisches Landesmuseum à Darmstadt (fig. 10)⁶⁶. Selon saint Paul (II Cor. 3 : 3) les *tabulae lapideae* de Moïse seraient en relation typologique avec les *tabulae cordis carnis* révélées à saint Thomas incrédule. Ce rapprochement typologique final pourrait être précédé par la Résurrection, au milieu de la verrière, ayant pour type Jonas vomé par la baleine, et par la Descente aux Limbes, mise tout en bas, préfigurée par Samson avec les portes de Gaza.

Les vitraux d'Arnstein sont parmi les plus anciens, après les vitraux d'Augsbourg, et les plus précieux des verrières allemandes. Ce qui les distingue c'est la qualité de leur exécution, la préciosité, si fortement soulignée par Louis



11. St Jérôme et St Damase, St Laurent et le donateur, évangélaire de Lund, Uppsala, Bibliothèque de l'Université.

Grodecki, mais aussi et avant tout, c'est l'autoportrait du maître-verrier (fig. 1). Au-dessous de la scène de Moïse s'entretenant avec le Seigneur sur le mont Horeb, on voit représenté en demi-figure un homme tourné vers la gauche, habillé d'un vêtement blanc ou d'une tunique et d'un manteau bleu jeté par-dessus ses épaules. Sa tête, sur un long cou légèrement levé, est entourée d'une courte barbe couvrant les joues. Des moustaches décorent son visage aux grands yeux et au nez régulier. De sa main gauche dont le bras reste collé au corps, l'homme soutient le pinceau long et effilé avec lequel il semble donner, devant nos yeux, les dernières touches de l'inscription qui forme un vers léonin composé de deux parties rimées : REX REGUM CLARE GERLACHO PROPICIARE⁶⁷.

La personne de Gerlachus se présente dans un champ en demi-cercle à fond rouge, bordé d'une zone interne concentrique verte, décorée de rinceaux enlevés avec le point ou la patte⁶⁸ et de la zone noire de l'inscription aux lettres jaunes. Ce type de découpeure demi-circulaire en bas du grand rectangle, renfermant le sujet iconographique principal, est caractéristique de l'enluminure basse-saxonne du XII^e siècle et le modèle que suivait le maître d'Arnstein pourrait être du type de la miniature de dédicace dans l'Évangélaire de la cathédrale de Lund, réalisé vers 1140 à Helmarshausen et conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala (fig. 11) : son champ semi-circulaire avec donateur, les mains tendues en prière, est bordé de l'inscription : MARTYR LAURENTI PRECIBVS SUCCURRE PETENTI⁶⁹. L'école d'Helmarshausen pouvait s'inspirer de modèles anglais comme la feuille avec le Christ en Majesté de la Bible de l'abbaye Bury Saint Edmunds (f^o 19) des années 1130-1140, dans la Bibliothèque de Corpus Christi College à Cambridge⁷⁰, (ms. 2, f^o 281 v^o) ; on y voit Ézéchiël au-dessous du Christ, dans le champ correspondant au 3/4 du cercle⁷¹.

L'inscription d'Arnstein par son caractère et son contenu rappelle vivement les mots initiaux de l'inscription REX BENE SUGERII DIGNARE/avec la suite PIUS MISERERI, et la seconde ligne DE CRUCE PROTEGE ME, DE CRUCE DIRIGE ME/, placée sur la Grande Croix du Suger, près de son portrait, à Saint-Denis⁷².

Du reste le portrait de l'artiste au travail s'accorde bien avec la tradition iconographique du XII^e siècle et l'image de Gerlachus s'apparente par sa forme, sa composition et son dessin à celle du peintre dans les *Opera omnia* de Saint-Ambroise de la première moitié du XII^e siècle à Bamberg⁷³.

Nous ne possédons pas de renseignements sur la personne de Gerlachus, de même qu'on ne sait pas s'il y a quelque relation entre son nom et le nom de l'ermite Gerlachus (né vers 1100, mort en 1166), solitaire vivant à Houthen dans la province néerlandaise de Limbourg, particulièrement respecté et vénéré dans l'ordre des Prémontrés⁷⁴.

J. L. Fischer dans la première édition de son *Handbuch der Glasmalerei*, parue en 1914, a reconnu, dans l'autoportrait de l'artiste, un prémontré, en identifiant son vêtement avec l'habit d'un ecclésiastique : il attribue au manteau la couleur noire⁷⁵. Cependant Rüdiger Becksmann incline, à juste titre, à voir dans l'artiste un peintre-verrier séculier, en même temps que le donateur. Et pourtant l'action exécutée par maître Gerlachus n'indique pas l'acte de donation⁷⁶. Car ce n'est pas ainsi que sont représentés les donateurs sur la grande verrière de la Crucifixion de la cathédrale de Poitiers (1155-1162)⁷⁷, sans parler de vitraux plus récents comme le vitrail rhénan du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt représentant saint Augustin et saint Nicolas (vers 1250), où les donateurs, ainsi qu'à Poitiers, portent le modèle du vitrail donné à l'église⁷⁸, ou celui de l'église Sainte-Marguerite d'Ardagger (daté par Mme Frodl-Kraft de 1226-1241), où le prévot Heinricus offre le modèle de l'église⁷⁹. Il est évident qu'il y avait une raison spéciale pour qu'un donateur, si nous acceptons l'interprétation de Becksmann, soit représenté en tant que peintre. Quel pouvait être l'origine de cette idée ?

Il nous paraît juste de commencer par l'analyse de la première partie de l'inscription : REX REGUM CLARE. La formule REX REGUM se retrouve au XII^e siècle sur le

reliquaire en forme de quatre-feuilles du moine Welandus, daté vers 1160, notamment au-dessus de la figure du Christ séjournant entre saint Oswald, roi de Northumbrie, et deux autres personnages royaux, saint Sigismond et un certain saint Eugeus⁸⁰. Il n'y a pas de doute que les mots REX REGUM, sur le vitrail d'Arnstein comme sur le reliquaire d'Henri II, se rapportent au Christ et révèlent un contexte apocalyptique. Car la formule REX REGUM, dont saint Paul se sert dans son Épître à Timothée (I, 6 : 15), est empruntée à l'Apocalypse (17 : 4 et 19 : 6). Donc, avec l'invocation REX REGUM CLARE, l'artiste adresse au Seigneur la prière qu'il lui soit propice quand il paraîtra dans toute sa gloire le jour du Jugement Dernier.

Dans la typologie des formes architecturales, le champ demi-circulaire dans lequel Gerlachus est représenté, correspond à la porte d'entrée. Dans ce contexte, il est significatif que l'activité de l'artiste d'une certaine façon s'apparente à l'activité de l'homme traçant le *Signum Tau* avec le sang de l'agneau pascal sur la porte des maisons juives en Égypte (Ex. 12 : 7), mais aussi à l'homme marquant le signe Thau sur les fronts des élus dans la vision d'Ézéchiel (Éz. 9 : 2). Les deux signes : Tau et Thau, que l'on identifiait dans l'iconographie du Moyen Âge, annoncent la future offrande du Christ et préfigurent l'image apocalyptique des élus (Ap. 7 : 3 et 9 : 4)⁸¹.

Ainsi Gerlachus, tel un *Vir vestitus lineis et atramentum scriptoris ad renes eius* (Éz. 9 : 2), le pinceau dans la main droite, soulevant de sa main gauche la couleur dans un pot semi-circulaire, ressemble à l'homme écrivant le *signum THAU* sur le vitrail de Saint-Denis (1145-1150) (fig. 12)⁸² et à celui qui est figuré sur la verrière de Châlons-sur-Marne (de 1147)⁸³ ou sur les vitraux du XIII^e siècle d'Orbais (1210-1215), de Bourges (1210-1215) et de Chartres⁸⁴, sans parler de plusieurs représentations de cette scène dans l'orfèvrerie en Basse-Lotharingie vers le milieu du XII^e siècle (fig. 13)⁸⁵.

Du point de vue de l'économie du salut, comme le

souligne Franz Röhrig, la scène néotestamentaire est toujours quelque chose de plus qu'un type de l'Ancien Testament⁸⁶. Il faut donc poser la question finale. Si le maître Gerlachus est le créateur et le donateur de tout cet ensemble des vitraux d'Arnstein, comme on le croit, et si son portrait se trouvait dès le début à la place qu'il occupe aujourd'hui, selon l'opinion soutenue par Becksmann⁸⁷, et n'a pas été ajouté plus tard, comme le supposent George Swarzenski et Grodecki⁸⁸, pourquoi ne lui a-t-on pas réservé quelque place plus digne sur l'une des verrières du Nouveau Testament ? Et pourquoi son image entourée d'une inscription au sens eschatologique est-elle au-dessous de Moïse qui tient la queue du serpent ?

Dans les *Questiones in Veterum Testamentum*, texte exemplaire pour la typologie au Moyen Âge, Isidore de Séville explique le rôle sotériologique de la queue du serpent : « Il y a en effet dans la queue du serpent (l'image) de la fin du monde, car c'est ainsi que la mortalité de l'Église passe par le glissement du temps : les uns s'en vont, les autres viennent, comme par (le mouvement) du serpent, et d'ailleurs c'est par le serpent que la mort a été semée. Mais à la fin des temps comme par la queue du monde nous rentrerons sous la main de Dieu et, saisi (par lui) nous serons restaurés et ressuscités, notre dernier ennemi, la mort, étant détruit, nous serons désormais comme la verge de la royauté dans la droite de Dieu⁸⁹ ». La formule inscrite par Gerlachus ne serait-elle pas une prière pour que sa mortalité, comparée au serpent, se transforme en une verge dans la main du Seigneur ? La signification symbolique du serpent a été exprimée le mieux par un titulus du XII^e siècle qui se trouvait jadis près de l'image de la Crucifixion dans la nef de l'église Saint-Emmeram à Ratisbonne : « Car la verge de Moïse n'est rien d'autre en elle-même que la Sainte Croix⁹⁰ ». L'homme responsable du programme iconographique des vitraux d'Arnstein connaissait bien les textes sacrés et les a adroitement adaptés aux exigences du donateur⁹¹.



12. Vision d'Ézéchiel sur le Signum Tau, panneau d'une verrière de Saint-Denis. Saint-Denis, église abbatiale.

75. FISCHER, *op. cit.*, Leipzig, 1914, p. 66. B.C.K. (repln), « Gerlachus », dans THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XIII, Leipzig, 1920, col. 471, se décide aussi à voir dans Gerlachus un ecclésiastique.

76. BECKSMANN, *op. cit.*, 1975, pp. 65-67 et 69 (Typen des Stifterbildes). Déjà l'auteur de l'article sur Gerlachus dans Thieme-Becker (*op. cit.*, 1920, col. 471) a reconnu en lui un donateur.

77. GRODECKI, *op. cit.*, 1977, n° 73, pp. 71 et 286, fig. 56.

78. BECKSMANN, *op. cit.*, 1975, p. 69 et pl. I en couleur.

79. E. FRODL-KRAFT, « Das Margaretfenster in Ardagger (Studien zur österreichischen Malerei in der I. Hälfte des 13. Jahrhunderts) », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t. XVI/XX, 1954, pp. 9-46, ici fig. 1, 2 et 27 au texte pp. 10 et 11 n. 6; BECKSMANN, *op. cit.*, 1975, p. 67, fig. 2. Le sujet du donateur tenant un modèle de l'église a été étudié récemment par E. LIPSEYER, *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, Diss. Rutgers University, 1981.

80. VON FALKE et FRAUBERGER, *op. cit.*, 1904, pp. 109-110 et 133-134, fig. 104; LASKO, *op. cit.*, 1972, pp. 204-205.

81. M. DIENST, « Aaron », dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. I, 1968, col. 2-4, ici col. 3; PH. VERDIER, « A Mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Thau (Tau) », dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, t. XXIX-XXX, 1966-1967, pp. 17-47, particulièrement pp. 19-22; E. DINKLER-VON SCHUBERT, « Siegel », dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. IV, 1972, pp. 156-158. Sur les textes anciens qui ramènent la lettre Thau au signe de la croix voir : H. RAHNER, « Das mystische Tau », dans *Zeitschrift für Katholische Theologie*, t. LXXV, 1953, pp. 386-410; J. DANIELOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961, pp. 146-152.

82. GRODECKI, *op. cit.*, 1961, p. 41, pl. en couleur entre pp. 38 et 39; VERDIER, *op. cit.*, 1966-1967, p. 34, fig. 19; L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Études sur le vitrail du XII^e siècle*, vol. I, Paris, 1976 (Corpus Vitrearum Medii Aevi France. Serie « Études », vol. I : Département de Seine-Saint-Denis), pp. 103-105, fig. 12; p. 189, fig. 104; pp. 203-205, fig. 136-142; *id.*, *op. cit.*, 1977, n° 70, pp. 129-130 et 286, fig. 11.

83. L. GRODECKI, « A propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane », dans *l'Art mosan*, Paris, 1953, p. 163, pl. XXVII, 3; *Le vitrail français*, 1958, p. 125, fig. 94; VERDIER, *op. cit.*, 1966-1967, p. 36, fig. 21; GRODECKI, *op. cit.*, 1977, n° 70, p. 286 et fig. 111 sur p. 129.

84. Orbais : *Le vitrail français*, 1958, pl. VI; Bourges : Corpus Vitrearum France — Recensement, vol. II : Les vitraux du Centre et du Pays de la Loire, Paris, 1981, pl. IX; Chartres : GRODECKI, *op. cit.*, 1977, p. 290.

85. VERDIER, *op. cit.*, 1966-1967, p. 22, fig. 5 (Paris, Louvre, Exodus Tau); p. 27, fig. 11 (Saint-Omer, pied de la croix de Saint-Bertin, Signum Tau); p. 38, fig. 22 (Londres, Victoria and Albert Museum, Exodus Tau). Aux exemples mosans du XII^e siècle rassemblés par Verdier il faut ajouter une plaque rectangulaire en émail de la collection de M. et Mme Georges E. Seligman, publiée dans *Medieval Art from Private Collections*, The Metropolitan Museum of Art, (s. l.), 1968, n° et fig. 148 et une plaque à quatre lobes du reliquaire philactère au Musée de l'Ermitage de Leningrad, reproduite dans *L'Art appliqué du Moyen Age au Musée de l'Ermitage, Œuvres en métal*, Moscou, 1971, n° 6.

L'homme écrivant le signe Tau est assimilé à Moïse sur un reliquaire de la Sainte-Croix, daté vers 1180, de Tongres. Voir : S. COLLOM-GEVAERT, J. LEJEUNE, J. STIENNON, *Art Mosan aux XI^e et XII^e siècles*, Bruxelles, 1961, n° 49; VERDIER, *op. cit.*, 1966-1967, p. 37; *Rhein und Maas*, 1973, vol. II, p. 211, fig. 28 et 29.

86. RÖHRIG, *op. cit.*, 1979, pp. 44-52.

87. BECKSMANN, *op. cit.*, 1966, p. 33; *id.*, *op. cit.*, 1977, p. 278.

88. SWARZENSKI et GÖTZ, *op. cit.*, 1928, p. 32 : « Möglicherweise sass die eigentliche Gerlachusscheibe ursprünglich nicht im Mosesfenster »; GRODECKI, *op. cit.*, 1977, p. 152 : « de la même main, incrusté plus tard dans la verrière ».

89. MIGNE, P.L., 83, 1862, col. 290 : « Est enim in cauda serpentis saeculi finis, quia sic mortalitas Ecclesiae per lubrica temporum volvitur; alii eunt, alii veniunt, tanquam per serpentem; mors enim per serpentem seminata est. Sed fine novissimo velut cauda saeculi redimus ad manum Dei, atque apprehensi reparabimur, et, novissima inimica morte destructa, resurgentes in dextera Dei virga regni erimus ». Cf. Beichner, *op. cit.*, 1965, vol. I, pp. 95-96 : Liber Exodus, De virga per quam fiunt miracula, vers 121-128 :

Virga Dei serui terre projecta fit anguis;
Ille rapit caudam, prima figura redit.
Quam tenuit Moyses ludeam virga figurat,
Quam primum tenuit per sacra iussa Deus,
Quo modo fit serpens nam fundit ubique uenenum,
Nec Christum credens, nec sua iussa sequens.
Cauda notat finem quis plebs, licet impis, Christum
Credet et in mundi fine fidelis erit.

90. ENDRES, *op. cit.*, 1902, p. 236, col. 278 et 280 n. 29. Il n'est pas sans importance de remarquer que l'inscription VIRGA AARON se trouve sur une croix-encolpion du XII^e siècle suspendue en second lieu sur un reliquaire byzantin du XII^e siècle dans le trésor de Hohe Domkirche à Cologne. Cf. *Monumenta Annonis, Cologne et Siegbourg*, Cologne, 1975, p. 164, n° D2, pl. en couleur XV.

91. K. A. NOVOTNY, « Wandlungen der Typologie in der Frührenaissance », dans *Lex et Sacramentum im Mittelalter*, Berlin, 1969 (Miscellanea Mediaevalia, t. VI), p. 145. L'histoire de la fondation de l'abbaye d'Arnstein est présentée par W. BACKMUND, *Monasteria Premonstratensia*, Straubing, 1949, vol. I, pp. 153-154.



13. Signum Tau, fragment du pied de croix de Saint Bertin. Saint Omer, musée municipal.