

By 32M

LE
PORTRAIT D'APA JÉRÉMIE

NOTE

À PROPOS

DU SOI-DISANT NIMBE RECTANGULAIRE

PAR

M. W. DE GRÜNEISEN

EXTRAIT

DES MÉMOIRES PRÉSENTÉS PAR DIVERS SAVANTS
À L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
TOME XII, 2^e PARTIE



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, RUE DE LILLE, 11

MDCCCXII



LE
PORTRAIT D'APA JÉRÉMIE.

NOTE

À PROPOS

DU SOI-DISANT NIMBE RECTANGULAIRE.

La planchette rectangulaire qu'on voit derrière la tête de certains personnages dans l'art du haut-moyen âge fut, dès la Renaissance, l'objet de savantes et curieuses discussions⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Cf. ALEMANNUS, *De Lateranensibus parietinis*, Romae, MDCLVI, 28, 42, 48, 160 et suiv.; CIAMPINI, *Vet. Monim.*, II, 142-143; GARRUCCI, *Storia dell' arte crist.*, I, 569, II, pl. 105 B. 5, IV, 98, 117; DE ROSSI, *Bull. di archeol. crist.*, A° 1° (1863), 13-14; (1865), 63; STEPHANI, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, dans *Mém. de l'Acad. des Sciences de Saint-Petersbourg*, sciences polit., hist. et phil., t. IX (1859); ANDRASSY, *Der Nimbus in der christl. Kunst. Congrès scientifique des catholiques tenu à Fribourg en 1898*, p. 38. AJNALOV, *Sinai-skia icony voskovoji schivopisi*, dans *Visant. Vrem.* V (1898), 181. WILPERT, *Byzant. Zeitsch.*, 1905, 578-579; IDEM, *Mélanges*

d'Archéol. et d'Hist., 1906, 3 et suiv.; IDEM, *Röm. Quart.*, 1907, fasc. 2-3, p. 93-102, 1910 (XXIV), p. 16 et suiv.; DE GRÜNEISEN, *Archivio d. R. Soc. Rom. di stor. patr.*, t. XXIX (1906), 88 et suiv.; *Ibid.*, p. 229 et suiv.; *Ibid.*, vol. XXIX (1907), p. 534 et suiv.; *Ibid.*, vol. XXX (1908); IDEM, *Byzant. Zeitsch.* (1908), p. 271 et suiv.; IDEM, *Bull. d. Soc. Filologica romana*, n° 10; IDEM, *Le Portrait*, Rome, Modes, 1911, p. 80-82, 84-85, 92-94; IDEM, *Hristianskji Vostok* (1912), *Journal de l'Acad. des Sciences de Saint-Petersbourg*. KRÜCKE, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristl. Kunst. Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, t. XXXV, Strasbourg, 1905. STRZYGOWSKI,

Cependant, au IX^e siècle encore, elle n'était autre chose que le « *viventis insigne* » et n'avait, en conséquence, aucun rapport avec le nimbe rectangulaire.

C'est au XIII^e siècle seulement, après les interprétations arbitraires de Durand de Mende⁽¹⁾, que la « *tabula circa verticem* » . . . et non « *corona* » de Jean Diacre devint le nimbe carré, que le « *viventis insigne* » devint un signe distinctif de mérite.

Rome fut considéré longtemps comme le pays originaire de la « *tabula circa verticem* » ; cependant les dernières fouilles d'Égypte ont prouvé le contraire.

C'est en Égypte, en effet, qu'on trouvera les deux formes caractéristiques du soi-disant nimbe carré. Là, on assistera, en même temps, à une des plus étranges transformations iconographiques du prototype. On verra l'idée mère s'obscurcir progressivement.

Le plus typique exemple de la planchette en Égypte nous est fourni par le portrait d'Apa Jérémie (fig. 1), mort vers la fin du V^e siècle. Le caractère de la peinture, le modelé savant, les pupilles encore ravivées de lumière, comme sur les beaux portraits des quatre premiers siècles de l'ère vulgaire, attestent que le portrait du vénérable Jérémie fut exécuté au V^e siècle,

Byz. Zeitsch., 1906, p. 700; *Eine alexandrinische Weltchronik*, p. 201, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, p. 1020; *Röm. Quart.*, 1910 (XXIV), p. 172-175. MARUCCHI, *Atti della Pont. Acc. Rom. d'Archeol.* (1906), p. 353 et suiv. LAUER, *Mémoires de la Soc. Nat. des Antiquaires de France*, s. VII, t. VII (1908), p. 55-71. SAUERLAND und HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egbert von Trier*, Cod. Gertrudianus in Cividale, Festschrift d. Gesell-

schaft für nützliche Forschungen zu Trier etc., Trier, 1901, p. 50.

⁽¹⁾ « Cum vero aliquis prelati aut sancti vivens pingitur, non in forma scuti rotundi, sed quadrati corona ipsa depingitur, ut quatuor virtutibus cardinalibus vigere monstretur, prout in legenda Gregorii habetur. » *Rationale div. off.*, lib. I, cap. III : « de picturis cortinis et ornamentis ecclesiae ».

c'est-à-dire immédiatement après sa mort, comme l'étaient, probablement, tous les portraits égyptiens du cycle rituel. Une question seulement se pose, pourquoi lui a-t-on donné la plan-

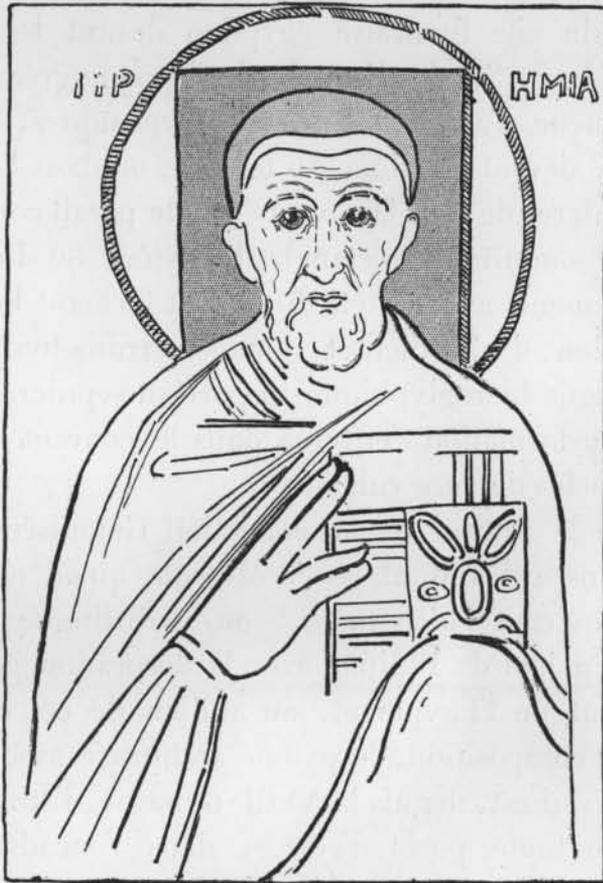


Fig. 1. — Le portrait d'Apa Jérémie
trouvé par Quibell, à Saqqara, en Égypte.

chette rectangulaire et même le nimbe rond, tandis qu'il n'était pas encore canonisé?

C'est cette question que nous chercherons à éclaircir dans la présente communication; nous essaierons en même temps de démontrer que l'encadrement rectangulaire et le nimbe

rond avaient en Égypte une signification un peu différente de celle que lui prêtait l'Occident, et qu'une forme cependant dérive de l'autre.

Nous avons parlé ailleurs des compositions qui représentent les scènes du rite funéraire égyptien devant les sépulcres ou les temples⁽¹⁾. Sur les linceuls de l'époque gréco-romaine, l'image, conçue d'après les modèles archaïques, montre le défunt placé devant le pylône du temple, ou dans l'embrasure de son sépulcre, de telle façon que sa tête paraît comme encadrée par la sommité du rectangle du pylône ou du tombeau. Cet encadrement, avec la tête du défunt formant le centre de la composition, devint bientôt, nous le verrons tout à l'heure, comme le signe hiéroglyphique du portrait sépulcral.

Cette transformation s'effectua dans le courant des quatre premiers siècles de l'ère vulgaire.

C'est sur le linceul de la collection Goleniščev, aujourd'hui au musée des Moulages, à Moscou, qu'on peut voir le mieux ce qu'était l'idée mère : on y distingue nettement le corps principal de l'édifice avec la décoration polychrome dans le goût de l'Égypte et, au milieu de cet édifice, au centre de la composition, le pylône architravé avec le disque solaire ailé, qui est, depuis la XVIII^e dynastie, l'attribut indispensable de toute porte d'entrée; dans l'encadrement du pylône se trouve la tête du défunt. C'est là une image purement réaliste; cependant le rectangle du pylône appartenant à un monument funéraire et le défunt placé à la porte de son sépulcre évoquent déjà l'idée de tristesse.

⁽¹⁾ *Intorno all' antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro*, dans *Archivio della R. Soc. rom. di st. patria*, t. XXIX, p. 229-239; *Len-*

zuoli e tessuti egiziani, dans *Bull. della Soc. Filologica romana*, n° 10, p. 1-5, fig. 5, pl. I, III, fig. 3-4.



PORTRAIT D'UN INCONNU
représenté en « orante » devant le rectangle sépulcral.
Baouït (phot. CLÉDAT).

La composition du linceul Goleniščev, probablement du 1^{er} siècle de l'ère vulgaire, appartient au type qui se voit sur le tombeau de l'intendant Roy de la XIX^e dynastie. Elle fut bientôt simplifiée : le pylône fut détaché du corps de l'édifice, il devint seul visible, le reste du monument étant censé caché par le linceul enroulé. La scène de rite funéraire fut réduite à un seul personnage : la figure du défunt devant le rectangle. En outre, celui-ci ne se trouve plus placé librement devant son sépulcre, mais enveloppé dans un linceul simulé qui arrive à la hauteur de la poitrine, en laissant les bras libres. Parallèlement à l'usage des linceuls de toile ornés de peinture (*σινδών βυσσίνη*) s'introduisit aussi l'usage des planchettes de bois de forme oblongue, rectangulaires, arrondies ou coupées en dos d'âne. La couleur préférée pour le fond de ces planchettes est le bleu, qui distingue généralement aussi les faces des pylônes⁽¹⁾.

Avec le rectangle du pylône isolé du corps de l'édifice nous entrons déjà dans la voie qui nous mènera à la « tabula circa verticem » de l'Occident.

Quand la loi théodosienne interdit l'usage du portrait funéraire, ce symbole passa du linceul à la peinture murale, mais il conserva en Égypte son sens originaire : dans les chapelles funéraires, il distingue les personnages arrivés au terme de leur vie terrestre.

Outre le portrait d'Apa Jérémie, on trouve en Égypte encore ceux de Baouït (Pl. I), des catacombes de Karmouz et du monastère de Deïr Anba Sama'an⁽²⁾; les rectangles de ces portraits furent conçus d'après ceux des pylônes : il en est de carrés; il en est d'oblongs, car sur certains linceuls le pylône se trouve coupé à la hauteur des épaules du défunt, formant ainsi

⁽¹⁾ Cf. DE GRÜNEISEN, *Le Portrait*, p. 38 et suiv. — ⁽²⁾ *Ibid.*, p. 88 et suiv.

autour de sa tête un véritable carré, dont on voit les quatre angles; en d'autres cas les angles disparaissent derrière les épaules et le rectangle prend alors la forme allongée. Nous verrons que ces deux formes caractérisent aussi le soi-disant nimbe rectangulaire de l'Occident.

Il est important pour notre thèse d'observer ici que le rectangle du sépulcre — symbole de la vie passagère — fut opposé déjà en Égypte au nimbe sphérique, symbole de la vie éternelle.

Sur une intéressante enveloppe de momie du Musée du Louvre (Pl. II), qu'on attribue généralement au II^e siècle et que nous avons fait photographier pour la présente communication, on voit clairement pourquoi le même personnage dans un même cadre apparaît une fois avec le rectangle, l'autre fois avec le nimbe sphérique.

Cette composition nous aidera à expliquer la curieuse image d'Apa Jérémie, distinguée précisément par ces deux symboles.

La composition du linceul du Musée du Louvre a pour sujet le passage mystique du défunt d'une existence dans une autre: le passage de la vie terrestre et passagère dans la vie éternelle de la lumière.

Le défunt est placé devant la porte de son sépulcre, où il entrera embaumé, entouré de bandelettes, en forme de momie, et où son corps, selon l'expression égyptienne, « durera »; il est représenté ici vivant en chair et en os, sa tête se détache sur le rectangle bleuâtre du pylône stylisé.

Devant le temple du juge Osiris, où se voient les canopes, la psychostasie et un génie funéraire, passe le fleuve sacré, et Anubis, l'embaumeur, arrive dans la barque rituelle pour l'emporter dans l'autre monde.

La scène représente le moment où le dieu Anubis l'a fait monter déjà sur la plate-forme de la barque; trois petits génies funéraires, sous l'aspect de squelettes noirs, la poussent de toute leur force vers l'autre rive, celle des immortels; un autre génie se trouve à la proue et sert de pilote.

Mais tandis que la barque part, s'effectue aussi la métamorphose mystique. Le défunt perd déjà sa forme mortelle et se présente en Osiris avec un nimbe rond et vapoureux; cependant le jugement précède cette transformation : à gauche du nimbe rond on voit le dieu Thot soulever la balance, non sous la forme cynocéphale, comme dans les scènes semblables de l'époque pharaonique, mais déjà anthropomorphisé, comme l'Hermès de l'époque gréco-romaine. Derrière Thot, pour l'assister dans le jugement de l'âme, on voit un petit génie funéraire; deux autres se trouvent de chaque côté de la balance, et devant lui, de l'autre côté du nimbe, est placé le lion ailé avec le disque solaire, gardien des tombeaux; sa présence indique que le défunt se trouve déjà outre-tombe.

Cette curieuse conception de l'époque gréco-romaine, imbue de l'ancienne tradition égyptienne, était d'une haute importance pour l'iconographie locale en particulier et pour l'iconographie chrétienne en général. Elle explique, non seulement l'origine des nimbes, mais aussi d'autres thèmes : par exemple, dans la scène du jugement dernier, l'ange avec la balance jouera le rôle de Thot⁽¹⁾.

Le nimbe circulaire a gardé en Égypte plus longtemps qu'ailleurs sa valeur primitive, et signifie généralement que la personne est passée dans le monde de la lumière auprès de Dieu.

⁽¹⁾ Cf. à ce propos MORET, *Rois et Dieux d'Égypte*, Paris, 1911, chap. *Immortalité de l'âme et sanction morale en Égypte et hors d'Égypte*, p. 119-159.

Un bon nombre d'« orbicula » et de « tabulae » qui ornent les tuniques trouvées dans les tombes tant païennes que chrétiennes d'Akmîm et d'Antinoë, et dont les derniers sont peut-être du v^e siècle, présentent des figurines entourées aussi d'un nimbe lumineux sans bords. Nous sommes toujours dans la tradition du nimbe rayonnant ou vapoureux, donné aux empereurs divinisés, et qui est devenu le nimbe chrétien, « signum sanctitatis ». Il est plus que vraisemblable que les figurines des « orbicula » et des « tabulae » représentent le défunt lui-même. A Baouît, dans les chapelles III, VII, XVII, XXVIII, nous voyons des images en pied de moines. Il y a le supérieur du lieu, l'Apa; il y a ceux des moines qui furent distingués par quelque fonction d'ordre intellectuel, lecteurs, chanteurs de psaumes, etc., et que désigne le titre de maître (*magister præceptor*, *pçah*); il y a enfin les simples moines désignés par le mot « mon frère N. », le foulon, « mon frère N., le charpentier ». Ces figures de moines défunts ont ordinairement comme attribut le livre ou une clef, insignes de leurs fonctions; ils ne portent pas le titre de saints, à la différence des personnages honorés d'un culte officiel. Cependant leur tête est entourée du nimbe circulaire, déjà bordé, comme celui des saints.

On peut donc trouver en Égypte de véritables et authentiques portraits entourés du nimbe rond.

Maintenant que nous connaissons la signification spéciale en Égypte du nimbe circulaire et du rectangle, l'image d'Apa Jérémie ne nous paraîtra plus une énigme, comme lorsque nous la considérons au point de vue de l'iconographie occidentale.

C'est une image funéraire conçue à la fin du v^e siècle, à une époque où le rectangle a pris déjà une signification bien

arrêtée, tandis que le nimbe rond continuait à indiquer que le défunt est passé dans le monde de la lumière auprès de Dieu.

Si sur le linceul du Louvre le peintre a représenté dans un seul cadre la transformation successive, et le passage d'une forme à l'autre, l'imagier du v^e siècle combina les deux symboles dans un ensemble iconographique, pour dire *que la personne est passée de la vie passagère à la vie éternelle*.

Pour terminer notre communication, il nous reste à dire quelques mots sur la « tabula circa verticem » de l'Occident, et des liens qui l'unissent au symbole égyptien.

Le nom de nimbe n'a pu être appliqué à la « tabula circa verticem » qu'à une époque bien postérieure, où l'on avait perdu le sens de ce signe distinctif, et encore fallait-il pour cela négliger le texte si explicite de Jean Diacre dans la vie de saint Grégoire : « Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius, dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitae distinctionis cautela, frequentius intueri »⁽¹⁾.

De ce passage, il résulte avec évidence que Jean Diacre ne considérait pas cet attribut comme une couronne ou comme un nimbe et que pour ses contemporains ces tablettes étaient destinées précisément à éveiller dans l'esprit l'idée d'un portrait. Et si nous nous en tenons à cette explication, les paroles de Jean Diacre paraîtront tout à fait compréhensibles et auront une signification nouvelle; par les mots « tabulae similitudinem » il a voulu dire *que les portraits peints sur mur voulaient*

⁽¹⁾ P. L. LXXV, 230, 231, Vita S. Gregorii auctore Johanne diacono, l. IV.

imiter ceux peints sur bois. Or les découvertes modernes nous ont mis à même de savoir ce qu'étaient les « *tabulae pictae* » ou « *tabulae cerae* », nous le savons même avec précision : elles ont la même forme et la même couleur que les planchettes imitées sur mur.

L'usage largement répandu des planchettes ou des cires se terminant au sommet par des lignes courbes ou rectangulaires habitua les contemporains à considérer ces formes comme caractéristiques du portrait. Or l'art du moyen âge cherchait parmi ces formes iconographiques les caractéristiques les plus facilement saisissables. On conçoit dès lors sans peine comment un artiste voulant faire le portrait d'une personne vivante, et distinguer cette image des autres figures, imita autour de la tête la partie supérieure angulaire ou courbe de la « *tabula picta* » marquant même l'épaisseur de la planchette ainsi figurée, et reproduisant la couleur habituelle du fond, vert de mer, vert, bleu ou plus rarement or (Pl. III.)

Cette remarque s'applique non seulement aux tablettes de bois, mais encore aux portraits « *in linteo* ».

Le linceul du Louvre offre à cet égard une analogie surprenante avec le procédé encore usité au moyen âge.

Nous avons vu ailleurs⁽¹⁾ que dans l'église Sainte-Marie-Antique le portrait du « *Theodotus primicerius* », avec la planchette rectangulaire, fut rapporté sur le portrait d'un autre personnage, et dans la chapelle dite de l'« *Oceano* », dans la catacombe de Saint-Calliste à Rome, le portrait rapporté était même en toile. Or le portrait du musée du Louvre a été, lui aussi, rapporté sur un linceul préalablement décoré, et se présente

⁽¹⁾ *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua. II. I ritratti di papa Zaccaria e di Teodoto il Primicerio* dans *Archivio della R. Soc. rom. di st. patria*, t. XXIX, p. 88 et suiv., pl. II, III.

sous la forme d'un rectangle de 0 m. 22 sur 0 m. 30, alors que le linceul entier mesure 1 m. 78 sur 1 m. 25.

Cette particularité nous prouve que, tout comme pour les sarcophages, il y avait, dans le commerce, des linceuls, qu'on pourrait appeler « passe-partout », que l'on trouvait tout préparés et auxquels les familles n'avaient plus qu'à faire adapter au moment venu le portrait du mort. Il y a là un procédé analogue à celui qui consistait à emmailloter artistiquement la « tabula picta » dans les mêmes bandelettes qui entouraient le mort.

Dans l'iconographie romaine la « tabula circa verticem » apparaît pour la première fois au VI^e siècle⁽¹⁾, mais c'était là qu'une époque de transition; elle ne devient commune qu'au VIII^e et au IX^e siècle, et commence dès lors à dégénérer et à perdre progressivement sa signification primitive pour devenir finalement, comme le voulait Durand de Mende, un nimbe rectangulaire : « honoris insigne ». A cette époque la « tabula » apparaît plus ou moins ornementée, elle est d'une forme souvent bizarre qui change avec le goût de l'époque et le caprice du copiste; ayant pour modèle un ancien prototype, dont le sens lui restait obscur, le copiste le modifiait et l'accommodait souvent à sa guise et sans trop de scrupule.

Si Durand de Mende, connaissant le texte de Jean Diacre, considérait encore ce signe distinctif comme le « viventis insigne », le peintre copiste au contraire ne se gênait point pour le donner à des personnes depuis longtemps décédées, comme

⁽¹⁾ C'est avec la « tabula circa verticem », selon Jean Diacre, qu'était représenté le pape Grégoire le Grand. Ce serait l'unique exemple du VI^e siècle : il n'est pas arrivé jusqu'à nous, sauf dans des copies du XVI^e siècle, notamment celles de l'église Saint-

Saba sur l'Aventin à Rome et de la bibliothèque Ambrosienne de Milan. Pour les autres exemples, jusqu'à présent connus du VIII^e au XIII^e siècle, voir notre article dans le *Hristianskji Vostok* de l'*Acad. Imp. de Saint-Petersbourg*, 1912, n° 2, VII.

on peut le voir par exemple sur les miniatures du XII^e siècle de la bibliothèque de Valenciennes, où le nimbe rectangulaire est donné aux saints Amand, Baudemond, Bertin et Jean, morts bien avant le XII^e siècle; sur une miniature saint Jean apparaît même comme jadis Apa Jérémie, ayant pour signe distinctif les deux symboles. (Pl. IV et V.)

Il ne faut pas demander aux images de cette époque la logique qui distingue généralement le prototype, alors que le symbole égyptien, après une longue vie, commence déjà à disparaître pour céder la place à la conception plus réaliste, qui distinguera le portrait du XIV^e siècle.



LE DÉFUNT SUR LE BAC RITUEL DEVANT LE TEMPLE DU JUGE OSIRIS.

(Cf. *Le livre des Morts*, chap. xcix, éd. NAVILLE, t. I, pl. CX-CXII)

Enveloppe de momie, en toile, avec le portrait du défunt rapporté sur la composition générale.
Musée du Louvre. (Phot. de l'auteur.)



LÉON IV (847-855), AVEC LA «TABULA CIRCA VERTICEM».

Fresque de Saint-Clément à Rome (église basse).

(Phot. de l'auteur.)



SAINT JEAN ET SAINT BERTIN.

Bibliothèque de Valenciennes, ms. 501 (460), fol. 60, xii^e siècle.

(Phot. de l'auteur.)



SAINT AMAND REMET UN ROULEAU À BAUDEMOND.

Bibliothèque de Valenciennes, ms. 501 (460), fol. 58 v°, XII^e siècle.

(Phot. de l'auteur.)