

Chadraba, Rudolf

Influence, ou antithèse?

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [33]-45

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110808>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF CHADRABA

Praha

INFLUENCE, OU ANTITHÈSE ?

Le terme d'influence constitue toujours un des points de départ de la méthode en histoire de l'art. On ne peut pas s'en passer en examinant une œuvre en rapport avec une autre, antérieure et que l'on suppose connue dans le milieu créateur de la première. On se demande souvent si quelque rapport, pour ne pas dire ressemblance est dû à un parallélisme spontané, inconscient. Le fait d'influence une fois admis, on redoute souvent de devenir proie d'un mécanisme aveugle d'influences venant de n'importe-où, par hasard seulement ou par une nécessité abstraite. Selon le Prof. Václav Richter, « l'histoire de l'art, se basant unilatéralement sur l'archéologie ou la morphologie, imagine souvent une diffusion d'influences sortant d'un foyer d'évolution comme un procès mécanique et comparable à l'ondoyance acoustique ou à celle d'une surface d'eau. Cela veut dire, avant tout, qu'une onde plus éloignée du foyer doit être précédée par une autre, plus proche. C'est là que prennent leur origine les chaînes d'évolution en archéologie qui, projetées dans le torrent du temps, effacent par leur schématisation toute concrétion historique. »¹

Je pense aller dans le sens de cette critique en essayant d'indiquer une certaine modification concrète et spécifique de ce qu'on appelle influence, et de faire remarquer une certaine loi socio-psychologique à laquelle celle-ci paraît obéir. — Devant le tableau de Holbein aîné, représentant le supplice de St. Sébastien et qui se trouve installé à l'Ancienne Pinacothèque de Munich, on se demande si le type apparemment oriental de l'archer à-demi-agenouillé, préparant son arquebuste au tir (fig. 1) est bien le résultat d'une influence tout simplement, in abstracto, ou plutôt d'une tradition concrète de s'approprier, dans l'imagerie chrétienne, certains types significatifs d'orient? — En comparant la figure expressive de cet arquebustier au dessin d'un archer scythe sur un vase grec (fig. 2), on se souvient volontiers de l'usage ancien de représenter les figures de caractère néfaste en archers-tireurs d'Orient. Ce qui devient explicable par une expérience millénaire des peuples d'occident, redoutants l'ennemi armé d'un arc et venant et l'Est comme Perses, Parthes, Scythes, Sarrasins, Mongoles, Turcs. Les archers de cette espèce, on les remployait aussi pour exprimer des idées relatives à l'idée du mal en général, les puissances anti-humaines et démoniques. Aussi, dans le cas de Holbein

¹ Václav Richter, *Raně středověká Olomouc [Olomouc en haut moyen âge]*. Prague—Brno 1959, 163.

en question, a-t-on affaire à une figure expressément négative, bien apparentée avec le prince des Enfers. Dans ce cas comme dans les autres, le type de l'ennemi païen est compréhensible dans le contexte d'une victoire finale chrétienne plutôt que de celle du paganisme. Il n'est ici présent que pour faire voir le danger terrible et mondial du paganisme toujours renaissant, sous des déguisements les plus divers (Luther p. e. compare aux païens ou Turcs les prélats romains et vice-versa)² et que les militants du Christ et lui-même, toujours présent, doivent surmonter selon le plan divin. La fameuse révalorisation des valeurs chrétienne exige, en effet, que l'on comprenne ainsi même le tableau monacène en question: la victoire morale et métaphysique, essentielle et éternelle, y appartient à Sébastien martyr et victor Christi, les païens n'emportent qu'une victoire physique et temporelle, de caractère passager, illusoire en fin de compte. Cette comparaison qu'on vient de faire, entre l'archer de Holbein et celui du vase grec, n'est pas là pour indiquer un modèle direct qu'on aurait imité; il s'agit de montrer le type commun et très répandu dans l'art médiéval déjà. On apprécie sa popularité dans le milieu de Charles IV à Prague vers 1360, en regardant le dessin d'un archer persan (fig. 3) et que Millard Meiss attribue à l'école de Bohême, que Josef Krása compare ensuite aux figures-types correspondants de la peinture murale de Prague (couvent d'Emmaüs) et des maîtres nord-italiens étant en contact avec Prague (Tomaso de Modène, Vitale de Boulogne, Altichiero).³

Le cas de l'Apocalypse de Dürer (1498) n'est pas trop loin du lansquenet orientalisé de Holbein aîné. J'ai eu l'occasion, en analysant le programme triomphal et allégorique de ce cycle xylographique (préparant déjà les fameux cycles d'illustrations pour Maximilien I^{er} après 1500) et dans lequel Wilhelm Pinder avait retrouvé le motif traditionnel d'un cavalier persan blessé, tombant de son cheval écroulé, connu p. e. du mosaïque pompéien de la Bataille entre Alexandre et Darée, de noter de ma part le caractère mithraïque d'un des quatre cavaliers désastreux,⁴ suivis par le gueule béante des Enfers, châtiment incarné de l'humanité peccable. J'ai comparé plus tard cette scène-vision avec l'avvers de la médaille de Valérien VICTORA PERSICA. L'empereur y monte un cheval cabrant devant la famille royale persane suppliante (à comparer ce petit groupe à son correspondant chez Dürer). L'ensemble de la « chasse sauvage », comme on appelle aussi les quatre cavaliers d'Apocalypse chez Dürer, s'arrange sur le modèle de la chasse, fait immédiatement revivre ce type même de Mithra chasseur ou cavalier royal persan, repris jadis par Valérien pour sa médaille de triomphe, ce même Valérien étant bientôt après fait prisonnier par les Perses et représenté par eux en relief de rocher prosterné par terre (ou peut-être son général, lui-même debout) devant son vainqueur Cyriade à cheval. On voit bien, en ce temps-là l'antithèse imita-

² Cf. Rudolf Chadraba, *Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*. Prag 1964, 51 ss.

³ Josef Krása — Jaroslav Pešina, *Dvě nové knihy o francouzském gotickém malířství [Deux livres récents sur la peinture gothique française]*. Umění XVII, 1969, 189 ss., v. fig. 2-6. — Dans le cas du couvent d'Emmaüs à Prague (ici-même fig. 2) il s'agit, selon Karel Stejskal, d'une composition centauroforme, cf. la théorie expliquant la figure hybride du centaure par le premier choc des peuples d'occident invertis encore de ce que c'était un cheval et comprenant le cavalier et le cheval comme un seul corps. L'archer en question appartient au genre persan et fait penser à un relief archaïque.

⁴ Wilhelm Pinder, *Antike Kampfmotive in neuerer Kunst*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst NF (nouvelle suite) V, 1928, 354 ss. — Rudolf Chadraba, *Der Triumph-Gedanke in der böhmischen Kunst unter Karl IV. und seine Quellen*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, GSR, cahier 1/16, 1967.

tive n'était point un phénomène éphémère mais une loi. Surtout si l'on admet que cette scène a pu devenir modèle antithétique de ce qu'on nomme une proskynèse sur la monnaie byzantine, représentant l'empereur prosterné et recevant du Christ debout la lance longino-constantinienne.

Il nous faut reculer dans le temps jusque vers les premières manifestations figuratives connues pour voir de près les sources préhistoriques de telle antithèse imitative, spécimen presque ignoré par les historiens de l'art qui, cependant, paraissent bien avertis de ce qu'on nomme une influence. L'évidence des monuments permet en effet d'en supposer un usage traditionnel, très intense pendant l'antiquité et qui consiste en une imitation du symbole victorieux de l'adversaire par nos propres moyens et à notre profit. Dans la grotte paléolithique, on imitait l'animal par une image véridique et vitale pour être sûr (si l'hypothèse « magique » ne se trompe pas) de s'en emparer par la suite, pendant une action collective de chasse. Cette imitation magique ne peut que devenir antithétique en passant de la lutte (réelle et imaginaire en même temps) du groupe humain contre l'animal à celle d'un groupe contre un autre groupe d'hommes. L'ennemi possède une image puissante, nicopoétique, à laquelle il doit ses victoires, son succès. Pourquoi ne pas imiter cette forme enchantrée pour mener ensuite au triomphe notre propre cause à nous et que nous considérons plus haute, plus légitime, pour ne pas dire sainte? Voici la réflexion base que je voudrais supposer pour des imitations non pas directes d'un objet naturel à l'état primordial mais pour des imitations antithétiques d'une image-symbole par une autre, antagoniste. Une telle imitation était de règle, en effet, entre les puissances ennemies de l'antiquité qui, au sens physique aussi bien que moral et spirituel, se disputaient le règne de la Méditerranée. Prenons égard, désormais, à telle antithèse gréco-persane datant au moins depuis l'invasion des Perses en Péloponèse en 490 av. n. è., jusqu'à la défaite décisive de Cosroès (Khusrō) II l'Antéchrist par Héraclie de Byzance en 628 de n. è.

En regardant la fameuse réduction d'une porte triomphale romaine (ou byzantine) en relief de rocher en honneur de Cosroès II (fig. 4), on se souvient que déjà l'arc-de-triomphe de Constantin, bâti entre 312 et 322 en remployant des spolies plus anciennes, laisse entrevoir des motifs persans sur ses reliefs. D'autre part, les ruines de son palais (fig. 5) font penser déjà à des « Wand-systeme », articulations de murs des églises chrétiennes jusqu'à la période renaissante. Il nous faut, cependant, reculer encore plus haut dans le temps. Le bouclier de l'Athènes de Phidias, statue triomphale sur l'Acropole et visible de la mer pour cet adversaire persan qu'on pouvait supposer rentrer un jour, entourée de quatre petites Niké en or, imitait à quelque degré le dessin des disques apotropaïques iraniens (Souse vers 1200 av. n. è.), avec une tête féminine au centre (équivalent de Gorgone?) entourée de scènes de combats d'animaux sauvages ou de coercition de ceux-ci par l'homme-magicien (type néolithique et de l'âge de bronze). Sur ce bouclier que la Parthénos tenait contre l'est, le gorgonée se trouve entouré de scènes de victoire hellénique sur les amazones (substituant les Perses).⁵ La tête de Gorgone en soi constitua un objet magique que Persée, après l'avoir détaché du corps, tenait contre ses ennemis, se gardant de rencontrer son regard pétrifiant (Rostowzeff signale un tel motif dans l'art des steppes). Elle compte

⁵ Cf. Rudolf Chadraba, *Tradice druhého Konstantina a řecko-perská antiteze* [Tradition de l'autre Constantin et antithèse gréco-persane]. Umění XVI, 1968, 584 sr.

aussi, sur ce bouclier et par la suite à travers des âges, pour un symbole apotropaïque sur les portes, comme antagoniste mythique de Persée, synonyme d'ennemi. Le Kunsthistorisches Museum en montre un choix curieux dans ses vitrines, à Vienne.

On a reconnu ce gorgonée au milieu d'un disque orné par des pierres précieuses à la barbare et qui sert de clef-de-voute, dans la chapelle de Ste Catherine du château Karlstein en Bohême d'environ de 1357. Tout près de cette vouûte, la porte d'entrée est dominée par un tympan combiné d'intarsie de pierreries, de stuc doré et de peinture murale représentant l'empereur Charles IV en exaltation de la Croix, secondé ici par une femme au diadème pas plus reconnaissable. La composition tient de l'archétype byzantin de « Constantin et Hélène exaltants la Croix » mais elle paraît en même temps assimilée par une profilation radicale et inaccoutumée en Byzance, où la frontalité hiératique domine auprès de cette représentation des plus sacrées, au modèle d'un relief en rocher persan (on ne sait par quel intermédiaire) et que l'on a tenu aussi pour une représentation de Cosroès II l'Antéchrist et la belle Chirine (Douce),⁶ tenants ensemble le hvar, symbole iranien de la lumière sacrée et de la dominance du monde. La ressemblance des profils et de la composition frappe à première vue. Serait-ce une « influence » tout simplement, ou faut-il songer-là à un intérêt spécial?⁷

Les deux légendes de la Croix, celle de l'Invention et celle de l'Exaltation, qui font partie de la Légende dorée de Jacques de Voragine, très populaire en Bohême par l'initiative de Charles IV et qui pouvait, de sa part, trouver dans les deux légendes une raison de son zèle bien connu pour la Relique de la Vraie Croix,⁸ ont assurément servi de source littéraire pour cette antithèse gréco-persane dont nous sommes vraiment témoins ici, au milieu chrétien. Ce sont ces légendes qui adaptent la tradition magique d'antithèse au récit de la Sainte Croix. On n'a qu'à ajouter cette constatation au récit excellent de A. Frolow sur l'histoire de la Relique,⁹ pour comprendre la révalorisation chrétienne de l'héritage païen en question. Le Danube, frontière naturelle de l'empire, est menacé par les Perses et leurs alliés. Le premier empereur chrétien Constantin, héritier de la gloire et aussi des adversaires de la Rome impériale païenne, envoie sa mère Hélène chercher sur le Golgotha la croix de Christ ensevelie. Celle-ci trouvée, il l'exalte contre l'ennemi au-delà du Danube et avec le plus grand succès, à en croire la légende Inventio. La légende jumelle De exaltatione sanctae Crucis commence par un renouvellement du danger. De nouveau l'ennemi persan et ses alliés (cette fois ce sont les Avaro-Slaves, que la légende ne nomme pas) menacent le Danube. Au plus, leur roi Cosroès II est en possession de la Croix qu'il vient d'enlever en butin à Jérusalem. Il pratique même son culte à sa façon en imitant ainsi, par antithèse, le privilège sacré des successeurs de Constantin. Il la plante à côté de son trône, en signe de sa victoire prétendue sur le monde et de sa qualité divine (sedem sibi paraverat atque iuxta se, quasi collegam dei, crucem sanctam

⁶ Ibidem, 570 ss.

⁷ Cet intérêt d'accepter à bon gré une influence de l'art symboliste d'un adversaire et qui aurait pu être la forme prinordiale de toute influence, aurait pour motif actuel la menace des Turcs, nouveaux Perses, durant la seconde moitié du XIV^e siècle. Les Turcs actuels sont remplacés par les Perses — leur préfiguration historique et légendaire.

⁸ Chadraba, l. c., 57 ss.

⁹ A. Frolow, *La Relique de la Vraie Croix*. Paris 1961: Centres d'expansion, v. aussi Aire d'expansion.

posuerat). Selon Frolow,¹⁰ il distribua même des particules de la Croix en reliques aux prélats néstorien de son empire. Le voici alors en véritable Antéchrist semer non seulement l'*abominatio desolationis* parmi les chrétiens mais aussi causer la *discessio*, dissidence. Il voulait peut-être même les faire croire que lui-même, possesseur de la Croix, égale et surmonte les souverains chrétiens appelés nouveaux Constantins. Il s'est fait consciemment protecteur royal des archi-hérétiques chrétiens, fugitifs de Byzance. Le danger spirituel n'a pu être plus imminent, sans parler du péril physique. L'empereur Héraclie, après avoir tué le fils de Chosroès, général de ses troupes, en duel sur un pont du Danube (imitation de Constantin vainqueur de Maxence sur le Pons Mulvius), le surprit sur son trône et lui offrit d'épargner sa vie à condition que celui-ci consente à couronner un certain culte, qu'il avait témoigné pour la croix, en recevant le baptême. À son refus il le décapita et porta la Croix sur ses épaules pour la restituer sur le Golgotha. Cette imitation du Christ, Héraclie se mit à l'accomplir d'une manière pas convenable, en cortège triomphal, sur quoi un ange lui apparut et l'avisait d'aller pieds nus en chemise comme Notre Seigneur. Les lois de l'antithèse imitative paraissent être observées docilement dans ces deux légendes de ligno crucis, de la part des chrétiens comme de celle des païens leurs adversaires. On verra plus tard Charles IV en Bohême non seulement porter au comble le culte impérial de la Sainte Croix et de ses reliques mais aussi revêtir les murs dans la chapelle Sainte-Croix dans la grande t o u r et ceux de la chapelle Sainte-Catherine dans la t o u r moyenne de Karlstein, ainsi que ceux de la chapelle Saint-Venceslas près de la grande t o u r à la cathédrale Saint-Guy à Prague, par une incrustation en pierres précieuses, jointes par le stuc doré. Acte symbolique d'antithèse évidemment, voire la légende *Exaltatio*: Cosroès détruit les temples chrétiens, de l'or et des pierres précieuses de leurs murs il bâtit son propre palais-t o u r(!).¹¹ Vint l'empereur Héraclie le tuer et détruire cette t o u r palatiale et de cet or, entreluisant par des camées, *auro interlucentibus gemmis*, il rebâtit les églises chrétiennes détruites par l'Antéchrist. Il imita, alors, l'Antéchrist à un certain degré pour servir le Christ comme plus tard « l'autre Constantin » Charles IV.

Il s'agit alors, dans ce qui vient d'être mentionné, non pas simplement des influences réciproques mais d'une antithèse imitative entre deux puissances et religions se disputant le règne du monde. Ce sont en même temps des antithèses triomphales. La croix du Seigneur devient symbole et instrument de la victoire (*stauros nikopoios*) dans les mains de Constantin et d'Héraclie aussi bien que dans ceux de l'Antéchrist. Le concept même de l'Antéchrist n'est-il pas l'antithèse véritable du Christ? On connaît cet accent presque dogmatique des légendes de l'Antéchrist qui l'oblige à imiter le Seigneur jusqu'à tromper les plus fins parmi les fidèles. Y-a-t-il aussi une Anti-Vierge? Deux auteurs renommés ont répondu à cette question, tous les deux donnant des exemples brillants d'antithèse imitative. Dans son article intitulé de « Antaura », A. A. Barb désigne la Vierge comme une antithèse du démon marin d'origine mésopotamienne et nommé Aura dans l'héliénisme.¹² Ernst Guldan a traité dans son livre « *Eva und Maria. Eine Antithese*

¹⁰ *Ibidem*, p. 62 et 188 (cat. No 51): „Yazdén de Karchā organise une réception triomphale en l'honneur de la Croix enlevée à Jérusalem. Khusrō II l'autorise à enlever un fragment de la relique.“

¹¹ *Chadraha*, l. c., 574 s.

¹² A. A. Barb, *Antaura, the Mermaid on the Devil's Grandmother*. Journal of the Warburg and Vourtauld Institutes XXIX, London 1966.

als Bildmotiv » Marie non seulement en antithèse à la *Prima mater* ou la Lune son symbole, mais aussi au diable son séducteur et sa contre-image morale. Des relations multiples entre l'Orient et l'Occident surviennent dans ce récit.¹³ M. Barb nous parle des influences orientales envahissant l'Occident ce qui, sur une échelle assez large, a été documentée par Jurgis Baltrušaitis.¹⁴ Ces influences passent par le milieu gréco-romain avant d'atteindre la culture plus périphère, plus éloignée du *Zauberhessel* méditerranéen dont surgissent les archétypes imagiers et stylistiques de l'art médiéval. Ce chaudron magique, on l'appelle hellénisme, cet hellénisme dont Wilhelm Worringer a remarqué une survivance étonnante au XIV^e siècle encore, non seulement chez les Vénitiens mais aussi à la cour de Charles IV.¹⁵ On sait aussi que les motifs et formes orientales que Barb et Baltrušaitis retrouvent importés dans l'art médiéval de l'Europe, reviennent plus ou moins à une survivance non moins surprenante des influences hellénistiques sur l'art de la Perse, des Indes, de la Chine même. De cette entre-action de l'Occident et de l'Orient provient un cycle très important de l'iconographie, entraînant aussi certaines traditions stylistiques, c'est-à-dire le cycle astrologique.

M. Guldan dit sur la célèbre *Maria Victrix* d'un trumeau de la Notre-Dame de Paris d'environ de 1230, disparue dans les troubles de la Révolution: « On doit une connaissance du moins approximative de son apparence à l'intérêt antique d'un témoin de la destruction qui est Charles François Dupuis . . . De l'observation que dans le cycle de reliefs, représentant les douze signes du zodiaque qui, aux côtés de la Madonne . . . du trumeau adornent l'encadrement de la porte, un signe stellaire fut remplacé par la figure d'un tailleur de pierre, Dupuis conclut qu'il faut reconnaître la statue de Notre-Dame comme une partie préposée du zodiaque, comme une *Virgo coelestis*. »¹⁶ Guldan recommande d'examiner cette déduction en rapport au diable sur l'arbre du paradis sous les pieds de la statue. Les antithèses chrétiennes d'un archétype païen, c'est-à-dire oriental ou antique des temps d'hellénisme, sont des manifestations du triomphe dogmatique sur ceux-là. Ce triomphe antithétique entraîne régulièrement des imitations des qualités appréciables de l'archétype et modèle païen, surtout de caractère cosmologique et relatif à la tradition sacrale de la monarchie du monde. Nous venons de mentionner le Christ comme l'antithèse chrétienne de l'Antéchrist païen dont les signes, assurément, datent de l'antiquité. Qu'on pense à Auguste ou à Néron (Antéchrists plus ou moins), on reconnaît facilement dans l'entrée du Christ en Jérusalem une antithèse du triomphe césarien romain, en sachant que l'âne y remplace le cheval paré triomphal. Une concession, évidemment, au principe d'humilité qui s'oppose, auprès de cette antithèse imitative ou positive, négativement à la contre-image païenne. Ce motif humiliant obtint sa place dans le système antithétique des Hussites et fut repris plus tard par Lucas Cranach aîné dans son *Passionale Christi und Antichristi*, v. l'ouvrage de Karel Chytil sur « L'Antéchrist dans les dogmes et l'art du moyen âge et les antithèses imaginaires des Hussites » (1918).¹⁷ Que l'on compare aussi les illustrations jumelles, correspondantes du traité *De Christi victoria et Antichristi casu* qui fut imprimé

¹³ Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz—Cologne 1966.

¹⁴ Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris 1955.

¹⁵ Wilhelm Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*. Leipzig 1924.

¹⁶ Guldan, l. c., 124.

¹⁷ Karel Chytil, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antiteze*, Praha 1918.

vers 1523 d'après un manuscrit de Bohême, par Ulrich von Hutten.¹⁸ H. P. L'Orange a comparé les Rois Mages, se prosternant devant Jésus, au roi Tiridate d'Arménie qui, comme d'autres rois « sages » d'orient devant d'autres empereurs romains, vint offrir sa couronne et la ré-obtenir de la main de Néron.¹⁹ Le savant archéologue norvégien n'y voulait probablement pas toucher à l'essence du dogme et de la révélation chrétienne, n'abordant ainsi que la tradition symbolique, liturgique et imagière. Les plus anciens ivoires chrétiens connus sont particulièrement instructifs à cet égard, ceux de la *pars orientis* avant tout. P. e. le relief central d'un pentaptyque à Londres (VI^e s., fig. 10) montre les Rois Mages présentant leurs cadeaux en Perses, tandis que la Nikopoïa sur le trône, prototype de l'art byzantino-roman, donne l'idée de la *Roma triumphans*. Néanmoins, la zone inférieure montre la naissance du Christ assistée par l'âne et le bœuf. Derrière la Madone un ange tient une croix, symbole aussi de victoire, on peut se demander s'il ne tient pas le lieu de la *Victoria*, Victoire personnifiée des païens?

« Dieu n'envoya pas une *Victoria*, qui manque de substance, mais son ange à lui. » — Dans cette sentence du Père Augustin (De civ. dei IV, 17), il s'agit de l'ange chrétien comme d'une alternative directe et antithétique de la Victoire, personnification ailée du triomphe et sœur natale de la *Niké* hellénistique. Erwin Panofsky prend départ de cette antithèse pour démontrer que les anges victorieux, entourés de symboles de triomphe ou portant des effigies triomphales en clipées, aux sarcophages chrétiens, ne diffèrent point des *Victoriae*.²⁰ Ajoutons p. e. le célèbre relief du Musée d'Istanbul, une stèle funéraire ou dalle tombale probablement, représentant l'ange de l'Annonciation à la Vierge, de la fin du IV^e siècle, si proche de la *Niké*. Au cours des siècles une parenté latente subsiste désormais entre la *Victoria* et l'ange, pour surgir en plein éclat enfin dans les triomphes célestes du baroque. On connaît aussi la figure antithétique persane. Cette parenté, la proto-renaissance othonienne s'en rendit compte déjà, à comparer l'ange annonçant du haut d'une montagne la paix chrétienne aux hommes de bonne volonté, dans le Livre de péricopes d'Henri II (fig. 9), anté-type réussi de la *Victoria Julia*, annonçant du haut de son autel, qu'Auguste fit ériger au sénat en mémoire des victoires de César, la paix romaine aux barbares non-rébarbatifs, c'est-à-dire de bonne volonté! (Fig. 8, 9.)

Les questions qui s'imposent devant l'iconographie médiévale à notre point de vue, sont bien nombreuses. Je me borne à reproduire ici, selon Hellmut Hager, l'installation d'un portrait triomphal d'un empereur romain sur un autel entre deux paires de cierges allumées, dans une illustration du manuscrit ancien *Notitia dignitatum* (Paris, Bibl. Nat.) et que cet auteur prend pour un anté-type possible de l'autel et du retable chrétien.²¹ Je laisse de côté le reste de la nico-logie imaginative du Christ et de la croix, de la Vierge, des saints, antithétique

¹⁸ Ibidem, 182 s.

¹⁹ H. P. L'Orange, *Domus aurea — der Sonnenpalast*. Serta Eitremiana, Oslo 1942, 68 ss. — Ici, Tiridate reconnaît en Néron une incarnation du Mithra persan. Cf. aussi Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien II*, p. 241, sur le costume persan des mages dans l'art paléochrétien. Cf. Chadraha, l. c., p. 580 s., sur les mages de l'Épiphanie à Karlstein, chapelle Ste-Croix, dont les têtes en profil sont peintes d'après les portraits royaux sur les monnaies persanes.

²⁰ Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Berini*. Köln 1964, 48.

²¹ Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Tafelbildes. Untersuchungen zur Kulturgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*. Munich 1962, 33 s., fig. 31.

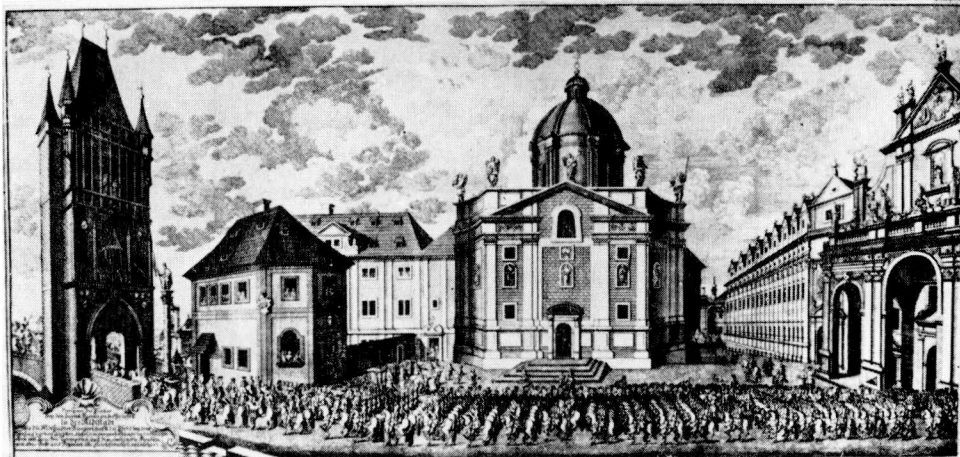
à celle du monde païen (occidental et oriental) ou judaïque, comme telle gravure de la Mère de Dieu allaitante, réduction rustique copte d'une Isis plastique, évidemment (comp. fig. 11a et 11b) de la même contrée. Ce qu'on voit ainsi à une image mytho-idyllique et utopique, on s'en aperçoit d'autant plus chez les types nicopoétiques à juste titre, par avant la Nikopoïa. Sans s'apercevoir de ce trait bien caractéristique et sans connaître les exemples et courants que nous venons de passer en revue, M. Aloïs Dempf, historien suisse, considère une « iconologie antithétique » responsable de la « création originale des styles » (ursprüngliche Stilbildung: antithetische Ikonologie).²² La genèse d'un style quelconque paraît d'ailleurs être une affaire plus compliquée. On approuve volontiers la thèse de M. Dempf sur la chrétienté comme troisième genre (tertium genus) s'opposant à la paganité et au judaïsme de l'Ancien Testament; seulement, cette antithèse envers la paganité et sa tradition antithétique en soi, elle exige encore bien d'analyses détaillées et concrètes pour révéler leur portée immense sur l'art post-ancien de l'Europe et que cet auteur ne semble pas apprécier au mérite.

On trouve une Ascension du Christ, du type traditionnel et bien épanoui déjà dans le manuscrit gréco-syrien de Raboulas au VI^e siècle représentée in *ecclesia*, alors encadrée d'un portail en arc-de-triomphe sous des coupoles, dans les Homélies du moine Jacques, manuscrit byzantin du XII^e siècle (fig. 14). Cela révoque bien les cérémonies du triomphe survivantes encore en Byzance — *prokypsis* et *parakypsis* de l'empereur,²³ dans une porte triomphale et au dessus d'elle. L'Ascension devient ainsi une antithèse imaginaire de l'*adventus* impérial romain, le triomphateur et sauveur du monde se montrant au peuple dans et au-dessus d'une porte; comme acclamation compétente il faut imaginer « iam venit, iam supervenit », il vient déjà, il survient déjà, c'est-à-dire le Sauveur et avec lui la paix, l'âge d'or. On se demande quelle sont les raisons concrètes de telle survivance antithétique du triomphe romain dans l'art médiéval et dont on pourrait citer encore bien d'exemples.

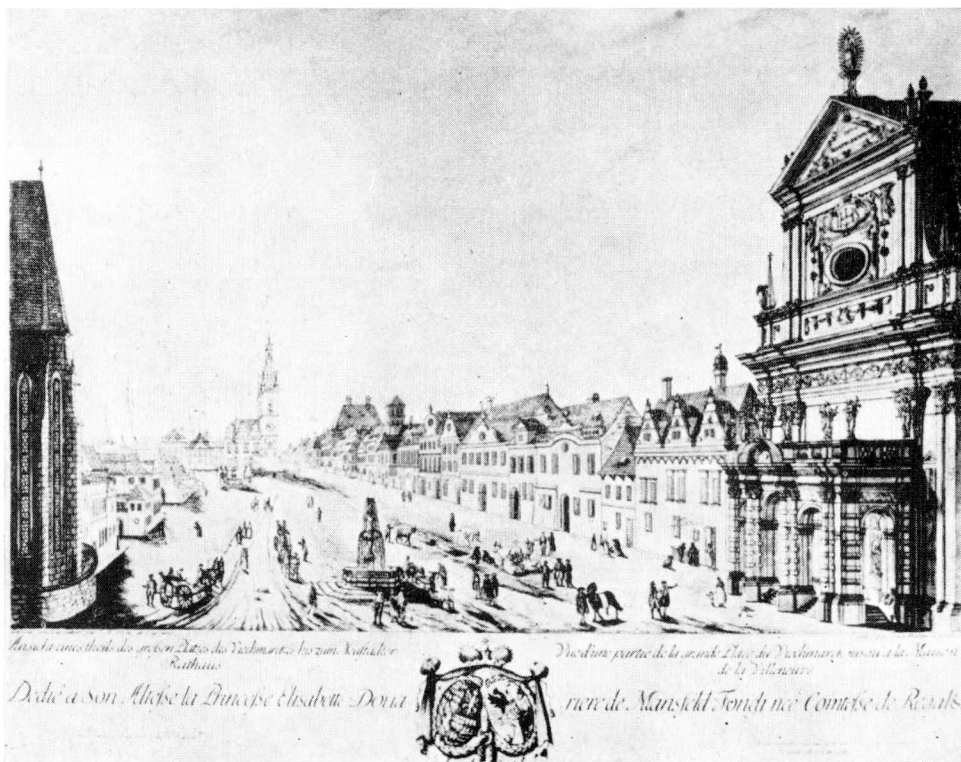
Dans un ouvrage richement documenté sur le « Symbolisme architectural de la Rome impériale au Moyen Age », E. B. Smith parle d'une « influence durable » (lasting influence) qu'exercent « les insignes, rites, cérémonies et architecture palatiale de la Cour impériale romaine, développée des usages hellénistiques et orientales en ordre de présenter l'Empereur en divin Kosmokrator », sur les arts symboliques et les rites de l'Église chrétienne. A quelle espèce d'influence durable a-t-on affaire ici? La prétenance de M. Smith est de « setting buildings back into their original climate of ideas » ce qui implique, selon lui, d'examiner « a group of architectural features, all directly or indirectly related to the city-gate and palace entrance, and the ceremonies which gave the forms so much of their royal and divine significance in the popular imagination », sous l'aspect d'une survivance du symbolisme antique et oriental. L'auteur parle aussi de « réadaptation de concepts idéologiques », jadis associés avec l'architecture impériale romaine. Pour un historien de l'art conscient de sa tâche principale il est, à mon avis, très important d'examiner les conditions et modes de cette réadaptation, pourquoi et en quoi elle diffère, au cours du moyen âge et par la suite, plus ou moins de ses modèles anciens, ce qui ne trouve plus de place ici plutôt que dans un traité analytique des styles. Il nous convient ici d'analyser le principe de la réadaptation

²² Aloïs Dempf, *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst*. Einsiedeln—Zürich—Köln 1959, chap. Ursprüngliche Stilbildung: antithetische Ikonologie.

²³ Cf. André Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*. Paris 1936.



I. Cortège du sacre de Marie-Thérèse à Prague en 1743 (gravure contemporaine).



Königliche am Hofe des kaiserlichen Rathes des Reiches in Prag zum Kulturre
Rathhaus

Dedicé à Son Altesse la Princesse Elisabeth Douce



Die dritte partie de la grande Place de Vachonaria versée à la Mairie
de la Ville de Prag

chez de Mansfeld, Fondéur et Comptable de Revenu

II. Marché au bétail (Place Charles IV) à Prague, vers 1740.

des concepts idéologiques anciens dans l'art médiéval et ce principe, à ce que je suppose, est antithétique et se présente d'abord sous l'aspect de la mort temporelle et vie éternelle.

Avant de devenir chrétiens les citoyens du Bas-Empire avaient déjà révalorisé la mort d'un brave ou d'un juste, s'en tenant au modèle du culte de héros en Grèce, comme une victoire de la vie éternelle sur la mort, ce mystère ayant participé au triomphe terrestre d'un consul ou empereur de même qu'au culte d'outre-tombe d'un citoyen bien né et bien mérité de la patrie. L'art chrétien prend départ de ce culte et de ses manifestations artistiques et décoratives; les sarcophages chrétiens en représentent une réduction antithétique, réduction d'abord des « sarcophages de triomphe » païens, avec symboles et scènes triomphales en relief.²⁴ Les préfigurations judaïques des triomphes chrétiens s'en mêlent, naturellement, moins fréquemment ici que sur les murs des catacombes. L'apothéose triomphale de l'âme morte des païens revit dans un amulet SUCESSA VIVAS ou l'âme de *Laurentius*, emportée dans les cieux et couronnée par le *l a u r e*, transposée docilement, comme son anté type, l'immortalité fameuse d'un triomphateur terrestre et séculaire dans l'autre-monde, à comparer les fig. 16 et 17. C'est encore cette idée antique de triomphe qui subit avant tout, dans ce cas, la fameuse révalorisation des valeurs, considérée comme chrétienne par Nietzsche, préparée déjà et préconçue par les païens. Pour eux déjà cette transsubstantion de la victoire morale en une victoire métaphysique et éternelle représentait le mystère des mystères, enraciné dans la tragédie hellénique. Et voici l'art chrétien à la poursuite toujours de cette tradition mystérieuse, l'éclaircissant toujours par des visions extatiques aussi bien que par des spéculations de la raison imaginative. Le Hadès, royaume des ombres, cède d'abord au mystère élyséen de la nature éternelle ensoleillée et paisible, ensuite à un mystère urbain de la ville, cour, du palais éternel de lumière. Le paradis chrétien est un jardin aussi bien qu'une ville, la Jérusalem céleste. « Qu'elle est belle, la cour céleste, » qu'on chante dans un hymne vieux-tchèque. *Requiescat in pace* — les Romains avaient transposé déjà la *pax romana* du triomphe terrestre mais éternisé dans la *pax aeterna* et s'attendaient à célébrer éternellement la victoire dans cette éternité, la ville des lumières, comme *orantes* ou *jubilantes in pace*.²⁵ La gloire éternelle n'attendait pas à être inventée par les chrétiens. Le christianisme présente d'abord une escalation inouïe de la victoire d'outre-tombe de n'importe-quel défunt-membre du *corpus mysticum*. Un triomphal romain ne pouvait jamais, à différence d'un héros grec, être enseveli autrement qu' *extra muros*, tout cadavre étant considéré impur. Un chrétien, au contraire, devint triomphal éternel sans réserve, avec honneurs et titres surpassant toute mesure païenne. Non seulement il pouvait être enseveli dans la ville mais dans l'église-même. L'église de Tabarca en Tunisie est pavée de dalles tombales couvertes de mosaïques triomphales, représentant la dépouille charnelle des défunts. Le tombeau chrétien, il ne cesse jamais d'être triomphal: la renaissance en tire les dernières conséquences. Si le tombeau florentin du quattrociento en est une réduction, celui de Louis XII une multiplication, le tombeau de Charles VIII (les deux derniers monuments à St-Denis) représente une copie directe ou citation

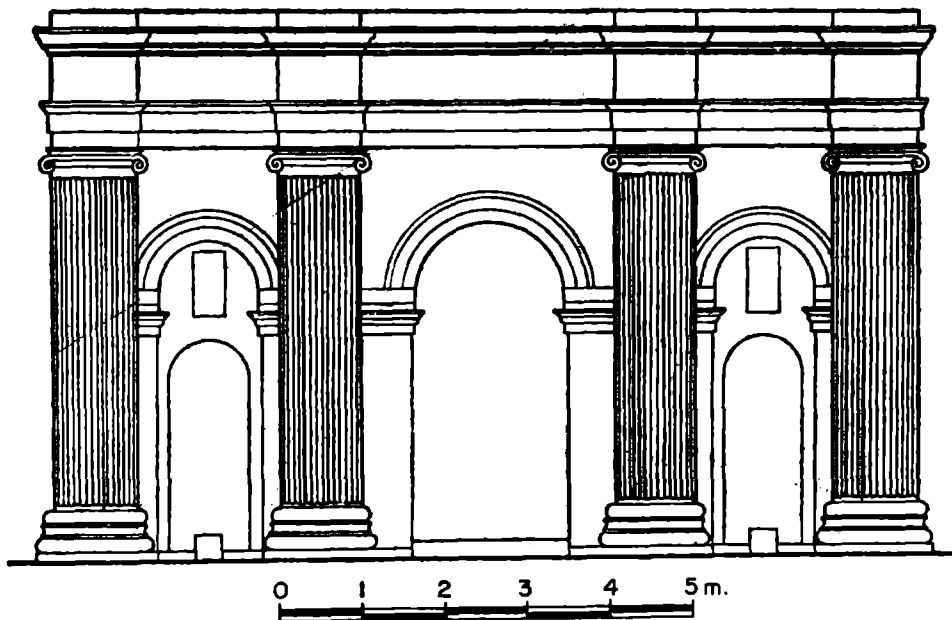
²⁴ Panofsky, l. c., p. 50 s.

²⁵ Cf. Carl Maria Kaufmann, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Unchristentums. Beiträge zur Vita-Beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseitsvorstellungen*. Mayence 1900.

de l'arc-de-triomphe romain, les projets du Michel-Ange pour le tombeau-mausolée de Jules II en sont des variations maniérées.

Les martyrs chrétiens de l'antiquité ou proto-martyrs se consolait et se défendaient dans leurs procès comme *milites et victores Christi victoris*. Vint *Constantinus Victor*, premier monarque chrétien, les rejoindre sans *martyrium* et collectionner leurs reliques, ainsi que la Relique de la Vraie Croix, comme instrument de victoire. Lui et ses succédants préféraient les reliques de ceux qui portaient un nom victorieux comme *Laurentius*, *Vincentius*, *Étienne (Stephanos)*, *Victor et Corona* et bien d'autres comme *Palmatius p. e.* Ceux-ci valaient plus que les empereurs et triomphateurs romains qui osaient rarement de s'approprier le surnom divin d'un *Hercules Victor*, *Apollo Victor* et d'autres *dii victores*, héritiers des *niképhoroi theoi* des Grecs.²⁶ On ne soupçonne plus de nos jours que l'église Saint-Germain-des-Prés avait été à l'origine consacrée au saint Vincent et à la Sainte Croix (signe victorieux) pour célébrer un triomphe du roi Dagobert sur les Visigothes.

L'église chrétienne, si elle s'élève sur un plan central, continue la tradition du héroôn grec ou du mausolée qui, *per antithesim*, devient le martyrium, selon André Grabar. Sur un plan longitudinal elle commémore la *via triumphalis* de l'*adventus* romain, passant sous deux arcs-de-triomphe: celui du chœur et celui de la façade ouest. Cette idée, les Parthes l'avaient eue déjà en imitant docilement, au commencement du II^e siècle de n. è. à Assour, l'arc-de-triomphe romain aux façades de leur temple. L'Orient intervient toujours dans cette antithèse chrétienne, à en croire M. Smith qui, cependant, ne l'appelle pas une antithèse:



V. Façade du temple parthe de Garée, Ourouq, av. 110 de n. è.

²⁶ Cf. Felix Rütten, *Die Victorverehrung im christlichen Altertum. Eine kultgeschichtliche und hagiographische Studie*. Paderborn 1936.

« In spite of the gaps in the evidence it is difficult to disregard the existence of a continuum when, for example, in the sequence of time it is seen: a) that the Mesopotamians attributed analogical values to the towered façade of their kingly strongholds and transferred this gateway features to their palaces and temples; b) that the Syrians in the Roman period added towers over the entrance of the temples of their sky-gods; d) that the late Roman and Byzantine architects and artists made the towered façade a symbol of the *Sacrum palatium*, and f) that the carolingian emperors constructed a towered façade over the entrance to their royal abbey churches as a ceremonial locus regalis and a monumental assertion that the Palatium was over the Church.»²⁷ Je préfère de nommer ce « continuum » — une antithèse imitative. En outre de telles antithèses imitatives ou positives on connaît aussi des antithèses négatives, se refusant à leurs ci-contrés à différents degrés, préférant p. e. une réplique réduite, schématisée, dématérialisée pour ne pas dire spiritualisée, en tout cas simplifiée, même appliqué (une peinture au lieu d'un idole plastique) et allant jusqu'à l'iconoclasme. L'histoire des styles comprend toutes ces nuances pour les combiner avec de différents modes et degrés d'antithèse positive, celle-ci étant souvent compliquée d'une façon purement iconographique, voire l'âne du Christ au lieu du cheval, concession bien chrétienne de la *nobilitas* à la *humilitas* et qui revêtit un accent particulier dans le gothique. Une investigation dans ce sens surpasserait, d'ailleurs, l'intérêt spécifique de la présente étude.

* * *

Dans son travail juvénile sur la construction de l'église jésuitique Saint-Sauveur de la Cité de Prague, le jubilé Prof. Václav Richter s'en réfère à une source selon laquelle les Pères auraient orné la façade d'un *magnificum propylaeum visendi splendoris*, en 1653.²⁸ D'après un projet de Francesco Caratti et qui introduisit en Bohême une allure du baroque classicisant romain, ce portique fut bâti en deux ans. Il subsiste encore de nos jours; sa valeur plastique et même symbolique peut être appréciée sur des gravures qui représentent un aspect symbolique du cortège de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche se faisant couronner reine de Bohême en 1743 (fig. I). Dans les cas différents dont nous avons choisi un exemple particulièrement caractéristique, le dessin de telles gravures utilise bien les édifices de différentes époques en coulisses pour la mise-en-scène du cortège triomphal. La façade de St-Sauveur s'oppose dans cette vue ou plutôt façon de voir, d'une manière assez significative à celle de la Tour du pont Charles IV qui, de son côté, rejoint la tenue solennelle de l'ensemble par une espèce — on le voit bien — du décor externe au-dessus de l'entrée qui, par ses moyens du gothique tardif, arrive à suggérer un certain déguisement de l'idée de porte triomphale, non sans rapport au type du clocher-porche (westwerk) carolingien. Cette façade est dominée par la figure de St. Guy, Vitus, à comparer l'*ecclesia sancti Viti* comme une source du XII^e siècle²⁹ appelle l'église-porche de l'abbaye béné-

²⁷ E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton 1956, 8 s.

²⁸ Václav Richter, *Stavební vývoj kostela sv. Salvátora v Klementíně* [Évolution de construction de l'église St-Sauveur au Clémentinum]. Památky archaeologické XXIV, 347: „Perficietur quippe interior exteriorque templi Salvatoris ornatus, addito magnifico propylaeo eximiae molis, visenda splendoris.“

²⁹ Relation sur la reconstruction de 1146, cf. D. Grossmann, *Zum Stand der Westwerkforschung*. Wallraff-Richartz-Jahrbuch XIX, 1957, 253.

dictine de Korvey, très importante pour la dispersion du culte de St-Guy chez les Slaves d'ouest, les Tchèques en particulier. Autre part³⁰ j'ai eu l'occasion d'examiner cette tour du pont comme une antithèse historisante au culte triomphal des Romains et des Perses.³¹

Le prospectus se referme au fond sur une façade mesurée, celle de l'église des Chevaliers de la Croix à l'Étoile Rouge, bâtie par l'Italien Lurago sur le plan de Jean-Baptiste Mathey, rare ingrédience du goût classique français dans le baroque de Prague. Le savant connaisseur et théoricien du classicisme, Prof. F.-G. Pariset m'a invité au cours d'une promenade à Prague d'aller nous reposer de la « fougue baroque » à l'intérieur de cet édifice. Ne quittons pas encore la gravure (fig. I). La Douanière, toute récente par ce temps-là, restant neutre, la colonne haut-baroque de son côté, couronnée d'une statue de St-Venceslas, ne s'opposant en aucune manière à l'occasion triomphale de l'ensemble, voire les colonnes triomphales remployées par le baroque classicisant p. e. à la *Karlskirche* de Vienne, il nous reste à nous demander si cette opposition de la façade de Saint-Sauveur, pourvue d'un portique triomphal et triomphale en elle même, et de la façade-est de la Tour du pont, pourrait être considérée en antithèse voulue de symboles victorieux de différentes époques. Cette opposition a lieu bientôt après que la Tour s'est révélée incontestablement comme symbole de victoire des Habsbourgs dans la Guerre de Trente ans, en 1648.³² Les jésuites, soutenant le règne de la maison Habsbourg, ont créé une opposition ou antithèse spatiale pareille sur le Marché au bétails (de nos jours Place Charles IV). Sur une gravure de l'époque (fig. II) on voit, à droite, une façade ornée d'un portique triomphal, celle de l'église jésuitique Saint-Ignace. Fut-ce par pur hasard que le graveur juxtaposa, à gauche, un des huit choeurs de la très curieuse chapelle Corpus-Domini, bâtie vers 1380 et abolie en 1790 tandis qu'en réalité cette chapelle était située un peu plus loin dans le fond de la gravure? (Fig. III, plan ancien de cette place et qui fut vérifié par des fouilles.) On assiste à un cas pareil à Olomouc, en Moravie, vers 1712 encore (fig. IV).

La question ainsi posée et qui, certes, peut donner à réfléchir, pourrait servir de conclusion du présent essai théorique sur l'antithèse imitative, principe traditionnel et qui enjambe des époques bien distantes comme une modification spécifique de ce qu'on appelle influence d'une œuvre d'art sur une autre.

Traduit par l'auteur lui-même

VLIV, ANEBO ANTITEZE?

Pojednání navazuje na kritiku příliš mechanického chápání „vlivu“ v metodologii dějin umění, jak ji vyslovil prof. Václav Richter (pozn. 1). Navrhuje specifikovat jistou starobylou, v antice obvyklou, ale dále přežívající formu vlivu jakožto napodobívou antitezí na základě vědomí, že si majitel takového obrazu nebo symbolu přisvojí onu vítěznou moc, kterou přisuzuje onomu symbolu — předloze protivníkově, která je právě napodobena. Od příkladů novodobých (Holbein st., Dürerova Apokalypsa) přechází ke klasické vzájemné nápodobě vítězných symbolů a zástav mezi mocnostmi, které tradičně bojovaly o fyzickou i duchovní nadvádu nad Středozemím: na jedné straně Řekové a pak zase Římané a znovu Řekové-Byzantinci, na druhé straně příslovecní Peršané

³⁰ R. Chadraba, *Der Triumph-Gedanke*, I. c., 63 ss.

³¹ Cf. *ibidem* les fig. sur page 75.

³² *ibidem*, 77.

nebo „noví Peršané“ islámského vyznání. Křesťanstvo se jako třetí pokolení, *tertium genus*, uvázalo v dědictví nejenom židovského Starého zákona, ale také v toto dědictví pohanské. Řecko-perská antiteze přežívá v nesmírně důležitých dvou legendách o dřevu kříže, jejich vliv je patrný v umění okruhu Karla IV. v Čechách a souvisí s jistými byzantinismy a dokonce orientalismy tohoto uměleckého odkazu. V oboru architektury a náhrobní plastiky přináší konkrétní historický výzkum (Smith, Panofsky) řadu příkladů napodobivé antiteze, která vysvětluje soustavné přežívání triumfální symboliky v poantickém umění, v křesťanském přehodnocení hodnot. Nebývá však takto teoreticky chápána a vysvětlována, tím se takové jevy posunují do nezbadatelné sféry jakési síly tradice apod.

Příklad antitetického citění ve stavební symbolice Prahy vidí autor v protipostavení Staroměstské mostecké věže a fasády Salvátorského kostela s triumfálním portikem, stejně jako jiného jezuitského kostela, sv. Ignáce na Karlově náměstí, proti někdejší kapli Božího těla, která byla dokončena zhruba současně s mosteckou věží, dále uvádí podobný příklad z Olomouce.

