

2m11.2491.6

Université de Montréal

Étude textuelle et iconographique d'une Apocalypse  
en images du XV<sup>e</sup> siècle (Lyon, Bibliothèque municipale, ms 439)

par

Michèle Lefebvre

Département d'études classiques et médiévales

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en Sciences médiévales

août 1996

© Michèle Lefebvre, 1996



D  
119  
U34  
1997  
V.002

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Étude textuelle et iconographique d'une Apocalypse  
en images du XVe siècle (Lyon, Bibliothèque municipale, ms 439)

présenté par:

Michèle Lefebvre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Mémoire accepté le :

## SOMMAIRE

Ce mémoire est consacré à l'étude d'un manuscrit médiéval qui illustre l'Apocalypse de saint Jean, le manuscrit Lyon, Bibliothèque municipale, ms 439. Cette oeuvre réalisée dans le nord de la France au milieu du XVe siècle est unique à la fois dans la tradition exégétique et iconographique du Moyen Age, comme le démontre sa confrontation avec un large corpus de témoins de ces traditions. En effet, aucun autre cycle connu ne contient ni son poème latin ni l'iconographie de ses 48 enluminures.

1. Notre étude apporte des indices qui confirment une hypothèse émise récemment par François Avril. Cette oeuvre aurait été réalisée par le même artiste qui a enluminé un manuscrit du *Champion des Dames* de Martin Le Franc (Paris, BnF, fr. 12476), daté de 1451. Il s'agirait d'un artiste artésien-picard ayant probablement oeuvré à Cambrai. Nous voulons également démontrer que le copiste de ce manuscrit du *Champion des Dames*, qui signe Boignare, est le même que celui de l'*Apocalypse de Lyon*.

2. Le poème latin, connu par ce témoin unique, est destiné à la mémorisation, comme l'atteste son utilisation des procédés mnémotechniques du Moyen Age. Il démarque les *Postilles sur l'Apocalypse* rédigées vers 1329 par Nicolas de Lyre. Mais ce poème est aussi, à notre connaissance, la seule version rimée d'un commentaire de l'Apocalypse. Il paraît avoir été conçu spécialement pour accompagner le cycle d'images du manuscrit, contrairement à ce qui se faisait normalement au Moyen Age, où l'on concevait un cycle d'images pour accompagner un commentaire déjà existant.

3. L'iconographie du manuscrit, dans son ensemble, est originale. Cependant, elle subit l'influence des Apocalypses anglo-françaises, un cycle très populaire à la fin du Moyen Age dans la région où l'*Apocalypse de Lyon* a été réalisée. Mais cette influence demeure limitée, l'artiste ayant rapidement trouvé sa propre inspiration, et s'émancipant des modèles qu'il avait sous les yeux. Le cycle ainsi créé est unique. Il est strictement fidèle au texte de l'Apocalypse, et tend à donner une importance égale à tous les épisodes du livre saint, contrairement à ce qu'on observe dans les Apocalypses anglo-françaises.

Le résultat global est sans équivalent connu; l'*Apocalypse de Lyon* se situe au carrefour de plusieurs chemins: encore imprégnée des traditions du Moyen Age finissant mais tournée vers la recherche de formes nouvelles. C'est ce qui en fait une oeuvre d'un si grand intérêt.

Mots clés: iconographie médiévale; littérature latine; Apocalypse de Jean; exégèse médiévale; Apocalypses anglo-françaises.

**TABLE DES MATIERES**

Identification du jury	I
Sommaire	II
Table des matières	IV
Tableau	VII
Liste des figures	VIII
Dédicace	X
Introduction	1
<b>Partie I - LE MANUSCRIT</b>	
1. Description du manuscrit	7
<b>Partie II - LE TEXTE</b>	
2. L'Apocalypse et ses traditions exégétiques	24
2.1. L'Apocalyptique	24
2.2. L'Apocalypse de Jean	26
2.3. Les méthodes d'interprétation de l'Apocalypse	30
2.3.1. L'interprétation millénariste	30
2.3.2. Le système de la récapitulation	32
2.3.3. Vers le système de l'histoire universelle: Joachim de Flore	37
2.3.4. Le système de l'histoire universelle	41
3. Analyse du poème	49
3.1. Un poème à mémoriser	50

3.2. La source du <i>Textus</i>	54
3.3. La source du <i>Sensus</i>	55
3.4. La datation du poème	62
4. Transcription et traduction du poème	64
<b>Partie III - L'IMAGE</b>	
5. Les traditions iconographiques de l'Apocalypse	91
5.1. Le groupe «italien»	93
5.2. Le groupe des <i>Beatus</i>	96
5.3. Le groupe des manuscrits d'Alexandre le Minorite	98
5.4. Le groupe des Apocalypses anglo-françaises	100
6. Sources textuelles des illustrations	110
6.1. Le poème	110
6.1.1. Le <i>Textus</i>	110
6.1.2. Le <i>Sensus</i>	118
6.1.3. Le poème composé en fonction des illustrations	119
6.2. Les commentaires de l'Apocalypse	124
6.3. Le texte de l'Apocalypse comme unique source textuelle	128
7. Sources iconographiques des illustrations	135
7.1. Les divisions	136
7.1.1. Les différences avec les traditions iconographiques	136

7.1.2. Les ressemblances avec la tradition anglo-française	140
7.2. Les illustrations	142
7.2.1. Les différences avec les traditions iconographiques	142
7.2.2. Les ressemblances avec la tradition anglo-française	155
8. Description des 48 enluminures du manuscrit Lyon 439	192
Conclusion	209
Bibliographie	213

TABLEAU

I - Divisions de cycles illustrés de l'Apocalypse

184-191

**LISTE DES FIGURES**

Fig. 1. Initiale du <i>Champion des Dames</i>	13
Fig. 2. Initiale de l' <i>Apocalypse de Lyon</i>	13
Fig. 3. Ornementation d'une lettre du <i>Champion des Dames</i>	14
Fig. 4. Ornementation d'une lettre de l' <i>Apocalypse de Lyon</i>	14
Fig. 5. Ornementation d'une initiale du <i>Champion des Dames</i>	15
Fig. 6. Ornementation d'une initiale de l' <i>Apocalypse de Lyon</i>	15
Fig. 7. Enluminure dédicatoire d'un manuscrit de la <i>Chronique de Hainaut</i>	18
Fig. 8. Les deux Témoins ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	112
Fig. 9. La Jérusalem céleste ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	130
Fig. 10. La Jérusalem céleste ( <i>Apocalypse de Valladolid</i> )	132
Fig. 11. La Jérusalem céleste ( <i>Apocalypse des Cloisters</i> )	133
Fig. 12. Les anges aux quatre coins de la terre ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	144
Fig. 13. Les anges aux quatre coins de la terre ( <i>Apocalypse de Trèves</i> )	145
Fig. 14. Les anges aux quatre coins de la terre ( <i>Apocalypse Douce</i> )	147
Fig. 15. La Bête qui surgit de la terre ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	150
Fig. 16. La Bête qui surgit de la terre ( <i>Apocalypse de Trèves</i> )	151
Fig. 17. La Bête qui surgit de la terre ( <i>Apocalypse Douce</i> )	152
Fig. 18. La Bête qui surgit de la terre ( <i>Apocalypse de Prague</i> )	153
Fig. 19. Jean sur Pathmos ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	157
Fig. 20. Jean sur Pathmos (Paris, BnF, fr. 403)	158
Fig. 21. La vision du trône de l'Anonyme ( <i>Apocalypse des Cloisters</i> )	161

Fig. 22. La vision du trône de l'Anonyme ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	162
Fig. 23. Vision entre les candélabres ( <i>tapisserie de l'Apocalypse d'Angers</i> )	164
Fig. 24. Vision entre les candélabres ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	165
Fig. 25. Le premier cavalier ( <i>tapisserie de l'Apocalypse d'Angers</i> )	167
Fig. 26. Le premier cavalier ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	168
Fig. 27. L'Ange puissant ( <i>Apocalypse Douce</i> )	172
Fig. 28. L'Ange puissant ( <i>Apocalypse de Chantilly</i> )	173
Fig. 29. L'Ange puissant ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	174
Fig. 30. La cinquième trompette ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	179
Fig. 31. Le Cavalier fidèle ( <i>Apocalypse de Lyon</i> )	180

Pour Éric, dont l'amour et la patience m'ont permis  
d'aller jusqu'au bout;

Pour Linda, qui m'a «ramassé à la petite cuillère»  
quelques fois;

Pour mes parents, qui m'ont offert leur support;

Pour mes chats, qui m'ont donné leur chaleur.

## INTRODUCTION

Ce mémoire se donne pour objectif de faire connaître et d'analyser une Apocalypse en images (Lyon, Bibliothèque municipale, ms 439) n'ayant fait l'objet d'aucune étude approfondie jusqu'à ce jour<sup>1</sup>. Elle est en effet absente de tous les corpus d'Apocalypses en images médiévales<sup>2</sup>. Ce manuscrit comporte 48 enluminures illustrant le texte entier de l'Apocalypse. Elles sont accompagnées d'un poème en vers latins divisé en deux sections, la première résumant le texte du livre saint et la seconde constituant un commentaire de l'Apocalypse. Tant par son texte que par ses illustrations, le manuscrit de Lyon constitue une oeuvre originale, probablement unique, mais qui reflète bien la perception de l'Apocalypse à la fin du Moyen Age. C'est ce que nous tenterons de démontrer en le situant dans le contexte des traditions exégétiques et iconographiques médiévales de l'Apocalypse.

L'étude sera divisée en trois parties. La première consistera en une description matérielle du manuscrit, la seconde se consacrera à l'analyse, la transcription et la traduction française du poème latin tandis que la dernière traitera de l'iconographie du manuscrit.

---

<sup>1</sup> Voir les notices existantes, dans la Bibliographie.

<sup>2</sup> Les deux plus importantes tentatives pour recenser ces manuscrits se trouvent dans: Montague Rhodes James, *The Apocalypse in Art*, Londres, Oxford University Press, 1931, pp. 1-25 (107 oeuvres); Richard Kenneth Emmerson et Suzanne Lewis, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500», *Traditio*, part. I, v. 40, 1984, pp. 337-379; part. II, v. 41, 1985, pp. 367-409; part. III, v. 42, 1986, pp. 443-472 (174 oeuvres).

Les plus anciennes notices du manuscrit<sup>3</sup> datent celui-ci du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais récemment, François Avril identifie l'enlumineur de l'oeuvre comme étant un artiste artésien-picard dont les oeuvres ont été réalisées au milieu du XV<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Dans la première partie de l'étude, la comparaison des enluminures du manuscrit avec celles d'un manuscrit du *Champion des Dames* (Paris, BnF, fr. 12476) de cet artiste permettra entre autres de confirmer les conclusions de F. Avril, plaçant notre Apocalypse parmi les oeuvres du Moyen Age. Elle permettra aussi d'identifier le copiste du poème, de retracer les étapes d'exécution du manuscrit et de suivre sa trace à travers ses propriétaires successifs.

Dans la seconde partie du mémoire, nous nous pencherons sur l'origine du poème en vers latins sur l'Apocalypse. Tout d'abord nous situerons brièvement l'Apocalypse dans le genre littéraire auquel elle appartient avant d'en offrir une rapide description. Puis, grâce à un recensement des différentes traditions exégétiques de l'Apocalypse qui se sont succédées au Moyen Age, nous pourrions déterminer à quel courant l'oeuvre appartient et préciser sa source, ce qui nous aidera à la dater. Pour découvrir la source de l'oeuvre, nous avons tenté de constituer le plus large corpus de commentaires de l'Apocalypse possible, bien qu'il ne puisse être exhaustif étant donné la difficulté d'accès à certains ouvrages et le fait que des commentaires médiévaux de l'Apocalypse ne nous sont peut-être pas parvenus<sup>5</sup>. L'analyse du

---

<sup>3</sup> Voir en bibliographie.

<sup>4</sup> *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale/Flammarion, 1993, pp. 102-103.

<sup>5</sup> La liste des commentaires consultés se trouve dans la Bibliographie.

poème révélera aussi l'objectif de l'auteur lorsqu'il le rédigea. La copie du poème de l'*Apocalypse de Lyon* semble constituer l'unique témoin connu de cette oeuvre<sup>6</sup>; il s'avérait donc essentiel d'en proposer ici une transcription, accompagnée d'une traduction littérale, dont le but est uniquement de rester fidèle au contenu, hors de toute intention artistique.

En dernier lieu, nous aborderons la question de l'iconographie du manuscrit. Avant tout il était nécessaire de passer en revue les différentes traditions iconographiques qui ont existé au Moyen Age, puisqu'on tentera de voir si l'iconographie de l'*Apocalypse de Lyon* se rattache à l'une d'entre elles.

L'étude des miniatures du manuscrit se fera en deux étapes. Premièrement nous chercherons les sources textuelles de leur iconographie en les confrontant au poème qui les accompagne et en recherchant dans les images des caractéristiques permettant de les lier à l'un ou à l'autre des commentaires médiévaux de l'Apocalypse réunis pour cette étude. Dans une seconde étape, nous procéderons à une étude comparative des Apocalypses en images médiévales avec celle de Lyon, en observant d'abord les divisions de ces différents cycles, puis les illustrations elles-mêmes.

---

<sup>6</sup> Une recherche dans le CD-ROM de Louvain: *In Principio. Incipitaire de textes latins* n'a pas permis de découvrir d'autres copies de ce texte.

Nous avons dû effectuer des choix pour la constitution de notre corpus d'images. Il était bien sûr impossible de réunir les illustrations des 174 Apocalypses en images que contient le plus récent inventaire réalisé. Nous avons toutefois essayé de rassembler le plus d'images possibles de toutes les traditions iconographiques connues, y compris les traditions plus marginales et les cycles uniques. L'observation de ces traditions marginales et indépendantes n'ayant pas permis de noter de ressemblance significative avec le cycle de *l'Apocalypse de Lyon*, nous avons décidé de limiter la présente étude aux traditions les plus connues et les plus étendues, qui sont décrites au chapitre cinq. Il nous semblait cependant important d'y inclure la tradition pourtant mineure des cycles illustrés du commentaire d'Alexandre le Minorite puisque, tout comme le manuscrit de Lyon, ils unissent des illustrations de l'Apocalypse<sup>7</sup> à un commentaire de la tradition exégétique de l'histoire universelle.

---

<sup>7</sup> Le seul autre manuscrit connu à partager ces caractéristiques est une Apocalypse italienne de 1476 (Oxford, Bodleian Library, ms. Laud Misc. 485) dont on sait peu de choses, sinon qu'elle contient le texte de l'Apocalypse et le commentaire de Nicolas de Lyre en italien, ainsi que onze illustrations de l'Apocalypse. R.K. Emmerson et S. Lewis, dans leur inventaire, la classent avec les Apocalypses indépendantes (cf. note 2, v. 42, no 135). Il nous a malheureusement été impossible de la voir. Cependant il ne semble pas exister de tradition iconographique reliée au commentaire de l'Apocalypse de Nicolas de Lyre. On sait pourtant que certains manuscrits de ses Postilles étaient abondamment illustrés, mais les seules études et reproductions existantes, à notre connaissance, concernent l'Ancien Testament: Marie-Claire Berkemeier-Favre, «Die Miniaturen der Nicolaus-de-Lyra-Bibel in der Zentralbibliothek zu Luzern (Msc 39-45 fol), *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, v. 74, no 1-4, 1980, pp. 1-123 + 21 pl. hors-texte; Régine Pernoud et Jean Vigne, *La plume et le parchemin*, Paris, Denoël, 1983. Une étude des illustrations accolées au commentaire de l'Apocalypse de Nicolas de Lyre serait bienvenue et nous déplorons de n'avoir pu aller plus avant. Pourtant nous doutons que les illustrations du commentaire de Nicolas de Lyre aient influencé celles du manuscrit de Lyon, ces dernières s'avérant indépendantes du *Sensus* du poème et du cycle illustré d'Alexandre le Minorite, comme on le verra dans les deux derniers chapitres.

Nous avons aussi exclu de la recherche les illustrations de l'Apocalypse qui ne constituaient pas de cycles illustrés continus, c'est-à-dire les images synthétiques condensant plusieurs épisodes de l'Apocalypse, par exemple les peintures murales. De toute manière, elles dérivent habituellement de groupes de manuscrits dont nous possédons des illustrations. Et comme notre objet d'étude est un manuscrit, il nous paraissait préférable de nous concentrer sur les oeuvres qui s'en rapprochent le plus, c'est-à-dire les autres manuscrits. Nous avons toutefois intégré à notre corpus d'images<sup>8</sup> les rares cycles narratifs complets qui ne soient pas des manuscrits, par exemple les tapisseries d'Angers.

Les enluminures de l'*Apocalypse de Lyon* n'ayant jamais été analysées exhaustivement, il n'existait pas de description complète du cycle. Nous avons donc intégré au mémoire une liste des 48 illustrations du cycle, avec la description de chacune d'entre elles et la référence aux versets de l'Apocalypse représentés.

Nous espérons par cette étude donner à l'*Apocalypse de Lyon* la place qui est la sienne parmi les Apocalypses en images médiévales.

---

<sup>8</sup> La liste des oeuvres étudiées se trouve dans la Bibliographie.

**Partie I - LE MANUSCRIT**

## CHAPITRE 1

### DESCRIPTION DU MANUSCRIT<sup>9</sup>

Le manuscrit 439 de la Bibliothèque municipale de Lyon comporte 26 folios en parchemin de 295 x 240 mm et sa reliure est en veau estampé sur ais de bois.

La foliotation/pagination est triple. Deux numérotations incomplètes de pages et une numérotation complète de folios se côtoient. On remarque une première pagination à l'encre noire pâlie, en chiffres romains, dans le coin supérieur de la marge de gouttière, de la page i (f. 2r) à la page xiii (f. 8r), et qui se poursuit sporadiquement à l'encre verte au bas de la marge de gouttière. L'utilisation des chiffres romains et l'encre employée - bien que pâlie par rapport à celle du texte - suggèrent une pagination ancienne, peut-être d'origine, du moins jusqu'à la page xiii. Une autre pagination, plus récente, apparaît au centre supérieur de la marge de tête, à l'encre noire, en chiffres arabes, de la page 1 (f. 2r) à la page 19 (f. 11r). Cette écriture, petite et pointue, rappelle celle des ex-libris de l'abbé de Valençon aux f. 2r et 4r. Finalement, une foliotation moderne en chiffres arabes, à l'encre noire, se poursuit d'un bout à l'autre du

---

<sup>9</sup> Il existe des descriptions succinctes du manuscrit dans: F. Cotton, «Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lyon: essai de catalogue», *Gazette des beaux-arts*, v. 65-I, 1965, pp.312-313; Molinier et Desvema, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, Plon, 1900, t.30-I, p.112; V. Leroquais, *Exposition de manuscrits à peintures du XVe au XVIIe siècle*, Lyon, Bibliothèque municipale, 1920, pp.38-39; plus récemment, F. Avril et N. Reynaud, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale/Flammarion, 1993, pp.102-103.

manuscrit. On peut donc retrouver jusqu'à trois numéros d'ordre sur la même page. Dans ce mémoire, nous suivrons la foliotation, la seule numérotation complète du manuscrit.

Le texte est écrit en lettre bâtarde, à l'encre noire, à raison de deux lignes longues au-dessus et en-dessous de chaque miniature, exceptionnellement quatre lignes (f. 17r, 19r et 23v). Aux f. 1v et 26r, un texte de huit lignes occupe le tiers supérieur de la page. La justification se fait à gauche seulement et la marge varie d'une page à l'autre; le lignage est à l'encre rouge. Les rubriques sont également en rouge, sur chaque page, toujours constituées des deux mêmes mots: *Textus*, au centre de la marge de tête, et *Sensus*, parfois sous la miniature centré au-dessus du texte (par ex. f. 8r à 9v), parfois à gauche du texte (par ex. f. 10r à 11v).

Les lettrines sont tracées de la même main que le corps du texte, avec la même encre et le même modelé des lettres. Bien que sans ajout de couleurs, les lettrines sont presque toutes ornées: entrelacs formant des losanges, dédoublement des lignes, curieux profils humains discrètement dessinés à l'intérieur ou en bordure de la lettre. Le même style d'entrelacs apparaît sur quelques lettres du corps du texte (par ex. f. 3v, 4r, 5v, 17v).

Le manuscrit comporte 48 miniatures illustrant l'Apocalypse de saint Jean, une par page, presque à pleine page (210 X 195 mm, incluant l'encadrement de 7 mm, formé d'un bandeau de couleur jaune bordé à l'intérieur d'une ligne rouge, disparaissant, dans le bas

seulement, à partir du f. 14r). La technique utilisée est le dessin à l'encre noire ou brune et le lavis (principalement rouge vif, vert, bleu, rose, jaune, brun).

Certains détails indiquent que les miniatures auraient été exécutées avant le travail de copie du texte. Par exemple, quelques lettrines des vers du *Sensus* débordent sur le bandeau jaune encadrant l'enluminure (par ex. f. 2v, 7r, 15v, 21v, 23) et parfois même carrément dans l'image (par ex. f. 15r, 16r, 16v, 17v). Dans un cas, toutes les hampes des lettres hautes de la première ligne du *Sensus* empiètent sur le bandeau (f. 23v). Si le texte avait déjà été copié au moment où l'enlumineur s'apprêtait à exécuter les peintures, logiquement celui-ci aurait tout simplement fait passer le cadre de sa peinture légèrement plus haut sur la page, pour éviter les chevauchements. En outre les vers du *Sensus*, lorsqu'il s'agit de quatrains (f. 9r, 9v, 17r, 19r, 23v), paraissent assez comprimés dans le peu d'espace alloué, particulièrement au f. 9r et 9v, où le copiste a pris le parti de faire tenir ses quatre vers sur deux lignes. De façon générale, la mise en page irrégulière indique que le copiste aura eu à tenir compte de contraintes dues à la présence des peintures.

L'artiste de ces peintures a été identifié par F. Avril<sup>10</sup> comme étant un artiste du milieu artésien-picard ayant aussi réalisé les miniatures d'un manuscrit du *Champion des Dames* (Paris, BnF, fr. 12476) de Martin Le Franc, destiné à Philippe le Bon et datant de 1451. M.

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p.102-103.

Avril se base sur les éléments suivants pour rapprocher les miniatures de l'*Apocalypse de Lyon* de celles du *Champion des Dames*:

«On retrouve dans les deux manuscrits le même dessin incisif, les mêmes silhouettes nettement découpées, les mêmes personnages au canon court et aux attitudes expressives, le même pastillage à l'aide de touches brunes des éléments de paysage et des frontaisons des arbres. La palette aux tons crus et heurtés, dominée par un vermillon intense, est également toute semblable, de même que la technique utilisée, qui rapproche ces compositions davantage du dessin coloré que de véritables enluminures peintes».

Les recherches de P. Charron<sup>11</sup> sur les divers manuscrits du *Champion des Dames* ainsi que ma propre analyse des deux manuscrits conduisent également à identifier le Maître de l'*Apocalypse de Lyon* avec celui du *Champion des Dames*. En plus des ressemblances mises de l'avant par F. Avril, notons les façons identiques de représenter le feu, en langues minces et peu fourni, les cours d'eau bleu acier et blanc aux vagues crêtées, et les arbres en forme d'étoile.

Selon F. Avril, l'artiste du manuscrit de Lyon aurait vraisemblablement travaillé à Cambrai. C'est du moins ce que suggère le lieu d'exécution des autres oeuvres qu'il attribue au même peintre<sup>12</sup>. Celui-ci aurait en effet enluminé une charte datée du 9 juin 1446 renfermant un accord entre Jean de Bourgogne, archevêque de Cambrai, le chapitre et le magistrat de

---

<sup>11</sup> Madame Pascale Charron a bien voulu me faire part de ses conclusions à ce sujet; je tiens à l'en remercier.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 101-102.

Cambrai (Lille, Arch. du Nord, 3 G 135). Il aurait aussi réalisé une crucifixion dans un missel offert à l'église cathédrale de Cambrai par son chanoine Paul Beye en 1436 (Cambrai, Bibliothèque municipale, ms 141). L'artiste est aussi l'auteur d'une miniature représentant Pierre d'Ailly priant devant la Vierge, miniature contenue dans un manuscrit également conservé à Cambrai (Bibliothèque municipale, ms 954, f. 1).

Dans le cas de la charte et du manuscrit du *Champion des Dames* de Paris, l'artiste en question a collaboré avec un copiste du nom de Boignare. Celui-ci, du moins pour le *Champion des Dames*, a travaillé dans le cloître de Notre-Dame d'Arras, ainsi qu'en atteste le colophon du manuscrit<sup>13</sup>. Ce copiste est aussi un excellent ornemaniste; c'est lui qui a exécuté les remarquables lettrines du *Champion des Dames*.

Nos observations comparées des manuscrits du *Champion des Dames* de Paris et de l'*Apocalypse de Lyon* nous amènent à croire que Boignare est également le copiste du manuscrit de Lyon. La calligraphie des deux manuscrits comporte en effet de nombreuses caractéristiques communes. Ainsi on retrouve entre autres dans les deux manuscrits deux types identiques de *d* et de *r* qui alternent, les mêmes longs jambages courbes des lettres, la même forme du *s* majuscule. De plus, dans les deux manuscrits, le copiste est également

---

<sup>13</sup> Ce colophon se lit comme suit: «Escript ou cloistre de l'eglise Nostre Dame d'Arras en l'an de l'incarnation Notre Seigneur CCCCL et ung. Boignare (f. 147v). Le colophon, que nous transcrivons ici à partir du manuscrit lui-même, se trouve aussi dans: Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle*, Fribourg, Éditions universitaires, 1973, tome 3, p. 3, no 7417. Il n'y a pas d'autre entrée concernant ce copiste dans le catalogue.

l'ornemaniste. Or, l'ornementation des deux oeuvres, bien que beaucoup plus riche dans le cas du *Champion des Dames*, offre de grandes similitudes entre elles. Par exemple, on observe dans les lettrines des deux oeuvres le même dédoublement des lignes et surtout les mêmes entrelacs comportant de petits losanges. La forme des lettrines est parfois aussi très proche (voir les *E* des figures. 1 et 2). Également, on distingue la même hauteur impressionnante dans les hampes de certaines lettres de la ligne supérieure, particulièrement les *l*, les *v* et les *d*. Ces lettres sont parfois ornées des mêmes types d'entrelacs à losanges (voir les *d* des figures. 3 et 4).

De plus, aux lettrines du manuscrit du *Champion des Dames* s'accrochent de petits visages dessinés de profil (par ex. f. 18v, 104v, 145v), caractéristique peu commune qu'on retrouve à toutes les pages du manuscrit de Lyon. Le style des visages est légèrement différent dans les deux cas cependant. Alors que les visages du *Champion des Dames* ont des formes plutôt rondes et inoffensives (fig. 5), ceux du manuscrit de Lyon sont plus inquiétants, presque démoniaques (fig. 6). Les figures sont adaptées à l'esprit de l'ouvrage illustré. Mais ce type d'ornement des lettrines, que nous n'avons jamais observé ailleurs, semble trop singulier pour ne pas être la marque particulière de Boignare.

On a vu que le manuscrit du *Champion des Dames* enluminé par l'artiste artésien-picard porte la date de 1451. Parmi les oeuvres enluminées par ce peintre, le missel de Cambrai est daté de 1436 tandis que la charte a été copiée en 1446. On est ainsi assuré que



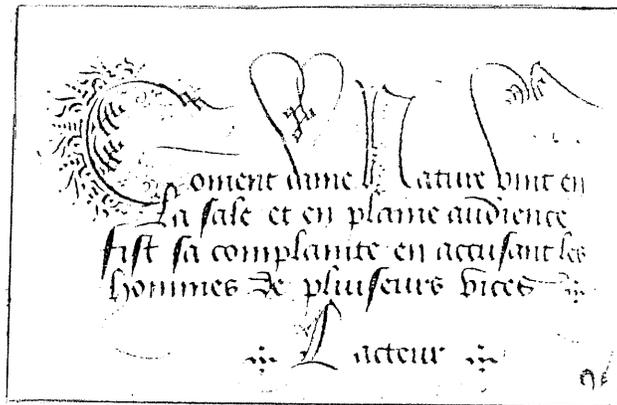


Fig. 3. - Ornementation d'une lettre du Champion des Dames de Martin Le Franc (Paris, BnF, fr. 12476, f. 55v)

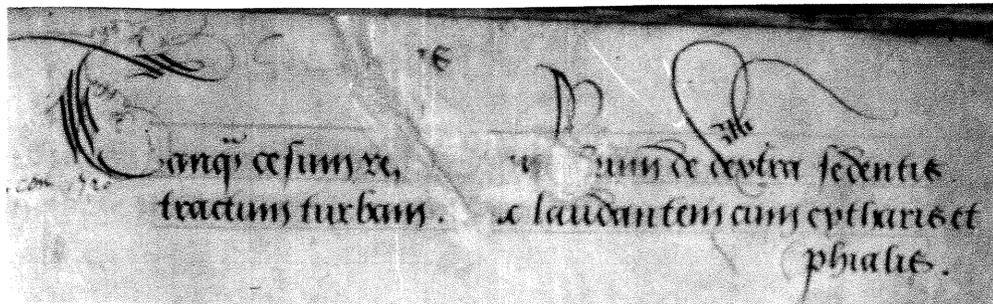


Fig. 4. - Ornementation d'une lettre de l'Apocalypse de Lyon (Bibl. mun. ms 439, f. 4r)



Fig. 5. - Ornementation d'une initiale du Champion des Dames, de Martin Le Franc (Paris, BnF, fr. 12476 f. 104v)

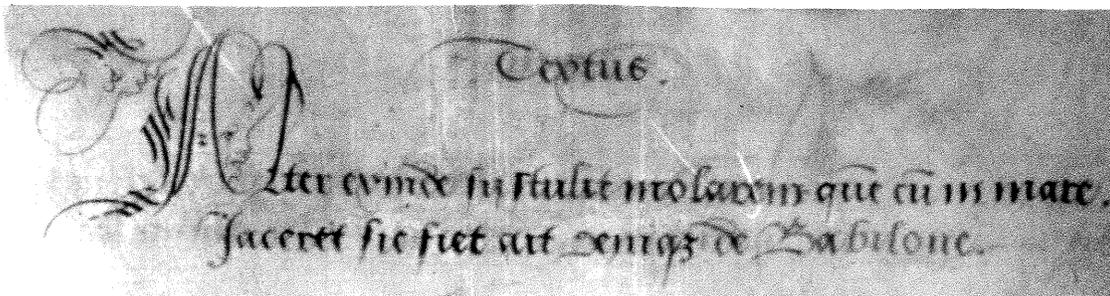


Fig. 6. - Ornementation d'une initiale de l'Apocalypse de Lyon (Bibl. mun., ms 439, f. 22r)

cet enlumineur a oeuvré au minimum entre 1436 et 1451. Les notices du manuscrit de Lyon antérieures à celle de F. Avril donnaient toutes le début du XVIe siècle comme date d'exécution de l'oeuvre. Mais grâce à l'identification de l'enlumineur du manuscrit, nous pouvons reculer cette date jusqu'au milieu du XVe siècle.

L'étude des détails vestimentaires des personnages masculins corrobore d'ailleurs cette datation et exclut la possibilité d'une réalisation du XVIe siècle. En effet, les costumes sont typiques du XVe siècle. Que l'on pense seulement aux poulaines, ces longs souliers en pointe portés dans le manuscrit par la plupart des personnages (par ex. f. 4v, 7v, 12v, 20r) et qui ont cessé d'être à la mode vers 1470-1480<sup>14</sup>. Les couvre-chefs du manuscrit sont également ceux qu'on portait au XVe siècle, qu'il s'agisse du bonnet dit à la cocarde (par ex. f. 5v), du chapel à bec à bords relevés (par ex. f. 2r), du feutre à fond plat (par ex. f. 12r) ou du bicoquet (par ex. f. 5v)<sup>15</sup>.

Une étude attentive des costumes portés à cette époque dans le nord de la France permet même d'être plus précis et nous ramène aux années 1440 ou au début des années 1450. Les vêtements portés par nombre de personnages des enluminures se conforment en effet aux caractéristiques de la mode de cette époque: une robe soit longue, soit légèrement au-dessus des genoux, serrée à la taille, formant des plis arrondis sur le corsage et la jupe, et

---

<sup>14</sup> Cf. Michèle Beaulieu, *Le costume antique et médiéval*, Paris, Presses universitaires de France, 1961 (*Que sais-je?*, 501), p. 112 et J. Ruppert, *Le costume*, Paris, Flammarion, 1931, v. 1, p. 54.

<sup>15</sup> Sur les couvre-chefs du XVe siècle, cf. J. Ruppert, *op. cit.*, pp. 48-49.

aux manches droites rembourrées aux épaules. Les manches et le bas de la robe sont parfois bordés de fourrure (par ex. f 20r) et le corsage s'ouvre habituellement en pointe sur le devant, quelquefois jusqu'à la taille (par ex. f. 12r). La jupe est parfois fendue sur les côtés (par ex. f. 21v). Le bonnet dit à la cocarde, lorsqu'il n'est pas porté sur la tête, est rejeté derrière l'épaule et attaché au corsage grâce au long pan de tissu qui s'en échappe (par ex. f. 16r)<sup>16</sup>.

Cette mode vestimentaire, qu'on retrouve chez nombre de personnages de l'*Apocalypse de Lyon* (voir figs. 8, 12, 15, 30, 31), est aussi présente dans les enluminures du *Champion des Dames* de Paris daté de 1451. Le même style peut être observé dans diverses oeuvres de cette époque et de cette région<sup>17</sup>, par exemple dans une enluminure dédicatoire attribuée à Rogier van der Weyden et datée des environs de 1448 (fig. 7).

Par ailleurs, quelques personnages de l'*Apocalypse de Lyon* portent leur ceinture aux hanches plutôt qu'à la taille; il s'agit d'un vestige de la mode des années 1430<sup>18</sup>. Cette habitude, généralisée dans les années 1430, a été conservée par la suite par les gens plus âgés et les magistrats<sup>19</sup>. Par contre, nulle trace dans le manuscrit des particularités vestimentaires de la fin

---

<sup>16</sup> Sur la mode vestimentaire des années 1440-1460, cf. Margaret Scott, *The History of Dress Series: Late Gothic Europe, 1400-1500*, Londres, Mills & Boon Limited, 1980, pp. 137-170.

<sup>17</sup> Cf. par exemple P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris/Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1927.

<sup>18</sup> Cf. J. Baylé et M. Beaulieu, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 55.

<sup>19</sup> Cf. M. Scott, *op. cit.*, p. 146.



Fig. 7. - Enluminure dédicatoire d'un manuscrit de la Chronique de Hainaut, de Jacques de Guise (Bruxelles, Bibl. royale, ms 9242, f. 1r)

des années 1450 et des années 1460. Les manches étaient alors à gigot, fendues de l'épaule au coude<sup>20</sup> et les vêtements masculins extrêmement courts, parfois à hauteur des hanches<sup>21</sup>. On portait également souvent de hautes bottes<sup>22</sup>.

L'analyse de la mode vestimentaire de l'époque permet donc de dater le manuscrit des années 1440 ou du début des années 1450.

Nous ne possédons aucune indication pouvant mener à l'identification du commanditaire de l'ouvrage, le manuscrit ne comportant pas d'inscription, d'emblème ou de représentation de celui-ci. On peut au mieux suggérer qu'il s'agissait d'une personne aisée, à cause du luxe du codex. Le fait que les deux premiers possesseurs connus du manuscrit soient originaires du nord de la France et que le manuscrit ait probablement été exécuté à Cambrai, dans cette même région, porte à croire que le commanditaire de l'oeuvre était aussi originaire du nord de la France. Il convient cependant de rester prudent puisque le plus ancien possesseur connu a vécu un siècle après la confection du manuscrit. Nous ne possédons donc aucune information sur le lieu de détention du manuscrit entre le moment de sa fabrication et la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>20</sup> Cf. M. Beaulieu, *op. cit.*, p.111.

<sup>21</sup> Cf. F. van Thienen, *Huit siècles de costume*, Verviers, Éditions Gérard et cie, 1961 (Marabout université, 6), pp. 45-46.

<sup>22</sup> Sur la transformation de la mode tout au long du XV<sup>e</sup> siècle dans le nord de l'Europe, voir l'ouvrage entier de M. Scott, *op. cit.*

A partir de ce moment cependant, il est possible de reconstituer les grandes lignes de l'histoire du manuscrit, en partie grâce à ses ex-libris. Le premier ex-libris du manuscrit, au haut du folio 1r, se lit comme suit: «Appartient au seigneur de Meurchyn». Grâce à cette indication, F. Avril a retrouvé trace de notre manuscrit, au no 13 de «L'inventaire des livres delaissez du seigneur de Meurchin...»<sup>23</sup>. Selon R. Aulotte<sup>24</sup>, qui a publié cet inventaire, ce seigneur de Meurchin serait Alexandre Le Blancq, rewart et conseiller de Lille, seigneur d'un Meurchin - il en existe plusieurs - se trouvant près de Carvin, dans le département actuel du Pas-de-Calais, et bibliophile fameux, mort en 1574. Certains de ses manuscrits seraient passés aux mains de son frère aîné puis de son fils en 1589.

Au début du XVIIIe siècle, l'*Apocalypse de Lyon* appartenait à Charles-Maximilien de Coupigny, comte d'Hénu, comme l'attestent deux ex-libris, le premier au f. 1r, sous l'ex-libris du seigneur de Meurchin, «de Coupigny Henu», et le second, au f. 1v, qui témoigne en même temps de la donation du manuscrit à son troisième propriétaire connu, Louis, abbé de Valençon, protonotaire apostolique. Ce dernier ex-libris commence abruptement et se lit comme suit:

---

<sup>23</sup> Inventaire publié dans A. Sanderus, *Bibliotheca belgica manuscripta*, I, Bruxelles, p. 273.

<sup>24</sup> «Le Lillois Alexandre Le Blancq et sa collection de manuscrits au XVIe siècle», *Revue du Nord*, v. 50, 1968, pp. 301-316.

«Il lui a été donné par haut et puissant seigneur Mre Maximilien Charles de Coupigny, chevalier, comte d'Henüe, baron du St-Empire, baron de Beaumer, seigneur de Warlincourt, Lois, [non déchiffré<sup>25</sup>]]».

Charles-Maximilien de Coupigny<sup>26</sup> est né après 1685 et fut député de la noblesse aux États d'Artois, région où il possédait des terres. En 1720, il épouse Marie-Françoise-Philippine de Héricourt, fille unique et héritière du baron de Baumetz, titre qu'on retrouve dans l'ex-libris, ce qui confirme que la donation du manuscrit par le seigneur de Coupigny à l'abbé de Valençon n'a pu se faire avant cette date. Elle n'est pas non plus postérieure, comme l'indiquent les ex-libris aux f. 2r et 4r: «abbas - ou abbaye? - de Valençon, 1720».

En 1812<sup>27</sup>, le manuscrit fut inventorié sous la cote 368 dans le catalogue de la Bibliothèque de la ville de Lyon rédigé par un certain Delandine, alors en charge de cette bibliothèque. Mais il est fort probable que le manuscrit était déjà entré dans les collections en 1803, au moment où Delandine prit son poste; si un manuscrit de cette qualité avait été acquis après cette date, le bibliothécaire l'aurait certainement signalé dans ses rapports. Le manuscrit n'aurait pas non plus été acquis avant 1789 puisqu'il ne porte ni le sceau de la Bibliothèque du

---

<sup>25</sup> Il s'agit vraisemblablement des fonctions de ce «Lois», donné par F. Avril (p.103) comme l'abbé de Valençon, protonotaire apostolique, et connu par ailleurs par deux ex-libris du manuscrit (f. 2r et 4r) indiquant simplement «abbas - ou abbaye? - de Valençon, 1720».

<sup>26</sup> Les informations biographiques concernant Coupigny sont tirées de: F.A. de La Chenaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris, Schlesinger frères, 1866.

<sup>27</sup> Monsieur Pierre Guinard, l'actuel conservateur du Fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon, m'a fourni les informations qui suivent au sujet de l'histoire du manuscrit; je tiens à l'en remercier.

Collège des Jésuites, ancêtre de la Bibliothèque de la Ville jusqu'en 1765, ni le cachet que la Bibliothèque de la Ville avait l'habitude de mettre sur ses documents entre 1765 et 1789. Il serait donc entré dans les collections de la Ville entre 1789 et 1803, vraisemblablement lors des confiscations révolutionnaires de 1789-1791. Cela paraît logique étant donné que le manuscrit était entré dans le réseau des ordres religieux avec l'abbé de Valençon et que les confiscations révolutionnaires se sont faites en partie aux dépens de l'Église.

**Partie II - LE TEXTE**

## CHAPITRE 2

### L'APOCALYPSE ET SES TRADITIONS EXÉGÉTIQUES

Avant d'aborder l'étude du poème en vers latins du manuscrit 439 de la Bibliothèque municipale de Lyon, il s'avère utile de rappeler ce qu'est l'Apocalypse de Jean et quelles furent, jusqu'à la fin du Moyen Age, les méthodes d'exégèses employées pour l'interpréter. Cela permettra de situer notre poème parmi les commentaires connus de l'Apocalypse.

#### 2.1. L'Apocalyptique

L'Apocalypse de Jean s'inscrit dans un genre littéraire présent du III<sup>e</sup> siècle avant J.C. au Ve siècle après J.C.<sup>28</sup>, l'apocalyptique, habituellement considérée comme un prolongement du prophétisme juif. En effet, l'apocalyptique puise à profusion dans les livres prophétiques de la Bible, plus particulièrement dans *Ezéchiel*, *Zacharie*, *Isaïe*, *Joël* et *Daniel*<sup>29</sup>. La variété même des apocalypses juives (*Daniel*, *Livre des Veilleurs* et *Livre des Songes* de l'*Hénoch éthiopien*, *Apocalypse syriaque de Baruch*, *Livre IV d'Esdras*) et chrétiennes (*Apocalypse de Jean*, *de Pierre*, *de Paul*, *Ascension d'Isaïe*, etc.) rend difficile l'établissement d'une définition

---

<sup>28</sup> Les auteurs ne s'entendent pas sur la durée du genre apocalyptique, qui varie selon eux, au minimum du II<sup>e</sup> s. avant J.C.- II<sup>e</sup> s. après J.C., à la période que j'ai choisie, la plus large, préconisée par C. Kappler, «Introduction générale», in *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Cerf, 1987, p.32.

<sup>29</sup> Cf. Edmond Jacob, «Aux sources bibliques de l'apocalyptique», in *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Cerf, 1977 (Association catholique française pour l'étude de la Bible, congrès de Toulouse, 1975), pp.43-61.

précise du genre apocalyptique. Comme il n'entre pas dans le cadre de la présente étude de tenter un état de la question de cet épineux problème<sup>30</sup>, nous nous contenterons de souligner les caractéristiques unanimement admises de la littérature apocalyptique.

Une apocalypse consiste en visions accordées par Dieu à un sage. Ces visions peuvent prendre deux aspects: ou le visionnaire est transporté (dans son corps ou en esprit) dans l'au-delà pour recevoir un message par l'intermédiaire d'un ange, auquel cas le message dévoile des mystères cosmiques liés à la foi, ou au contraire les visions se transportent sur terre, sont également transmises par un ange et se rapportent principalement à des perspectives eschatologiques, révélant ainsi les circonstances de la fin du monde. Le mot grec apocalypse, d'ailleurs, signifie «révéler», «dévoiler». Le visionnaire met ensuite ses visions par écrit, empruntant un pseudonyme qui garantit une grande autorité à son oeuvre; il s'agit habituellement d'un personnage ancien et illustre, par exemple Moïse ou Isaïe. L'écrit prend une forme symbolique, les symboles devant pouvoir être décodés par ceux auxquels le livre s'adresse<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Le problème est soulevé dans C. Kappler, *op. cit.*, pp. 15-45, et F. Raphaël, «Esquisse d'une typologie de l'apocalypse», in *L'Apocalyptique*, Paris, Geuthner, 1977 (Études d'histoire des religions, 3), pp.11-37.

<sup>31</sup> Sur la littérature apocalyptique, cf. *Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Cerf, 1977 (Association catholique française pour l'étude de la Bible; congrès de Toulouse, 1975); *L'Apocalyptique*, Paris, Geuthner, 1977 (Études d'histoire des religions, 3); E. Cothenet, art. «Révélation», in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, 1988, t. XIII, col. 453-458; C. Kappler et al., *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*. Sur l'héritage médiéval de l'apocalyptique, cf. Claude Carozzi et Huguette Taviani-Carozzi, *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Stock, 1982; B. McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York, Columbia University Press, 1979 (Records of Civilization; Sources and Studies, 96).

## 2.2. L'Apocalypse de Jean

L'Apocalypse de Jean réunit les deux types de visions (au ciel et sur terre), mais brise avec la tradition de la pseudonymie en révélant, au début de l'ouvrage, le véritable nom de son auteur. Il s'agit d'un certain Jean, exilé dans l'île de Pathmos «à cause de la Parole de Dieu et du témoignage de Jésus» (1:9). Il écrit en grec mais sa langue maternelle est certainement sémitique (hébreu ou araméen). Tout semble indiquer qu'il s'agit d'un chrétien d'origine juive. Très tôt, vers 135 ap. J.C., dans son *Dialogue avec Tryphon* (LXXXI,4), Justin Martyr a identifié ce Jean comme étant l'apôtre bien-aimé du Christ. Il a été suivi vers 180 par Irénée de Lyon dans son *Adversus Haereses* (IV, 20, 11), ainsi que par divers auteurs marquants des débuts du christianisme, dont Tertullien et Origène.

Cependant, dans l'Église d'Orient, on a rapidement remis en question cette attribution. Un groupe de chrétiens anti-montanistes<sup>32</sup> et anti-millénaristes d'Asie mineure, les Aloges, déclare au II<sup>e</sup> siècle que l'Apocalypse est plutôt l'oeuvre de Cérinthe, un hérétique qui voyait dans le *millenium*, le règne du Christ sur terre avec les élus, un règne matériel, où les élus jouiraient de toutes sortes de plaisirs charnels. Les Aloges tentent de cette façon de discréditer l'Apocalypse, une des sources importantes du millénarisme à l'époque, comme nous le verrons plus loin. La tentative fut poursuivie par le prêtre romain Caius dans son *Dialogue* contre le

---

<sup>32</sup> Les montanistes, originaires du village de Phrygia en Asie Mineure, croyaient que le Paraclet était au milieu d'eux et que la Jérusalem céleste devait bientôt descendre dans leur village.

montaniste Proclus (cité par Eusèbe, *Historia ecclesiastica*, III, 28) mais ses arguments étaient trop faibles pour forcer l'adhésion. Plus tard, au milieu du III<sup>e</sup> siècle, saint Denys d'Alexandrie refuse lui aussi l'attribution à saint Jean mais fait l'hypothèse que l'Apocalypse aurait plutôt été écrite par un prêtre d'Éphèse nommé Jean. Il conserve par ailleurs son estime au livre (cité par Eusèbe, *Historia ecclesiastica*, VII, 25).

Si on finit par admettre en Orient au Ve siècle la canonicité du livre et son attribution à saint Jean, apôtre de Jésus, les débats se raviveront régulièrement dans le monde chrétien. Luther éprouvera une grande méfiance envers l'Apocalypse, qu'il ne considère pas comme un livre apostolique, imité en cela par nombre de protestants des siècles suivants. Aujourd'hui les avis sont partagés sur l'identité de l'auteur de l'Apocalypse. Certains continuent à penser qu'il s'agit bien de l'apôtre Jean<sup>33</sup>, mais plusieurs chercheurs se prononcent contre l'attribution à saint Jean sur la base d'une analyse théologique, stylistique et linguistique<sup>34</sup>. On la croit encore issue du milieu johannique, et donc d'un auteur proche de Jean, bien que différent de lui<sup>35</sup>.

La datation de l'ouvrage pose également des problèmes. Les auteurs de l'Église primitive sont presque unanimes: l'Apocalypse a été écrite vers la fin du règne de Domitien,

---

<sup>33</sup> Cf. L. Vaganay, art. «Apocalypse», in *Catholicisme*, Letouzey et Ané, Paris, 1948, col. 690-691.

<sup>34</sup> C'est ce que pense Adela Yarbro Collins, *Crisis and Catharsis: the Power of the Apocalypse*, Philadelphie, Westminster Press, 1984, pp. 25-53, qui offre un état de la question dans son livre.

<sup>35</sup> C'est l'opinion de M.E. Boismard, cf. l'introduction à l'Apocalypse de la *Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1988, p.1779.

c'est-à-dire vers 95. Le premier à l'affirmer est Irénée dans son *Adversus Haereses* (V, 30, 3), suivi de Victorin de Pettau (*In Apocalypsin B. Joannis*, X, 11; XVII, 10), d'Eusèbe (*Historia ecclesiastica*, III, 18, 1; 20, 9) et de saint Jérôme (*De viris illustribus*, 9). Des sources postérieures (saint Épiphané dans *Haer.*, LI, 12, 33 et la version syriaque de l'Apocalypse, 1:9) parlent du règne de Claude ou de Néron, mais on leur accorde généralement moins de valeur. Aujourd'hui, on tend encore à privilégier la première date mais certains chercheurs, qui seraient tentés de voir dans l'Apocalypse la compilation de deux documents de dates différentes, pensent que la date de 70 environ et celle de 95 pourraient toutes deux être retenues<sup>36</sup>.

L'Apocalypse de Jean aurait été écrite en réponse à une double crise. On croit aujourd'hui que l'attente de la parousie revêtait une grande importance dans les premières communautés chrétiennes. A la fin du Ier siècle, face au découragement et même au doute émis par certains sur le retour du Christ, Jean aurait senti l'urgence de redonner espoir aux fidèles des communautés d'Asie mineure où il vivait. De plus, le culte impérial de plus en plus fort au sein de l'Empire romain, qui exigeait l'adoration de l'empereur à l'égal d'un Dieu, horrifiait les chrétiens qui se refusaient à adorer un autre dieu que le Dieu des chrétiens, ce qui les excluait de la société et les désignait comme cible aux autorités. Jean aura voulu avertir les fidèles de rester fermes devant la pression de l'idolâtrie, symbolisée par Rome.

---

<sup>36</sup> Sur les diverses opinions concernant la datation de l'Apocalypse, cf. A.Y. Collins, *op. cit.*, pp.54-83.

En fait, l'auteur expose dans l'Apocalypse une menace qui est à la fois intérieure (les hérésies naissantes, la tiédeur, les «faux Juifs», qu'on sent présents dans les Lettres aux sept églises des chapitres 2-3) et extérieure (la Bête surgissant de la terre du chapitre 13, symbolisant le culte impérial, la Prostituée de Babylone, qui est l'Empire romain), créant une oeuvre originale, chargée de symboles mais qui emprunte abondamment aux livres de l'Ancien Testament, particulièrement aux livres prophétiques.

Le chiffre sept domine tout l'ouvrage. Après avoir reçu la vision du Fils d'homme l'enjoignant d'envoyer des messages aux sept Églises (1:9-3:22), Jean se retrouve au ciel devant le trône de Dieu et sa cour céleste. Là, l'Agneau immolé ouvre successivement les sept sceaux d'un livre, provoquant des apparitions (4:1-8:2), suivies de malheurs déclenchés par la sonnerie successive de sept trompettes (8:2-11:19). Les chapitres suivants (12:1-15:4) nous font voir sept autres signes (la Femme et le Dragon, les deux Bêtes, etc.), puis sept coupes versées provoquent autant de calamités, la septième annonçant la chute de Babylone (17:1-19:10). Suivent les combats eschatologiques (19:11-20:10), le Jugement dernier (20:11-20:15) et l'apparition de la Jérusalem future (21:1-22:15).

### 2.3. Les méthodes d'interprétation de l'Apocalypse<sup>37</sup>

Les lecteurs de l'Apocalypse contemporains de Jean devaient être en mesure de comprendre les allusions du livre à la situation des chrétiens, bien qu'on ne puisse réduire l'Apocalypse à un compte rendu du contexte social et historique des chrétiens d'Asie mineure de la fin du Ier siècle. Avec le temps cependant, les symboles s'obscurcirent, et pour pénétrer un sens devenu plus nébuleux, on dut faire appel à diverses méthodes d'interprétation.

#### 2.3.1. L'interprétation millénariste

La caractéristique commune des premiers commentateurs de l'Apocalypse est leur millénarisme. En effet, ils croient au retour du Christ sur terre pour un règne idyllique de mille ans (*millenium*) avec les élus ressuscités. Ce règne devra prendre place à l'intérieur de l'histoire humaine et non pas lorsqu'elle aura pris fin. Il devra se situer plus précisément avant les dernières persécutions de l'Antéchrist et le Jugement dernier. La source de cette tradition est à chercher dans le judaïsme: elle est née de l'espérance d'Israël en des jours meilleurs; cependant elle sera transformée par les chrétiens. Le millénarisme trouve sa justification

---

<sup>37</sup> Pour une histoire générale de l'interprétation de l'Apocalypse, cf. J.M. Court, *Myth and History in the Book of Revelation*, Atlanta, John Knox Press, 1979, ch.1; R.K. Emmerson et B. McGinn, sous la dir., *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992, Partie I; A. Feuillet, «Les diverses méthodes d'interprétation de l'Apocalypse et les commentaires récents», *L'Ami du clergé*, v.71, no 17, 1961, pp.257-270; P. Prigent, *Apocalypse 12: histoire de l'exégèse*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1959.

chrétienne principale dans les versets quatre à six du chapitre 20 de l'Apocalypse<sup>38</sup>, où il est dit que les élus revivront et règneront mille ans avec le Christ pour une première résurrection.

Irénée de Lyon traite dans son *Adversus Haereses* (V, 28-35) de divers problèmes liés à la fin des temps et à l'Antéchrist par le biais de l'Apocalypse. Il y professe un millénarisme matériel (V, 33-34), c'est-à-dire un règne de mille ans rempli de satisfactions bien sûr spirituelles mais aussi corporelles, par exemple une nourriture abondante et succulente. Saint Hippolyte, dont le commentaire sur l'Apocalypse est presque entièrement perdu, affirme à maintes reprises dans ses autres ouvrages sa croyance millénariste. On retrouve aussi des traces de cette conviction dans l'*Adversus Marcionus* (III, 24) de Tertullien.

Dans le même temps où ces Pères de l'Église cultivaient l'interprétation millénariste, privilégiant le sens littéral de l'Apocalypse, l'Orient, avec Origène, ouvrait la voie à une interprétation spiritualisante de l'Apocalypse. En effet Origène condamne vivement le millénarisme, ainsi que le fera son disciple saint Denys d'Alexandrie.

Mais aucune méthode systématique d'interprétation de l'Apocalypse n'avait encore vu le jour au tournant du IV<sup>e</sup> siècle. On pouvait être à la fois millénariste et privilégier le sens spirituel et moral de l'Apocalypse, comme Méthode d'Olympe. On avait cependant l'habitude

---

<sup>38</sup> G. Bardy, «Le millénarisme», in Augustin, *La Cité de Dieu. Livres XIX-XXII*, Desclée de Brouwer, Paris, 1960, (Bibliothèque augustinienne, 37), pp. 768-771, donne un bon aperçu de l'origine et du développement du millénarisme.

commune de voir dans l'Apocalypse une révélation voilée de l'avenir de l'humanité, de la fin des temps plus particulièrement et non la vision du passé de l'Église. On y décelait par ailleurs des éléments anti-romains<sup>39</sup>. Mais à part le commentaire perdu d'Hippolyte, il n'existe aucune tentative connue d'interpréter l'Apocalypse complète de façon suivie, verset par verset.

### 2.3.2. Le système de la récapitulation

Cependant, de nouvelles conditions se mettent en place pour donner naissance à un type d'interprétation systématique de l'Apocalypse, qui aura un succès durable. Victorin, évêque de Pettau en Styrie mort martyr en 304, a écrit le premier commentaire suivi de l'Apocalypse (remanié plus tard par saint Jérôme<sup>40</sup>) qui nous soit parvenu. Son commentaire est millénariste comme beaucoup de ceux de ses prédécesseurs. Mais il y introduit une nouveauté, une clef d'entrée pour la compréhension de l'Apocalypse: la *récapitulation*. L'Apocalypse en effet peut aisément être divisée en parties qui semblent se répondre, comme par exemple les trois septénaires des sceaux, des trompettes et des coupes. Le sens d'une vision peut donc être «récapitulé» dans une vision ultérieure qui lui correspond, c'est-à-dire que deux visions ou plus peuvent en réalité signifier la même chose, ou une chose semblable.

---

<sup>39</sup> Pour connaître l'image que les exégètes chrétiens des quatre premiers siècles avaient de Rome, cf. François Paschoud, «La doctrine chrétienne et l'idéologie impériale romaine», in *L'Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques*, Genève, Droz, 1979, pp.31-72.

<sup>40</sup> En fait, il nous est parvenu essentiellement grâce au remaniement de Jérôme, qui en a expurgé le millénarisme; des tentatives ont été faites pour revenir au texte original. Cf. Johannes Haussleiter, éd., *Saint Jérôme. Oeuvres*, CSEL 49.

Ce qui pourrait paraître redondant vise en fait à renforcer notre compréhension des messages de l'Apocalypse. Par exemple, Victorin voit une progression chronologique dans les six premiers sceaux; ensuite, pour lui, c'est la dernière persécution qui est reflétée, d'abord dans les sept trompettes puis, plus complètement, dans les sept coupes. En utilisant la récapitulation pour expliquer l'Apocalypse, il fait figure de pionnier.

Mais c'est Tyconius, un théologien donatiste africain du IV<sup>e</sup> siècle qui systématisa l'utilisation de la récapitulation et l'érigea en théorie. Elle constitue la sixième règle de son *Liber regularum* d'interprétation biblique, qui stipule que l'Écriture peut, soit concentrer plusieurs événements en un seul, soit au contraire reprendre dans plusieurs récits une seule réalité. Il l'utilise de façon systématique dans son commentaire de l'Apocalypse<sup>41</sup>, malheureusement perdu mais dont on peut se faire une large idée par les nombreux emprunts des commentateurs postérieurs.

Au moment où Tyconius écrit son commentaire de l'Apocalypse, la situation de l'Église a radicalement changé par rapport à celle qu'elle occupait au tout début du IV<sup>e</sup> siècle. La réconciliation entre l'Empire romain et l'Église, avec la conversion de Constantin, a eu lieu. La promotion de cette dernière au rang d'Église officielle de l'État la pousse à écarter l'idée,

---

<sup>41</sup> Yves Christe, dans «Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques», in *L'Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, p. 128, nous rapporte les temps forts du système récapitulatif tyconien, c'est-à-dire les brisures du texte introduisant une récapitulation: 4:1; 7:1; 8:2; 10:1; 11:19; 15:1; 17:1; 19:11; 20:1; 21:1 et 21:9.

déjà suspecte pour certains, du *millenium*, qui en somme manifestait un rejet du siècle présent. Maintenant que l'Église était entrée de plain-pied dans le monde, le règne du Christ et de l'Église s'était engouffré avec elle dans ce monde.

L'Apocalypse, violemment anti-romaine et aux relens de millénarisme, s'était mise à gêner. Si on ne pouvait simplement l'expulser du canon à cause de sa grande popularité et de la garantie d'orthodoxie que lui conférait son attribution à saint Jean, il fallait l'interpréter de façon différente. En ce sens aussi, le commentaire de Tyconius était extrêmement attirant: il n'offrait pas seulement une méthode systématique d'exégèse d'un texte touffu et complexe, il expurgeait également toute connotation politico-historique embarrassante de l'Apocalypse grâce à son interprétation très spiritualisante et morale du texte. Avec lui, le *millenium* du chapitre 20 de l'Apocalypse devient le règne présent de l'Église, depuis la Passion du Christ jusqu'à la fin des temps; c'est en quelque sorte l'anticipation du Royaume futur de Dieu. Les mille ans, un nombre symbolique, signifient désormais la totalité du temps qui reste à courir jusqu'au Jugement dernier, et ne doivent pas être pris littéralement. On évite ainsi la tentation pour les fidèles et même pour les théologiens de calculer la date précise de la fin des temps. Toute l'Apocalypse n'est plus qu'une allégorie des triomphes et des luttes de l'Église présente, et parfois future.

Bien que saint Augustin n'ait pas composé de commentaire suivi de l'Apocalypse, il explique plusieurs passages de ce texte dans le livre XX de la *Cité de Dieu*, et l'interprète dans

le sens de Tyconius. Il souscrit à la théorie de la récapitulation (XX, 17) et le soutien qu'il donne à l'interprétation spirituelle du *millenium* (XX, 7, 1-2) annonce la mort du millénarisme. On a longtemps imputé toute la position d'Augustin sur ces questions à l'influence directe et exclusive de Tyconius, ce dont on commence aujourd'hui à douter<sup>42</sup>. Que cette influence soit profonde ou non, en adoptant cette position, saint Augustin a donné à ce type d'interprétation la caution d'orthodoxie indispensable que le docteur de l'hérésie donatiste, Tyconius, ne pouvait lui offrir.

A partir de Victorin/Jérôme, Tyconius et Augustin et jusqu'au XIIIe siècle, la théorie de la récapitulation demeurera la base de l'interprétation de l'Apocalypse. Mais peu à peu, à côté de l'absence d'historicité dans les premiers commentaires de ce système, l'idée de l'Apocalypse comme préfiguration de l'histoire de l'Église fera surface, préparant le terrain à la venue d'une autre méthode d'interprétation de l'Apocalypse, le système de l'histoire universelle.

Césaire d'Arles (Ve-VIe siècles) reste très proche de Tyconius dans son commentaire, composé vers 540, qui était à l'origine une série de sermons destinés à ses ouailles. La seule allusion au passé historique que Césaire introduit dans son commentaire concerne le siège de Jérusalem par Titus et Vespasien, qu'il voit dans le «Grand Jour du Dieu Maître-de-Tout»

---

<sup>42</sup> Cf. Martine Dulaey, «L'Apocalypse. Augustin et Tyconius», in *Saint Augustin et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1986, pp.369-386.

(Apoc. 16:14)<sup>43</sup>, tout en n'écartant pas d'autres sens plus spirituels. Tout le reste s'applique à la situation présente et quelquefois future de l'Église, qui y est partout symbolisée.

Primasius, évêque d'Hadrumète en Afrique, qui écrit à la même époque que Césaire, utilise aussi Augustin, Tyconius et Victorin/Jérôme dans un commentaire en cinq livres<sup>44</sup> qui servira de base aux exégètes postérieurs, et donc de relais à la théorie récapitulative<sup>45</sup>.

Bède le Vénérable réintroduit timidement dans son commentaire (vers 730) une idée de progression historique<sup>46</sup>, avec les septénaires des sceaux et des trompettes qui décrivent bien sûr les épreuves et les triomphes de l'Église mais dans des *temps successifs*<sup>47</sup>. Malgré sa

---

<sup>43</sup> *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p.112.

<sup>44</sup> A cette époque, les textes de la Bible n'étaient pas encore divisés en chapitres et versets définitifs comme ils le seront au XIII<sup>e</sup> siècle; les commentateurs de l'Apocalypse du début du Moyen Age concevaient leurs propres divisions. Certaines eurent plus de succès, particulièrement le cadre des sept visions de Bède le Vénérable; celle de Primasius recoupe essentiellement les débuts des chapitres 5, 8, 13, 18 du standard qui devait s'établir à la fin du Moyen Age, ce qui montre son influence. Cf. E. Ann Matter, «The Apocalypse in Early Medieval Exegesis», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, p.43.

<sup>45</sup> E. Ann Matter, *op. cit.*, p.42, montre dans un tableau des sources des commentaires de l'Apoc. l'importance de Primasius dans la perpétuation des idées de Tyconius/Augustin et Victorin/Jérôme, même s'il finira par devenir une source de seconde main.

<sup>46</sup> Sur la renaissance de la lecture historique de l'Apocalypse dans les commentaires du système récapitulatif, cf. Guy Lobrichon, «L'ordre de ce temps et les désordres de la fin. Apocalypse et société, du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du XI<sup>e</sup> siècle», in *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Presses universitaires de Louvain, 1988, pp. 221-241.

<sup>47</sup> Ainsi pour les sept sceaux: le premier cavalier représente l'Église primitive, les trois suivants des «guerres» successives qu'a subies l'Église (persécutions, faux-frères, hérétiques), le cinquième sceau est atemporel (la béatitude des saints), le sixième nous amène dans l'avenir, au temps de l'Antéchrist et le septième, le «silence dans le ciel» (Apoc. 8:1), représente un laps de temps de paix sur terre avant le Jugement dernier.

grande autorité, il n'est cependant pas suivi sur ce plan, et il serait vain de chercher une quelconque lecture historique de l'Apocalypse avant la fin du XIe siècle, alors qu'Anselme de Laon, vers 1100, souscrit au schéma successif de Bède.

«Son innovation principale [celle d'Anselme], et qui reçut grand écho, très vite, fut de reconnaître deux ensembles majeurs dans l'Apocalypse, un *récit historique* et un *récit de Jugement*; il exclut de ce fait toute intrusion du Jugement dernier [...] dans les quatorze premiers chapitres du Livre<sup>48</sup>».

La voie était ouverte pour une lecture historique de l'Apocalypse. Au XIIe siècle, la *Glose ordinaire*, Berengaudus, Rupert de Deutz, Richard de Saint Victor, et d'autres encore commentent l'Apocalypse en y introduisant des éléments de succession historique concernant l'Église, même s'ils restent fidèles au principe de la récapitulation.

### 2.3.3. Vers le système de l'histoire universelle: Joachim de Flore

Avec Joachim de Flore<sup>49</sup>, célèbre abbé calabrais vivant à la fin du XIIe siècle, l'interprétation de l'Apocalypse va s'engouffrer plus profondément dans la brèche de l'historicité. Joachim ne brise pas avec la récapitulation comme système, c'est-à-dire qu'il considère que plusieurs sections de l'Apocalypse répètent de façon différente les mêmes

---

<sup>48</sup> Guy Lobrichon, *op. cit.*, p.225.

<sup>49</sup> Henri de Lubac expose sa doctrine dans *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1961, t. 3, pp.437-558.

symboles ou les mêmes événements. Mais le sens qu'il donne à ces symboles ou événements diverge radicalement des commentateurs qui l'ont précédé. L'essentiel de sa pensée se retrouve dans l'introduction de son *Expositio in Apocalipsim*<sup>50</sup>.

En premier lieu, il divise l'Histoire en trois «états» ou périodes: l'Ancien Testament, l'âge du Père, associé aux gens mariés, qui a duré jusqu'à la naissance du Christ; le Nouveau Testament, l'âge du Christ, associé au clergé, et qui se poursuivra jusqu'à l'an 1260; l'âge de l'Évangile éternel (il se base sur Apoc. 14:6), ou du Saint Esprit, un âge d'or, spirituel, représenté par les ordres monastiques, âge déjà annoncé par saint Benoît mais qui débutera véritablement au moment de l'avènement de nouveaux ordres religieux. Les ordres mendiants, principalement les Franciscains, se sont reconnus *a posteriori dans ces nouveaux ordres prophétisés par Joachim*.

Cette exégèse était tendancieuse car elle minimisait singulièrement l'importance du Christ en vantant un âge où l'Évangile de Jésus serait dépassé par un évangile spirituel qui offrirait une compréhension entière des Écrits saints et une nouvelle ouverture sur la pensée de Dieu. Mais Joachim va plus loin en liant ce troisième «état», ou septième âge selon un schéma plus traditionnel, au septième sceau de l'Apocalypse dont l'ouverture annonce le

---

<sup>50</sup> Claude Carozzi et Huguette Taviani-Carozzi ont traduit en français son introduction dans *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Stock, pp. 93-148.

«Saint Sabbat du Seigneur»<sup>51</sup>. Il fait ainsi ressurgir en force l'idée du *millenium*<sup>52</sup> comme période de l'histoire humaine.

Les périodes et événements de l'histoire soustendent tout le commentaire de Joachim. Il écrit dans son Introduction que le livre de l'Apocalypse correspond à l'histoire générale, et précise plus loin:

«Il [le livre de l'Apocalypse] *expose complètement et à la suite* les combats de l'Église, il distingue, à travers le déroulement des temps, les séries successives et les guerres, sans cependant s'écarter de l'ancienne ordonnance. Il montre qu'il fallait que s'accomplisse dans l'Église du Christ tout ce qui avait précédé symboliquement dans le peuple des Hébreux. Cela n'est pas présenté dans un ordre confus, en écrivant en premier ce qui vient en dernier et en dernier ce qui vient en premier, décourageant de ce fait le lecteur par la difficulté qui lui serait faite. Au contraire, celui-ci ne pourra douter que les événements futurs lui sont présentés suivant leur succession temporelle à venir. De cette façon, il pourra distinguer chaque partie, comme nous le montrerons bientôt, et faire une récapitulation pour chacune d'elles<sup>53</sup>»

Les commentaires antérieurs utilisaient la succession mais n'en faisaient pas la base de la compréhension de toute l'Apocalypse. L'abbé de Flore, lui, se sert de l'Apocalypse pour décrire les événements historiques des deuxième et troisième «états», en concordance avec

---

<sup>51</sup> Cité dans C. Carozzi et H. Taviani-Carozzi, *op. cit.*, p.122.

<sup>52</sup> Sur l'histoire de la réintroduction progressive du millénarisme dans l'exégèse médiévale, cf. Robert E. Lerner, «The Medieval Return to the Thousand-Year Sabbath», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp.51-71.

<sup>53</sup> Cité dans C. Carozzi et H. Taviani-Carozzi, *op. cit.*, p.103.

ceux du premier «état». Tout le plan du livre saint est conçu dans une optique historique: il le divise en huit parties, les sept premières correspondant aux sept âges de l'Église tels qu'il les voit<sup>54</sup>, la huitième symbolisant l'éternité qui suivra le Jugement dernier. De plus, il introduit dans l'Apocalypse toute une panoplie de personnages historiques qu'on n'y avait jamais vus et qui paraissent plus proches de l'histoire universelle humaine que de l'histoire de l'Église à proprement parler. Il voit dans les sept têtes du Dragon (Apoc. 12) sept réprouvés particulièrement versés dans le mal, soit Hérode, Néron, Constance l'Arien, Chosroes, roi des Perses, un roi orgueilleux non nommé (dans lequel beaucoup virent l'empereur Henri IV), Saladin (ici Joachim n'est pas tout à fait sûr de son interprétation) et enfin l'Antéchrist. Ces personnages seront tous repris par les tenants du système de l'histoire universelle.

Joachim a influencé nombre d'auteurs, dans les sens les plus divers, et certains n'ont pas hésité à tirer de ses oeuvres des conclusions hétérodoxes qu'il n'aurait certes jamais voulu y voir lui-même<sup>55</sup>. Orthodoxes ou non, peu de commentateurs de l'Apocalypse allaient désormais ignorer l'existence du commentaire de l'abbé de Flore. La théorie de la récapitulation a survécu jusqu'au XIVe siècle dans un grand nombre de commentaires<sup>56</sup>,

---

<sup>54</sup> Voici la liste de ces sept âges: 1- la lutte des apôtres contre les Juifs; 2- les martyrs contre les Romains, de Néron à Dioclétien; 3- les docteurs de l'Église luttant contre les Ariens; 4- les Vierges (ou ordres religieux) contre les Musulmans; 5- le combat de l'Église contre la nouvelle Babylone, ie. le Saint-Empire dégénéré (qui est la période où Joachim vit); 6- la période de l'Antéchrist; 7- le *millenium*.

<sup>55</sup> On pourra connaître le détail de son influence en consultant Henri de Lubac. *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, Dessain et Tolra, 1979, 2 vol., et Marjorie Reeves, *Prophecy in the Later Middle Ages: a Study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

<sup>56</sup> Cf. David Burr, «Mendicant Readings of the Apocalypse», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 89-102.

toutefois souvent teintés d'historicisme. Mais Joachim a contribué à faire naître un nouveau système d'interprétation de l'Apocalypse, la théorie de l'histoire universelle, qui finira par prendre le pas sur la méthode récapitulative qui avait cours depuis la fin de l'Antiquité<sup>57</sup>.

### 2.3.4. Le système de l'histoire universelle

Alexandre le Minorite<sup>58</sup>, un laïque de Brême qui deviendra franciscain, franchit le premier le pas séparant une interprétation fortement historicisée (mais obéissant tout de même au principe récapitulatif) d'une interprétation faisant de l'Apocalypse le récit chronologique et *continuu* de l'histoire de l'Église, de la naissance du Christ à la fin des temps. Son commentaire, rédigé en versions successives de 1235 à 1250 environ, se lit comme une histoire universelle, attachée aux événements strictement matériels de l'histoire chrétienne, ou plutôt à l'histoire politico-ecclésiastique, à travers une chronologie basée sur la succession des empereurs et des rois. Alexandre délaisse les combats spirituels de l'Église pour mettre de l'avant les combats guerriers des autorités politiques qui ont persécuté puis sauvé les chrétiens. Il a utilisé

---

<sup>57</sup> Denys le Chartreux tentera bien au XVe siècle de faire revivre la théorie de la récapitulation et de redonner la prééminence au sens spirituel dans l'exégèse mais il ne sera pas vraiment suivi. Cf. Henri de Lubac, *op. cit.*, t.4, pp.363-367.

<sup>58</sup> Sur Alexandre et son commentaire, cf. J.P. Gilson, «Friar Alexander and his Historical Interpretation of the Apocalypse», in *Collectanea Franciscana*, II Manchester, 1922 (British Society of Franciscan Studies, 10), pp. 20-36; A. Kleinhans, «De commentario in Apocalypsim F. Alexandri Bremensis, O.F.M.», *Antoniarum*, v. 2, 1927, pp. 289-334; S. Schmolinski, *Der Apokalypsenkommentar des Alexander Minorita: Zur frühen Rezeption Joachim von Fiore in Deutschland*, Hanovre, Monumenta germaniae historica, 1991 (Studien und Texte); A. Wachtel, *Alexander Minorita. Expositio in Apocalypsim*, Weimar, Monumenta germaniae historica, 1955.

entre autres pour ce faire des chroniques de l'histoire allemande dont la *Chronique saxonne*, et des oeuvres à saveur joachimite, en particulier le *Super Hieremiam* qu'on croyait alors de la main de l'abbé de Flore.

Alexandre conserve une interprétation morale du type de celle de ses devanciers pour les quatre premiers chapitres de l'Apocalypse. Puis il expose, à partir du chapitre cinq, l'histoire de l'humanité chrétienne en rattachant chaque événement à un épisode de l'Apocalypse. Il évoque entre autres la persécution des chrétiens de l'Église primitive, faisant par exemple de Néron et de Domitien les deuxième et quatrième cavaliers du chapitre six. Il relate ensuite la conversion de Constantin (qui est l'ange portant le sceau de Dieu du chapitre 7), les méfaits des hérétiques (les anges aux trompettes des chapitres 8 et 9), les effets du code de Justinien (chapitre 10), la lutte des chrétiens avec Chosroès, roi des Perses (chapitre 12), la montée de la religion de Mahomet (la Bête montant de la terre du chapitre 13), les exploits de Pépin le Bref et de Charlemagne, défenseur de la chrétienté (chapitres 14-16), les croisades (chapitres 17-20) et jusqu'à la fondation des ordres mendiants (qui est la première résurrection de 20:6). Selon Alexandre, ces ordres, prédits par Joachim de Flore, doivent régner avec le Christ au moment du *millenium*.

Alexandre utilise une correspondance complexe qui paraît souvent arbitraire pour associer tous les personnages de l'Apocalypse à un personnage historique<sup>59</sup>. Tout comme Joachim, Alexandre croit que le sabbat de Dieu est proche et peut survenir n'importe quand à son époque. C'est d'ailleurs un danger de ce type d'exégèse que d'indiquer presque fatalement une date à la fin des temps; en effet si l'Apocalypse nous fait voir le temps présent au chapitre 20, donc à la fin du livre, il faut en déduire que l'histoire est pratiquement parvenue à son achèvement. Mais à une époque où les oeuvres de Joachim ne suscitaient pas encore de méfiance, le commentaire d'Alexandre le Minorite ne causa pas de remous.

Un autre franciscain beaucoup plus connu, Pierre Auriol, écrivit, avant 1322, dans ses postilles sur la Bible (*Compendium Bibliorum* ou *Compendium sensus litteralis totius sacrae Scripturae*), un commentaire de l'Apocalypse basé sur le même système. Il débute en présumant de l'intention Jean, lorsqu'il rédigea l'Apocalypse, annonçant du même coup comment il entend interpréter le livre biblique:

«In libro Apocalypsis Joannes intendit unam conclusionem, scilicet aperire decursum totius Ecclesiae quantum ad prosperitates, et adversitates notabiles, quae debebant illi contingere a sui fundatione usque in finem<sup>60</sup>.»

---

<sup>59</sup> Par exemple, les sept anges des sept coupes sont, dans l'ordre: Charlemagne roi, le pape Léon, Charlemagne empereur, le patricien Crescentius, l'empereur Othon, le pape Grégoire VII et Alexis, empereur de Constantinople.

<sup>60</sup> *Compendium sensus litteralis totius sacrae Scripturae*, Quaracchi, 1896, p.439.

Il raffine et modifie les périodes distinguées par Alexandre<sup>61</sup> mais se différencie peu de son devancier en ce qui concerne les personnages de l'histoire que l'Apocalypse met en scène. Comme lui, il insiste sur l'importance des ordres mendiants dans l'histoire. Comme lui, il pense que la fin du monde doit arriver bientôt, mais contrairement à Alexandre, il rejette l'idée d'un troisième état ou «sabbat de Dieu» à l'intérieur de l'histoire, rejetant le millénarisme de Joachim.

Cependant, celui qui rendra à la fois populaire et définitivement orthodoxe la méthode de l'histoire universelle est le franciscain Nicolas de Lyre. Ses fameuses *Postillae perpetuae in universa Biblia*, dans lesquelles se trouve son commentaire de l'Apocalypse écrit en 1329, nous sont parvenues dans plus de deux cents manuscrits et de nombreuses éditions de la Renaissance et du début de l'époque moderne<sup>62</sup>. Au moment où Nicolas rédige son commentaire de l'Apocalypse<sup>63</sup>, il a sous les yeux ceux d'Alexandre le Minorite et de Pierre Auriol. Il suit à peu près les mêmes balises chronologiques que ses prédécesseurs jusqu'au chapitre 17, avec tout de même quelques différences. Du chapitre 17 au chapitre 20, il

---

<sup>61</sup> Il étend la vision des sept sceaux jusqu'à Julien l'Apostat, celle des trompettes jusqu'à l'empereur Maurice ou Justinien, celle du Dragon et des deux Bêtes jusqu'à Charlemagne, celle des sept coupes jusqu'à l'empereur Henri IV et aux croisades, celle de la ruine de Babylone correspond à sa propre époque. Il voit dans l'avenir la persécution de l'Antéchrist, suivie de la fin des temps.

<sup>62</sup> Une tentative récente a été faite pour recenser toutes les éditions des oeuvres de Nicolas de Lyre. Cf. E.A. Gosselin, «Bibliographical Survey: A Listing of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra», *Traditio*, 26, 1970, pp. 399-426.

<sup>63</sup> Sur ce commentaire de Nicolas de Lyre, cf. Philip Krey, «Many Readers but Few Followers: the Fate of Nicholas de Lyra's *Apocalypse Commentary* in the Hands of His Late-Medieval Admirers», *Church History*, v. 64, no 2, 1995, pp.185-201 et H. de Lubac, *op. cit.*, pp.344-367.

reproduit simplement l'exposition d'Auriol. Puis, au début du chapitre 20, il manifeste soudain sa désapprobation face à l'interprétation d'Auriol des chapitres 17 à 20:

«Patet igitur qualiter haec littera a principio XVII capit. usque ad istum locum potest exponi, ut iam completa. Verumtatem haec expositio impropria videtur in pluribus et extorta<sup>64</sup>».

Nicolas reprend donc quelques points exposés plus haut pour les réfuter. Par exemple, il refuse de voir dans le Cavalier fidèle du premier combat eschatologique (19:11) le roi de Jérusalem Baudouin, ainsi que l'affirme Auriol. De Lyre revient plutôt à l'interprétation christologique traditionnelle de ce cavalier; il écrit que le qualificatif *verbum Dei* donné au cavalier ne peut référer qu'au Christ. En fait, il refuse de voir dans les chapitres 17 à 20 de l'Apocalypse le récit d'événements déjà réalisés. Dans une perspective où l'Apocalypse est considérée comme le récit de l'histoire universelle de la naissance du Christ à la fin des temps, il évite en faisant cela de donner son appui à l'idée d'une fin imminente de l'histoire, s'écartant du même coup d'un courant de pensée dangereux. Il réfute donc en bloc l'interprétation historique d'Auriol pour cette dernière partie de l'Apocalypse, disant ne pas se sentir prophète et considérant que les événements vus par Jean dans ces chapitres appartiennent à l'avenir:

«Propter haec et alia plura quae dici possent contra expositionem praedictam videtur salvo meliori iudicio quod tota littera a principio XVII c., usque ad locum istum [Apoc. 20:6] nondum sit impleta. Et quia non propheta sum, nec

---

<sup>64</sup> [Biblia latina] cum Postillis Nicolai de Lyra, Venise, v.4. Comme cette édition ne comporte pas de pagination ou de foliotation, nous nous référerons au verset de l'Apocalypse correspondant, ici 20:6.

filius prophetae, nolo de futuris aliquid dicere, nisi illud quod a scriptura sancta vel dictis sanctorum et doctorum authenticorum elici potest propter quod expositionem litterae dictae sapientioribus dimitto<sup>65</sup>».

En réalité, la méthode de l'histoire universelle devient, à bien des égards, un système d'interprétation plus sûr que celui de la récapitulation, en ce début du XIVe siècle. En effet, la papauté était la cible, de la part de certains Spirituels franciscains, d'attaques parfois virulentes via des écrits inspirés de l'Apocalypse<sup>66</sup>. On se met à voir en l'Église de Rome la nouvelle Babylone ou l'Antéchrist. Auriol et de Lyre, tous deux franciscains, cherchent à se démarquer de ces attaques. La méthode de l'histoire universelle permet, en évitant la récapitulation, d'expédier Babylone et l'Antéchrist dans un avenir nébuleux et donc de les extirper de l'histoire passée et présente de l'Église, éliminant ainsi la possibilité d'une identification gênante pour l'Église.

Par ailleurs, le système de l'histoire universelle apparaît à un moment où le sens spirituel dans l'interprétation des Écritures est dévalué par rapport au sens littéral ou historique<sup>67</sup>. Pierre Auriol et Nicolas de Lyre ont tous les deux rédigé leurs postilles sur la

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, 20:6.

<sup>66</sup> Cf. Annie Cazenave, «La vision eschatologique des Spirituels Franciscains autour de leur condamnation», in *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, pp.393-403.

<sup>67</sup> A ce sujet, cf. entre autres Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, University of Notre Dame Press, 1964, pp. 281-308 et C. Spicq, *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1944, pp.267-288. Sur l'importance accordée au sens littéral par Nicolas de Lyre, cf. C. Spicq, *op. cit.*, pp.335-342.

Bible en s'attardant presque exclusivement au sens littéral, qui cadrerait mal avec l'interprétation spiritualisante associée à la théorie de la récapitulation. En fait, la situation de l'époque concourait à l'avènement de cette méthode de l'histoire universelle. Le commentaire de Nicolas de Lyre, plus particulièrement, sera beaucoup lu à la fin du Moyen Age et même au-delà, comme l'atteste la quantité de manuscrits et d'éditions de ses Postilles.

Malgré la popularité du système de l'histoire universelle à la fin du Moyen Age, très peu d'exégètes catholiques, après Nicolas de Lyre, rédigèrent des commentaires de l'Apocalypse en utilisant ce système. Il faut dire qu'il n'y eu pratiquement aucun nouveau commentaire de l'Apocalypse à la fin du Moyen Age. On a copié le commentaire de Nicolas de Lyre, on en a tiré des extraits, mais les créations originales élaborées à partir de ce système datent surtout de la Renaissance et sont issues du milieu de la Réforme. Le seul autre commentaire médiéval connu élaboré à partir de ce système a été composé par John Wyclif au début de sa carrière (1371). Ce théologien anglais, devenu assez tôt le chef du mouvement anticlérical et antipapal d'Angleterre, laisse déjà transparaître sa condamnation de l'Église dans cet écrit de jeunesse. Il utilise Alexandre le Minorite, Pierre Auriol et Nicolas de Lyre pour élaborer son commentaire, mais il s'en écarte à l'occasion pour manifester ses idées. Par exemple, s'il accepte comme ses devanciers de voir dans Constantin l'ange au sceau de Dieu de 7:2, il ajoute au chapitre 10 que déjà du temps de Justinien l'Église était corrompue par le pouvoir et la richesse apportés par son association avec l'État<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> A ce sujet, cf. P. Krey, *op. cit.*, pp. 195-197.

Le *Sensus* du poème latin du manuscrit 439 de Lyon, que nous transcrivons plus loin, utilise le système de l'histoire universelle. L'usage de la récapitulation y est inexistant et l'interprétation choisie n'a rien de spiritualisante. Tout y est ordonné comme une histoire universelle continue, truffée de personnages rattachés à ceux de l'Apocalypse. Il constitue de ce fait un des rares exemples d'oeuvres médiévales tributaires de ce système. Une oeuvre originale dans sa forme en vers plutôt qu'en prose, mais non dans son contenu puisqu'il semble bien qu'il s'agisse essentiellement d'un résumé du commentaire de Nicolas de Lyre, ainsi qu'on le verra au chapitre suivant.

### CHAPITRE 3

#### ANALYSE DU POEME

Le poème en vers latins contenu dans l'Apocalypse en images de la Bibliothèque municipale de Lyon (ms 439) semble avoir été transmis par ce seul témoin manuscrit<sup>69</sup>. Si on ne peut pas en conclure que le poème n'a jamais été copié ailleurs, on peut à tout le moins croire que l'oeuvre n'a pas connu un grand succès.

Le poème comporte en tout deux cent trente vers latins, les huit premiers formant une introduction et les huit derniers une conclusion à l'oeuvre, le reste étant réparti entre les quarante-huit enluminures du manuscrit, à raison de deux distiques (exceptionnellement quatre: f. 9r, 9v, 17r, 19r et 23v) par page. Les deux vers placés au-dessus de la peinture (*Textus*) constituent un résumé d'un passage de l'Apocalypse de Jean tandis que ceux situés sous la peinture (*Sensus*) élaborent une histoire chronologique de l'Église basée sur la théorie de l'histoire universelle, chaque *Sensus* interprétant le *Textus* qui l'accompagne.

---

<sup>69</sup> Une recherche dans le CD-Rom de Louvain: *In Principio. Incipitaire de textes latins*, n'a pas permis de découvrir d'autres copies de ce texte.

### 3.1. Un poème à mémoriser

Même s'il est impossible à ce stade de découvrir l'auteur de ce poème anonyme et la date exacte de sa composition, un certain nombre d'informations peuvent être tirées de l'étude de l'oeuvre elle-même. Il semble d'abord que le poème ait une visée didactique et s'insère dans le contexte des écrits mnémoniques, faits pour être répétés et conçus pour être facilement retenus par coeur<sup>70</sup>. C'est ce que révèle l'introduction et plus précisément encore la conclusion du poème du manuscrit 439. L'auteur annonce au lecteur dans son introduction qu'il va exposer l'Apocalypse «paucis [...] seriatim» (f. 1v), en une série de petites quantités de mots, et qu'il convient de bien observer l'arrangement du texte en quatrains après l'avoir lu. Et en conclusion, il rappelle qu'on doit relire le texte et que sa brièveté même aidera à mémoriser beaucoup de choses difficiles: «In intimum studiose tetrametrum nostrum super hiis brevitare subigite [...] nonnisi difficile in paucis multa acumulamur» (f. 26r).

La brièveté du texte ainsi que l'arrangement en vers ont une vertu mnémonique communément reconnue au Moyen Age. En effet, on répète que la mémoire aime la brièveté. Une des méthodes utilisées pour lui faciliter la tâche consiste à diviser le texte à mémoriser en petites quantités de mots qu'on introduit dans les cases numérotées d'une grille mentale. En se

---

<sup>70</sup> Sur l'art de la mémoire au Moyen Age, cf. Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990; Bruno Roy et Paul Zumthor, ss la dir., *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1985; France A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

guidant des numéros de case on peut recomposer le texte entier et le réciter à la suite, à l'endroit comme à l'envers, ou en partant de n'importe quel point<sup>71</sup>. En divisant son texte en petites quantités de mots (quelques vers) insérées dans des cases (les pages) qui se suivent, l'auteur du poème semble avoir emprunté un procédé mnémonique bien connu du Moyen Age. Comme le poème consiste en un résumé du texte de l'Apocalypse et du commentaire de Nicolas de Lyre - c'est ce qu'on verra plus loin -, il offre cette brièveté qui, en allant chercher l'essentiel d'un texte, en facilite la mémorisation.

Il est aussi commun de dire au Moyen Age que les vers sont plus facilement retenus que le texte en prose, probablement en partie justement parce qu'ils divisent le texte en parties courtes. On les utilise donc dans l'apprentissage de choses qui doivent être mémorisées, par exemple la grammaire, l'histoire<sup>72</sup> ou même le calendrier de l'année<sup>73</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si notre auteur choisit d'exposer l'Apocalypse en vers.

On croyait au Moyen Age - tradition héritée de l'Antiquité - que la poésie et la peinture avaient des affinités entre elles. La poésie est une peinture parlante, et l'image mentale

---

<sup>71</sup> Hugues de Saint-Victor, dans *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, expose ce procédé mnémonique; son texte est reproduit en anglais dans Mary J. Carruthers, *op. cit.*, pp. 261-266. Le procédé est analysé dans le même ouvrage aux pp. 80-107.

<sup>72</sup> Cf. Pierre Riché, «Rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval», in *Jeux de mémoire*, pp. 143-144.

<sup>73</sup> Cf. Rolf Max Kully, «Cisiojanus: comment savoir le calendrier par coeur», in *Jeux de mémoire*, pp. 149-156.

constitue un outil de base de l'art de la mémoire. L'auteur du poème du manuscrit de Lyon affirme en effet dans son introduction que son ouvrage «dépeint» (*pingit*) les visions de Jean, des visions horribles ou splendides tout à fait conformes à ce qu'on demandait aux images de mémoire d'être. En effet, ces images, qui représentaient des choses à retenir, devaient frapper par leur étrangeté pour s'imprégner dans la mémoire. Donc non seulement la forme du poème de Lyon se prête à la mémorisation, mais également son contenu saisissant et rempli de visions, donc d'images. On pourrait même se demander si le «*pingitque pagina presens*» de l'introduction renvoie à l'idée de dépeindre par l'écrit ou plus simplement à celle de peindre, faisant allusion aux enluminures. Auquel cas, le poème aurait été conçu pour aller de pair avec des images, les deux éléments, texte et images, se renforçant pour aider à la mémorisation. C'est ce que semble vouloir dire l'auteur lorsqu'il écrit, au vers huit de l'introduction: «*Hanc spectate igitur, textu tamen ante relecto*». Son *hanc* paraît référer au mot *figuram* du vers quatre; il nous enjoint donc de lire le texte avant de regarder la figure, l'image. Et en effet, l'étude des rapports entre le poème et les enluminures du manuscrit, abordée au chapitre six, tend à démontrer qu'ils ont été créés conjointement.

L'art de la mémoire est étroitement associé, depuis Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, à l'édification des fidèles; car que doit-on retenir sinon ce qui se rapporte au salut et à la damnation, aux vices et aux vertus, en bref à ce qui nous permettra de mériter le Paradis et d'éviter l'Enfer<sup>74</sup>? Un poème sur l'Apocalypse répond admirablement bien à ce but

---

<sup>74</sup> Cf. Frances A. Yates, *op. cit.*, particulièrement le chapitre 3.

d'édification, et c'est ce que semble confirmer l'auteur lorsqu'il termine son texte en nous enjoignant d'avoir «de la valeur» (f. 26r), ou de la vertu.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'on songe à utiliser l'art de la mémoire pour assimiler le texte de l'Apocalypse. Déjà à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, Beatus de Liébana, un moine asturien, précise dans la préface de son commentaire de l'Apocalypse que la lecture de brefs discours, *brevi sermone*, facilite la mémorisation<sup>75</sup>. Et en effet, Beatus divise à la fois le texte de l'Apocalypse et son commentaire en 68 courtes sections respectivement appelées *storia* et *explanatio*. Il est probable que les illustrations qui accompagnent, pratiquement depuis le début, le commentaire de Beatus, jouent aussi un rôle d'aide-mémoire du texte<sup>76</sup>. Suzanne Lewis a en tout cas démontré l'intention de mémorisation du texte de l'Apocalypse et du commentaire des Apocalypses anglo-françaises à l'aide des illustrations qui les accompagnent<sup>77</sup>. L'idée d'utiliser l'art de la mémoire dans les Apocalypses en images est donc déjà courante à la fin du Moyen Age, au moment où l'auteur de notre poème y a recours.

---

<sup>75</sup> Il écrit en effet: «Quae, quamvis omnibus nota sint qui per amplitudinem scripturarum percurrunt, *facilius tamen ad memoriam redeunt, dum brevi sermone leguntur*», *Beati in Apocalypsim libri duodecim*, American Academy in Rome, 1930, p. 1.

<sup>76</sup> Cf. O.K. Werckmeister, «The first romanesque Beatus Manuscripts and the liturgy of death», in *Actas del simposio para el estudio de los codices del «Comentario al Apocalypsis» de Beato de Liebana*, Madrid, Joyas Bibliograficas, 1980, v. 2, pp. 168-170.

<sup>77</sup> Dans «The English Gothic illuminated Apocalypse, *lectio divina*, and the art of memory», *Word and Image*, v. 7, no 1, 1991, pp. 1-32.

### 3.2. La source du *Textus*

Le *Textus* du poème résume sans aucun doute le texte de l'Apocalypse de Jean. Cependant il semble que l'auteur du poème ait aussi utilisé pour cette partie du poème le commentaire de Nicolas de Lyre, qui a servi à rédiger le *Sensus*, comme nous le verrons plus loin. Au f. 6v du manuscrit, le *Textus* résume les versets 9-11 du chapitre six de l'Apocalypse, concernant les âmes des martyrs sous l'autel réclamant vengeance et recevant chacune *une* étoile<sup>78</sup>. Or, le poète leur fait donner à chacune *deux* étoiles: «singulas binas stolas capientes». Et en fait, l'exégèse de ce passage chez Nicolas - exégèse vieille de plusieurs siècles puisqu'elle est présente au moins chez Haymon d'Auxerre (IXe s.) et chez Berengaudus (entre le IXe et XIIe s.) - fait bien référence à deux étoiles, une reçue dès maintenant et qui symbolise la gloire de l'âme, une autre reçue seulement après la résurrection générale et qui représente la gloire de ces nouveaux corps<sup>79</sup>. Dans ce cas, l'auteur du poème a donc puisé dans le commentaire plutôt que dans le texte de l'Apocalypse pour l'élaboration du *Textus*.

Le *Textus* du f. 11v mentionne aussi un élément introuvable dans le passage correspondant du texte de l'Apocalypse, le chapitre 10. En effet, l'Ange puissant de ce

---

<sup>78</sup> C'est la lecture habituelle au Moyen Age comme aujourd'hui, celle qui se retrouve dans le texte de l'Apocalypse de l'édition consultée. Notons que les textes des Postilles de Nicolas de Lyre (incluant le texte de la Bible qu'il accompagne) sont très uniformes d'un manuscrit et d'une édition à l'autre (cf. P. Krey, *op. cit.*, p.186 note 4) et qu'il serait donc très surprenant que la leçon de ce passage ait été différente dans le manuscrit utilisé par le poète.

<sup>79</sup> Nicolas écrit: «Et datae sunt eis singule stole albe quia cuilibet datae gloria animae [...] tunc resurgent in corporibus glorios et sic habebunt *secundam stolam* qui est gloria corporis».

chapitre pose, dans l'Apocalypse, un pied sur la terre et un pied sur la mer. Or, le *Textus* remplace la mer par un «ponthium». Ce pont n'apparaît pas dans l'exégèse de ce passage chez Nicolas et nos recherches dans d'autres commentaires pour le retrouver ont aussi été infructueuses.

Mais de façon générale, le *Textus* s'attache simplement à condenser le texte de l'Apocalypse.

### **3.3. La source du *Sensus***

Le *Sensus* du poème de Lyon utilise la méthode de l'histoire universelle dans son interprétation de l'Apocalypse. L'auteur, après avoir expliqué dans un sens spirituel le premier chapitre (la vision du Fils d'Homme), ce qui est habituel dans ce système d'exégèse, passe complètement sous silence les chapitres deux et trois (les Lettres aux sept Églises), comprises également dans un sens moral par les commentateurs. Il s'attaque immédiatement au chapitre quatre puis au cinquième, qui symbolise ici le début de l'histoire chrétienne du salut, inondant le lecteur de personnages historiques qui défilent dans un ordre chronologique, et cela jusqu'au Jugement dernier de l'Apocalypse (20:11), à partir duquel les considérations morales reprennent le pas sur une histoire qui a pris fin.

Les divisions historiques générales se présentent comme suit: les sept sceaux nous amènent jusqu'au règne de Constantin; les sept trompettes débutent avec Julien l'Apostat et se terminent avec l'assassinat de Totila, roi des Goths, par Narsès sous le règne de Justin II<sup>80</sup>; la vision du Dragon et des deux Bêtes commence à l'époque de Chosroès, roi des Perses et se termine à celle de Charlemagne; la vision des sept coupes va jusqu'à la première croisade; celles de la chute de Babylone et des combats eschatologiques traitent des batailles des croisés en Terre sainte; la fondation des ordres mendiants symbolise la première résurrection.

Les divisions historiques générales reprennent celles d'Alexandre le Minorite, Pierre Auriol et Nicolas de Lyre. Mais si on observe le poème en détail, on constate qu'il s'est inspiré entièrement du commentaire de Nicolas de Lyre. On peut le vérifier sur les points où des différences de détail se font jour entre les exégèses des trois franciscains<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Ici il y a une confusion déjà présente chez Nicolas de Lyre, puisque l'évènement se passa en réalité sous le règne de Justinien.

<sup>81</sup> Pour la confrontation des commentaires d'Alexander Minorita, de Pierre Auriol et de Nicolas de Lyre avec le poème, j'ai utilisé les éditions suivantes: A. Wachtel, éd., *Alexander Minorita. Expositio in Apocalypsim*, Weimar, Monumenta germaniae historica, 1955; [*Biblia latina*] *cum Postillis Nicolai de Lyra...*, Venise, 1481, v.4; Pierre Auriol, *Compendium sensus litteralis totius sacrae Scripturae*, Quaracchi, 1896. Je laisserai de côté la comparaison du poème avec le commentaire de Wyclif, puisqu'il apparaît évident dès le départ qu'il n'en est pas inspiré: P. Krey («Many Readers but Few Followers: The Fate of Nicolas of Lyra's *Apocalypse Commentary* in the Hands of His Late-Medieval Admirers», *Church History*, v. 64, no 2, 1995, pp. 195-197) voit plusieurs divergences significatives entre son commentaire et ceux de Pierre et Nicolas, et même lorsqu'il va dans la même direction, il suit plus volontiers Pierre que Nicolas (par ex. l'identification du sixième ange aux coupes - 16:12 - au pape Grégoire VII), contrairement au poème qui démarque toujours le commentaire de Nicolas. De plus, le commentaire de Wyclif reflète ses opinions sévères sur l'Église, ce qui ne transparait pas du tout dans le poème. L'influence est donc inexistante.

Quelques exemples de divergence entre les interprétations montreront que le poème suit toujours le commentaire de Nicolas de Lyre. Déjà au chapitre six, à propos du cavalier au cheval blanc (6:2), au sujet duquel Alexandre et Nicolas divergent, l'auteur du poème se range du côté du second. Plutôt que de voir dans le cheval des «temps purs» et dans le cavalier l'empereur Gaius, comme Alexandre, il fait du cheval le sénat des apôtres et de son cavalier le Christ, ainsi que le propose Nicolas. L'ange de la première trompette (8:7) est l'empereur Valens pour Pierre Auriol alors qu'il désigne Arius pour Nicolas, ainsi que dans le poème. En fait, c'est l'ange de la cinquième trompette (9:1-12) qui représente Valens pour Nicolas et l'auteur du poème, alors qu'il n'est pas nommé dans ce passage du commentaire d'Auriol. L'histoire des Carolingiens (Pépin le Bref et Charlemagne - chap. 14-16) diverge également sur nombre de détails chez les deux commentateurs, et invariablement, le poète du manuscrit 439 suit Nicolas.

Arrivé aux anges des sept coupes (chap. 16), on retrouve encore une fois dans le poème les associations de personnages faites par Nicolas plutôt que celles faites par Alexandre et Pierre. Voici dans l'ordre les sept anges reconnus par les trois franciscains:

	<u>Alexandre</u>	<u>Pierre</u>	<u>Nicolas</u>
1-	Charlemagne roi	pape Adrien	pape Adrien
2-	pape Léon III	pape Léon III	Charlemagne roi
3-	Charlem. empereur	Charlem. empereur	Charlem. empereur

4-	Crescentius	Crescentius	pape Léon III
5-	Othon III	Othon III	----
6-	pape Grégoire VII	pape Grégoire VII	saint Jacques?
7-	empereur Alexis de Constantinople	empereur Alexis de Constantinople	Pierre l'Hermitte

Le poème s'en tient, ici aussi, uniquement aux associations faites par Nicolas. En ce qui concerne les anges des cinquième et sixième coupes, Nicolas s'emploie davantage à réfuter les identifications de ses devanciers qu'à proposer ses propres associations. Il mentionne cependant saint Jacques, celui-ci appelant Charlemagne à chasser les impies de la Terre sainte et de la route qui porte son nom. Cela pointe dans la direction de l'interprétation proposée par le poème, quoique Charlemagne n'y soit pas mentionné.

Les détails sur lesquels l'auteur du poème suit Nicolas vont plus loin que le choix des personnages associés à tel ou tel passage de l'Apocalypse. En effet, Nicolas et Alexandre s'entendent sur le deuxième ange des trompettes, dans lequel ils voient tous deux l'hérétique Macedonios, mais ils exposent son erreur doctrinale légèrement différemment. Alors qu'Alexandre écrit «Iste enim Macedonios docebat Spiritum Sanctum esse servum *Patris*<sup>82</sup>», Nicolas, lui, en parlant de l'enseignement de l'hérétique, dit: «sed conveniebat cum eo [les Ariens] Spiritum Sanctum esse creaturam et servum *Filii*<sup>83</sup>». Et le poète du manuscrit 439

---

<sup>82</sup> *Op. cit.* p.131.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, 8:8.

reprend précisément l'interprétation de ce dernier lorsqu'il écrit au f. 9r: «Et factio Macedonii Spiritum dicentis creatum servum *Filii*».

L'interprétation des chapitres 17 à 20 donnée par le poète peut paraître surprenante puisqu'il semble soudain suivre les traces d'Alexandre le Minorite et de Pierre Auriol. Il y décrit comme eux les combats et les victoires des Croisés en Terre sainte, alors que Nicolas de Lyre, après avoir exposé cette interprétation historique, la réfute. L'auteur des vers latins aurait-il abandonné à ce stade le commentaire de Nicolas?

En fait, le problème n'est qu'apparent. On a vu au chapitre précédent que Nicolas a reproduit l'interprétation de Pierre Auriol tout au long des chapitres 17 à 20, sans autre commentaire. Il ne cite à aucun moment le nom de sa source et on peut aisément croire qu'il souscrit à ce qui est avancé. Il ne manifeste son désaccord face à cette interprétation qu'au début du chapitre 20, écrivant que ce qui précède ne lui paraît pas satisfaisant. Quant à lui, croyant que les événements signifiés par ces chapitres de l'Apocalypse ne se sont pas encore produits et ne se sentant pas prophète, il préfère s'abstenir de toute interprétation de type historique. Et en fait, il ne propose, sauf exception, aucune autre explication pour remplir le vide laissé par sa réfutation des trois chapitres précédents. Il se contente de discuter quelques points de l'interprétation d'Auriol, par exemple l'identification du Cavalier fidèle (19:11) au roi Baudouin. Dans ce cas il propose sa propre identification, disant qu'il voit ici le Christ, mais c'est l'exception. Pour le reste, le lecteur est laissé à lui-même.

Dans ces conditions, un rédacteur désireux d'utiliser le commentaire de Nicolas n'a que deux choix: ou bien avouer qu'il n'a aucune interprétation à proposer pour ces trois chapitres, ou bien recopier l'explication d'Auriol reproduite en détails par Nicolas de Lyre. En fait, à la première lecture, il est impossible de connaître le désaccord de de Lyre avant le passage du chapitre 20 qui y fait allusion. Un rédacteur peu attentif à la subtilité du propos de Nicolas peut très bien s'être contenté de continuer la succession historique qu'il poursuivait depuis déjà douze chapitres. C'est ce qui pourrait s'être produit dans le cas de l'auteur du poème.

Cela ne serait d'ailleurs pas la seule fois que ces chapitres du commentaire de Nicolas de Lyre aurait été mal compris. Philip Krey<sup>84</sup> montre que cette confusion s'est produite dans la *Niederdeutsche Bibel*, une édition imprimée en 1494 d'une traduction de la Bible en ancien allemand. L'éditeur de l'ouvrage, Steffan Arndes, utilise des extraits du commentaire de Nicolas de Lyre pour sa glose. Du chapitre 17 au chapitre 20 de l'Apocalypse, il reproduit l'interprétation d'Auriol telle qu'il l'a trouvée dans le commentaire de Nicolas de Lyre.

Comme dans le cas de cette Bible allemande, le poète du manuscrit de Lyon a pu ne pas saisir la subtilité de cette partie du commentaire de Nicolas. Il est aussi possible qu'il ait sciemment choisi de reproduire l'interprétation historique, puisque elle constituait dans le commentaire de Nicolas la seule exposition complète de ces trois chapitres, une interprétation

---

<sup>84</sup> *Op. cit.*, pp.200-201.

qui était de plus dans la continuation des chapitres précédents. Quoi qu'il en soit, si toute cette partie du poème relate les combats des croisades tels que les avaient vus Alexandre et Pierre, il ne s'y trouve rien que Nicolas n'ait pas cité dans son commentaire. L'auteur du poème a donc puisé cette partie du *Sensus* dans le texte de Nicolas, peut-être même sans savoir qu'il s'agissait là des idées de Pierre Auriol. Notons d'ailleurs que tout au long du commentaire, lorsqu'il reproduit des passages des textes d'Alexandre ou de Pierre, Nicolas ne donne jamais le nom de ses sources. Il n'est donc pas toujours aisé de distinguer ce qui vient de lui de ce qu'il a puisé ailleurs.

Les informations historiques du poème se terminent par l'inévitable référence à la fondation des ordres mendiants (20:6) présente chez les trois franciscains. Les vers suivants traitent de vérités immortelles, en conformité avec l'exégèse de Nicolas de Lyre, au lieu de glorifier les deux ordres mendiants en les comparant à la nouvelle Jérusalem descendant du ciel, comme le fait Alexandre.

On constate donc une constante similitude entre le contenu du commentaire de Nicolas de Lyre et le *Sensus* du poème, même si le poète trahit les idées de Nicolas dans les chapitres 17 à 20. Nous pensons que les postilles de Nicolas de Lyre sur l'Apocalypse constituent l'unique source du poème, qu'elles aient été utilisées dans leur forme complète ou dans une forme condensée, comme les résumés de ses postilles (*Tractatus de differentia*

*nostrae translationis ab hebraica littera* ou *Liber differentiarum*) que Nicolas a lui-même rédigés pour ses étudiants n'ayant pas les moyens de se procurer les postilles elles-mêmes.

### 3.4. La datation du poème

Quoi qu'il en soit, l'identification de la source du *Sensus* offre au moins un début de réponse concernant sa datation. Il ne peut pas avoir été écrit avant 1329, date de la rédaction de la postille de Nicolas de Lyre sur l'Apocalypse, pas davantage qu'il ne peut avoir été composé après 1440-50, date d'exécution du manuscrit 439 de la Bibliothèque municipale de Lyon. Mais l'étude, au chapitre six, des rapports entre le texte et les illustrations du manuscrit montrera que le poème a fort probablement été écrit pour accompagner les miniatures de ce manuscrit. Si cela est vrai, on pourrait alors dater le poème plus précisément, en faisant remonter sa composition aux années 1440-1450.

Le poème du manuscrit 439 de Lyon constitue une oeuvre originale, bien qu'il soit en quelque sorte un condensé du texte de l'Apocalypse et du commentaire de Nicolas de Lyre. Il est un des rares représentants médiévaux d'un système d'exégèse de l'Apocalypse qui a été beaucoup lu mais peu imité. Il répond de plus à des préoccupations didactiques: c'est une mise en forme mnémotechnique du texte de l'Apocalypse et des postilles sur l'Apocalypse de

Nicolas de Lyre. Une oeuvre en fait qui reflète parfaitement son époque, tant par le contenu que par la visée.

## CHAPITRE 4

### TRANSCRIPTION ET TRADUCTION DU POEME

[f. 1v]

In Pathmos exul sacros quia Summi tonantis  
Ueridico uerbi modulo sacer ille Joannes  
Imbuerat mores pingitque pagina presens  
Uidit, et hec scripsit uerum quia uisa figuram  
Important nimium obscuram uestre ruditati.  
Decreui hanc paucis exponere seriatim.  
Hec structura dabit metro subducta quaterno.  
Hanc spectate igitur, textu tamen ante relecto.

#### traduction

Exilé sur la sainte île de Pathmos parce qu'<il était> à la vraie mesure de la très haute parole retentissant fortement, saint Jean avait imprégné les moeurs; le présent ouvrage dépeint <ce qu'> il vit, et il écrivit cela en vérité parce que les visions apportent une figure trop obscure pour votre ignorance. J'ai décidé d'exposer ceci en une série de petites quantités <de mots>. Cet arrangement donnera des quatrains. Toutefois, regardez cela après avoir d'abord relu le texte.

[f. 2r]

Textus (Apoc. 1:9-11)

Raptus in Pathmos insula uocem audiui dicentem:  
«Scribe que uides et illa mittas Ecclesiis septem.»

[illustr. 1]

Sensus

Per hunc signatur prelatus qui diuinum eloquium  
Intelligens ut beatus uiuit timens iudicium.

traduction

Ravi dans l'île de Pathmos, j'entendis une voix qui disait: «Écris ce que tu vois et envoie-le aux sept Églises.»

Par ceci est signifié le prélat qui, comprenant la Parole divine, vit heureux dans la crainte du Jugement.

[f.2v]

Textus (Apoc. 1:12-16)

Quemdam uidi zona cinctum, candelabris, alba, stellis,  
Miro modo figuratum, cuius uocem aquis similis.

[illustr. 2]

Sensus

Ecclesiam clarificat Christus uisui luminis  
Quam prelatus edificat uirtutibus et doctrinis.

traduction

Je vis quelqu'un formé de façon merveilleuse, enveloppé d'une ceinture blanche, entouré de candélabres et d'étoiles, dont la voix était semblable aux eaux.

Le Christ éclaire l'Église d'une vision de lumière que le prélat affermit par ses vertus et ses enseignements.

[f. 3r]

Textus (Apoc. 4:2-6)

Sedentem circum quem, yris, uiginti quatuor senes,  
Bisduo plena oculis, mare septemque lampades.

[illustr. 3]

Sensus

Hautque Deus consolatur caritatiuo federe  
Uario cum roboratur myraculorum genere.

traduction

Autour de Celui qui siège se trouvaient un arc-en-ciel, vingt-quatre vieillards, quatre <Vivants> pleins d'yeux, une mer et sept lampes.

Et autrement Dieu est consolé par l'alliance de charité alors que <l'Église> est affermie des miracles de toutes sortes.

[f. 3v]

Textus (Apoc. 4:10 - 5:2)

Adorantes Benedictum, depositis aureolis,  
Predicantem librum scriptum clausum septem signaculis.

[illustr. 4]

Sensus

Quare sibi laudes addit trino semper et simplici  
Gratiasque superaddit mente pia et supplici.

traduction

Leurs couronnes déposées, ils adorent le Béni qui prêche le livre écrit fermé des sept sceaux.

C'est pourquoi Il se joint toujours les louanges au Dieu trine et un et Il ajoute des actions de grâce d'un coeur pieux et suppliant.

[f. 4r]

Textus (Apoc. 5:6-14)

Tanquam cesum re<petentem><sup>85</sup> <li>brum de dextra sedentis,  
Tractum turbam <hun>c laudantem cum cytharis et phialis.

[illustr. 5]

Sensus

Ipsa per Christum praeuidens suum futurum<sup>86</sup> decursum,

---

<sup>85</sup> Le parchemin a été abîmé par endroits dans le haut de cette page; les parties de mots du *Textus* dans les soufflets ont été induits à partir du sens des vers et du passage correspondant de l'*Apocalypse*.

<sup>86</sup> ms: futrum

Nouis canticis applaudens, sibi pergit in occursum.

traduction

Je vis comme un égorgé réclamant le livre de la main droite de Celui qui siège, la foule interminable le louant avec des harpes et des coupes.

<L'Église> prévoyant son futur parcours à travers le Christ, le louant avec de nouveaux cantiques, continue son chemin vers lui.

[f. 4v]

Textus (Apoc. 6:2)

Equum al<bum> incedentem, ascensorem coronatum,  
Archum in manu gerentem, uictorie destinatum.

[illustr. 6]

Sensus

Senatus apostolorum sua predicatione  
Fide corda plurimorum solidauit, Christo duce.

traduction

<Je vis> un cheval blanc s'avançant, monté par un couronné, portant un arc à la main, destiné à la victoire.

Le sénat des apôtres affermit fidèlement par sa prédication les coeurs de plusieurs sous la conduite du Christ.

[f. 5r]

Textus (Apoc. 6:4)

Equum ruffum et equitem pacem sumentem de terra,  
Ense suo, id agentem quod seuerent nece dura.

[illustr. 7]

Sensus

Ecclesia sacrosancta primum persecutione  
Ultra modum torculenta afflicta est sub Nerone.

traduction

<Je vis> un cheval rouge et son cavalier emportant la paix hors de la terre, avec sa longue épée, faisant en sorte que l'on sévisse par la pénible mort violente.

La sacro-sainte Église fut d'abord frappée sous Néron par la persécution qui l'affligea outre mesure.

[f. 5v]

Textus (Apoc. 6:5)

Equum nigrum uidit post id celeriter ambulans,  
Et qui super eum sedit, stateram manu tenentem.

[illustr. 8]

Sensus

Christi mortem uindicauit Titus, ductor Romanorum,  
Qui, Iudeos cedens, canit pressuram Christianorum.

traduction

Après cela il vit un cheval noir avançant rapidement, et quelqu'un était assis sur lui, tenant en main une balance.

Titus, le chef des Romains, vengea la mort du Christ, lui qui, soumettant les Juifs, célèbre la pression du christianisme.

[f. 6r]

Textus (Apoc. 6:8)

Item pallidum et eius rector Mors appellabatur,  
Cuncta terens, quem infernus a tergo consequbatur.

[illustr. 9]

Sensus

Postea Domicianus nimis eos inhumane  
Conculcauit, qui mortuus penas subiuit gehenne.

traduction

Pareillement <je vis> un cheval pâle, et son maître était appelé la Mort broyant tout; l'enfer le suivait par-derrrière.

Ensuite Domitien les opprima très durement, lui qui après sa mort subit les peines de l'enfer.

[f. 6v]

Textus (Apoc. 6:9-11)

Porro cesorum animas sub altari requirentes  
Ultionem et singulas binas stolas capientes.

[illustr. 10]

Sensus

Horum dedit animabus suum Deus consortium  
Quod et dabit corporibus dum uenerit Iudicium.

traduction

Plus tard, <je vis> les âmes des égorgés sous l'autel réclamant une vengeance et revêtant chacun deux étoles.

Dieu a donné aux âmes de ceux-ci son amitié, qu'il donnera aussi à leurs corps quand viendra le Jugement.

[f. 7r]

Textus (Apoc. 6:12-17)

Solem denigratum, lunam cruentatam, stellas cadentes,  
Terremotum, turbam multam per speluncas et montes.

[illustr. 11]

Sensus

Stante Diocletiano, tanta clades intonuit  
Quod in choro christiano fere fides euanuit.

traduction

<Je vis> le soleil obscurci, la lune ensanglantée, les étoiles tombées, un tremblement de terre, une grande foule devant les cavernes et les montagnes.

Sous le règne de Dioclétien, une si grande calamité éclata que, dans la foule chrétienne, la foi fut près de disparaître.

[f. 7v]

Textus (Apoc. 7:1-3)

Quatuor angelos flatum uentorum impediētes,  
 Quintum signo Dei fultum iubentem quod sint insontes.

[illustr. 12]

Sensus

Christi persecutoribus Constantinus obuiauuit,  
 Qui relictis erroribus se sancta cruce signauit.

traduction

<Je vis> quatre anges empêchant le souffle des vents, le cinquième ordonnant que soient soutenus du sceau de Dieu ceux qui sont innocents.

Constantin a fait obstacle aux persécuteurs du Christ, lui qui, par l'abandon des erreurs, s'est marqué de la sainte croix.

[f. 8r]

Textus (Apoc. 7:9-10)

Signatos, albis amictos, palmas in palmis tenentes,  
 Ante thronum plausus multos Deo et Agno ferentes.

[illustr. 13]

Sensus

Ipsa imperante, uixit triumphanter Ecclesia  
 Ac in medium refluxit diuina reuerentia.

traduction

<Je vis> ceux qui sont marqués, vêtus de blanc, tenant des palmes dans leurs paumes devant le trône, offrant de nombreuses acclamations à Dieu et à l'Agneau.

Sous son commandement, l'Église vécut triomphalement et le respect pour Dieu s'affirma dans le monde.

[f. 8v]

Textus (Apoc. 8:2-5)

Septem fultos septem tubis et octauum turrubulo  
 Quod igne plenum altaris misit in terram sedulo.

[illustr. 14]

Sensus

Post hec eam Iulianus Appostata uulnerauit  
 Sed eius papa Damasus uulnera mire curauit.

traduction

<Je vis> sept anges avec sept trompettes et le huitième avec un encensoir qu'il envoya sur terre plein du feu de l'autel.

Ensuite Julien l'Apostat la blessa mais le pape Damase guérit admirablement ses blessures.

[f. 9r]

Textus (Apoc. 8:7-9)

Primo canente, cecidit ignis commixtus sanguine  
 Qui terre partem combussit et omne fenum uiride.  
 Secundo, mons ardens ruit in mare quo uiuentium  
 In ipso perdita fuit tercia pars et nauium.

[illustr. 15]

Sensus

Rursus eam tribularunt Arrius et arriani  
 Quorum dolo deuiarunt Gothi mentem christiani.  
 Et facto Macedonii Spiritum dicentis  
 Creatum seruuum Filii, malis attrista est multis.

traduction

Quand le premier <ange> sonna, du feu mêlé de sang tomba, qui brûla une partie de la terre et toute l'herbe verte. Au deuxième <ange>, une montagne en feu s'écroura dans la mer, où fut perdu le tiers de ses habitants et des navires.

De nouveau Arius et les ariens la mirent en tribulation, eux qui par leur fourberie égarèrent l'esprit du Goth chrétien. Et elle fut meurtrie par de multiples malheurs à cause de Macédonios, qui disait que l'Esprit avait été créé esclave du Fils.

[f. 9v]

Textus (Apoc. 8:10-12)

Tercio, de celo ruit <stella magna><sup>87</sup> in aquas fontium  
 Et earum pars<sup>88</sup> tertia facta est in absinthium.  
 Quarto pro parte, corpora lune, solis et stellarum  
 Tacta sunt et obscurata est tertia pars eorum.

[illustr. 16]

Sensus

Non minus per Pelagium tulit, baptismum negantem  
 Et ad merendum Spiritum nihil conferre tenentem.  
 Eutices totis uiribus eam lesit, Christum ponens  
 Ex disparatis entibus esse fructum tertium eius.

traduction

Troisièmement, <un grand astre> tomba du ciel dans les eaux des sources et le tiers <des eaux> se changea en absinthe. En quatrième lieu, les corps de la lune, du soleil et des étoiles furent touchés et le tiers en fut obscurci.

Elle souffrit non moins par l'intermédiaire de Pélage qui niait le baptême et soutenait que l'Esprit ne contribuait en rien au mérite. Eutychès l'outragea de toutes ses forces, soutenant que le Christ, à partir de ses natures opposées, constituait un troisième fruit.

[f. 10r]

Textus (Apoc. 9:1-3)

Quinto, stella est obruta que abissum reserauit,  
 Ex cuius fumo locusta multa nimis exiliuit.

[illustr. 17]

Sensus

Ualens imperator et nimis etiam efficit  
 Qui ui suscitans Arrii sectam Wandalos infecit.

---

<sup>87</sup> Le sujet manque dans cette proposition; la brièveté du vers laisse supposer qu'un mot au moins a été omis par le copiste. J'ai restitué l'expression utilisée dans la Vulgate en parallèle avec ce passage (8:10).

<sup>88</sup> ms: par

traduction

Cinquièmement, fut enterrée une étoile qui ouvrit l'abîme, dont sortirent, avec de la fumée, énormément de sauterelles.

L'empereur Valens causa encore beaucoup <de malheurs>, lui qui en ranimant par la force la secte d'Arius corrompit les Vandales.

[f. 10v]

Textus (Apoc. 9:4-11)

Que uarie figurata Abbadon sibi pretulit,  
Que pellente turba multa multum per eam pertulit.

[illustr. 18]

Sensus

Multa qui damna fecerunt Affris, Gallis et Italis,  
Quos uarie afflixerunt armis, dolis et cautelis.

traduction

Abaddôn se porta en avant de celles qui sont diversement formées, foule nombreuse frappant la multitude qui souffrit par elle.

<Vandales> qui causèrent beaucoup de pertes aux Africains, aux Gaulois et aux Italiens, que de diverses manières ils molestèrent par les armes, les fourberies et les ruses.

[f. 11r]

Textus (Apoc. 9:13-19)

Sexto, quatuor angeli soluti sunt in Eufrate,  
Lapsu quorum sunt occisi homines pro trina parte.

[illustr. 19]

Sensus

Quanta per Anastasium et Theodoricum tulit,  
Cum cisma, per Laurentium et Somachum, se extulit!

traduction

Sixièmement, quatre anges furent relâchés sur l'Euphrate, par la faute de qui le tiers des hommes fut tué.

Que de choses elle souffrit par Anastase et Théodoric, quand le schisme se répandit à cause de Laurent et Symmaque!

[f. 11v]

Textus (Apoc. 10:1-2)

Hiis actis, uidit angelum super quem yris, calcantem  
Partim terram, partim pontum et librum apertum dantem.

[illustr. 20]

Sensus

Sed ad consolandum eam multa Iustinus edixit,  
Iustinianus etiam suum quodicem exstruxit.

traduction

Après cela, il vit un ange au-dessus duquel était un arc-en-ciel, posant un pied sur la terre et l'autre sur un pont; il présentait un livre ouvert.

Mais pour la consoler Justin proclama beaucoup d'édits et Justinien promulgua son *code*.

[f. 12r]

Textus (Apoc. 11:1-2)

Dehinc alter michi dedit calamum similem uirge,  
Inquiens: «Templum et quidquid intra ipsum est metire.»

[illustr. 21]

Sensus

Et Felix papa presertim dedicationis eius  
Festum iussit annuatim celebrari ab omnibus.

traduction

Ensuite un autre me donna un roseau semblable à une verge, disant: «Mesure le temple et tout ce qu'il contient.»

Et le pape Félix ordonna notamment que la fête de sa dédicace soit célébrée chaque année par tous.

[f. 12v]

Textus (Apoc. 11:7-9)

Hinc<sup>89</sup> ascendens ex abisse Bestia duos seruit,  
Quos et si plusquam triduo inhumari prohibuit.

[illustr. 22]

Sensus

Hinc<sup>90</sup> torsit Belisarius Mennam necnon Siluerinum,  
Quod sanxit Iustinianus, seductus per Anthemium.

traduction

Ensuite la Bête montant de l'abîme asservit les deux <Témoins>, et ainsi elle interdit qu'ils soient inhumés avant trois jours.

Ensuite Bélisaire tourmenta Mennas et Silvère, ce que Justinien sanctionna, séduit par Anthimos.

[f. 13r]

Textus (Apoc. 11:15-18)

Angelo tuba septimo canente, continuas laudes  
Deprompserunt altissimo uiginti quatuor senes.

[illustr. 23]

Sensus

Sed res in prosperum cessit per Iustinum Iuniorem  
Qui per Narcem interfecit Thotillam, Gothorum regem.

---

<sup>89</sup> ms: huic

<sup>90</sup> ms: huic

traduction

Le septième ange sonnant de la trompette, les vingt-quatre vieillards offrirent au Très-Haut des louanges perpétuelles.

Mais les choses prospérèrent grâce à Justin le Jeune, qui par l'intermédiaire de Narsès tua Totila, roi des Goths.

[f. 13v]

Textus (Apoc. 11:19 - 12:2)

Post hec, archa testamenti uisa<sup>91</sup> est tectaque sole  
Mulier sobolem sibi nimis affectans parere.

[illustr. 24]

Sensus

Hinc<sup>92</sup> Ypapanti statuit Ecclesia que postmodum  
Contra Cosdroe petiit sibi tutorem ualidum.

traduction

Après cela, l'arche d'alliance apparut ainsi qu'une femme couverte par le soleil, sur le point d'accoucher.

Ensuite l'Église établit la Chandeleur, elle qui s'attira par la suite un protecteur puissant contre Chosroès.

[f. 14r]

Textus (Apoc. 12:3-5)

Quod et fecit, expectante drachone ad deuorandum  
Eius fructum, sed repente Deus ad se traxit illum.

[illustr. 25]

---

<sup>91</sup> ms: vila

<sup>92</sup> ms: huic

Sensus

Quem habuit Heraclium, scilicet qui Deo duci  
Christianum imperium rexit inuito Cosdroe.

traduction

Ce qu'elle fit, pendant que le dragon l'attendait pour dévorer son fruit, mais soudain Dieu le tira jusqu'à lui.

<Protecteur> qu'elle tenait en Héraclius bien sûr, lequel, conduit par Dieu, dirigea l'empire chrétien contre Chosroès.

[f. 14v]

Textus (Apoc. 12:7-8)

Dehinc prelium in celo uisum est, ubi pugnauit  
Michael cum prelibato drachone, quem expugnauit.

[illustr. 26]

Sensus

Quem denique belli tanta ferocitate compulit  
Quod enim a terra sancta precipitanter expulit.

traduction

Ensuite on vit un combat dans le ciel, où Michel luttait avec le dragon, qu'il vainquit.

<Chosroès> que finalement il poussa avec une telle vaillance de combat qu'il le chassa précipitamment de la terre sainte.

[f. 15r]

Textus (Apoc. 12:13-16)

Is expulsis, aquam misit post iam dictam mulierem  
Que, ut preseruari possit, uolat in solitudinem.

[illustr. 27]

Sensus

Ab eoque, preseruauit Christianos habitantes  
In Perside, quos uocauit in Greciam fugitantes.

traduction

Ceux-ci chassés, il envoya alors de l'eau derrière la femme qui, pour se protéger, s'envole dans le désert.

Et à partir de là, il préserva les Chrétiens habitant en Perse, qu'il appela à prendre la fuite en Grèce.

[f. 15v]

Textus (Apoc. 13:1-2)

Hinc bestiam ascendentem de mari similem pardo  
Uidi, cui potestatem suam dedit ipse dracho.

[illustr. 28]

Sensus

Id egre Cosdroe ferens, suo rem filio dedit  
Qui plures, patrem ulciscens, Christi fideles occidit.

traduction

Ensuite je vis une bête montant de la mer, semblable à une panthère, à qui le dragon lui-même donna son pouvoir.

Chosroès supportant mal cette situation, il confia la chose à son fils qui tua un grand nombre de fidèles du Christ, vengeant son père.

[f. 16r]

Textus (Apoc. 13:11-15)

Aliam uidi bestiam signa magna facientem  
Quique ymaginem suam non colebant affligentem.

[illustr. 29]

Sensus

Hinc<sup>93</sup> surrexit Machometus, institutor noue legis,  
Frangi iubens cor et pectus ei non obedientis.

---

<sup>93</sup> ms: huic

traduction

Je vis une autre bête faisant de grands signes et frappant ceux qui n'honoraient pas son image.

Ensuite surgit Mahomet, maître d'une nouvelle loi, ordonnant que soient accablés le coeur et l'esprit de celui qui ne se soumettait pas à lui.

[f. 16v]

Textus (Apoc. 14:1-3)

Post hec Agnum supra montem Syon stantem et cum eo  
Turbam signatam psallentem pre senibus et solio.

[illustr. 30]

Sensus

In quo mors orta est multis sed pro retributione  
Christum dedit hiis multis<sup>94</sup> sua frui uisione.

traduction

Après cela <je vis> l'Agneau se tenant sur le mont Sion et avec lui la foule marquée chantant devant les vieillards et le trône.

C'est pourquoi la mort en a atteint plusieurs mais en récompense le Christ donna à cette multitude de jouir de le contempler.

[f. 17r]

Textus (Apoc. 14:6-11)

Item tres angelos, unum celi centrum peruolantem,  
Euangelium eternum tenentem et propalantem,  
Secundum uero clamantem: «Ruit Babilon!», tercium:  
«Qui colit Bestiam tandem Dei feret Iudicium!»

[illustr. 31]

---

<sup>94</sup> ms: maltis

Sensus

Post sanctus Bonifacius Dei uerbum predicauit  
 Frigiis quos feruentius Ammoneus cruce signauit.  
 Porro plures Roma strauit fauthores Machometiquos.  
 Ecclesia reprobauit hec facto ut hereticquos.

traduction

Pareillement <je vis> trois anges, un survolant le centre du ciel, tenant et proclamant l'Évangile éternel, le second clamant: «Babylone est tombée!», le troisième: «Celui qui honore la Bête subira à la fin le Jugement de Dieu!»

Après, saint Boniface prêcha la parole de Dieu aux Frisons, que l'ardent Ammoneus marqua de la croix. Ensuite Rome se couvrit de plusieurs fauteurs mahométans. L'Église par son action rejeta ceux-ci comme hérétiques.

[f. 17v]

Textus (Apoc. 14:14-15)

Huic sedentem in nubem cui qui templum exiit  
 Ait: «Mitte terre falcem et mete, messis aruit.»

[illustr. 32]

Sensus

Hinc Pipinus, rex Franscorum, Haystulphum persequentem  
 Ecclesiam, ui armorum redigit in seruitutem.

traduction

Celui qui sortit du temple dit à celui qui était assis sur la nuée: «Envoie la faucille sur la terre et moisonne, la moisson est mûre».

Ensuite Pépin, roi des Francs, soumit en servitude par la force des armes Aistulphe, qui persécutait l'Église.

[f. 18r]

Textus (Apoc. 14:17-20)

Exeuntem cui iussit, stans in ara, uindemia,  
 Qui et fecit hincque fluxit sanguis in abundantia.

[illustr. 33]

Sensus

Karolus magnus itidem fecit in Desiderium  
 Quem, post non modicam cedem, traduxit in exilium.

traduction

Celui qui se tenait sur l'autel ordonna à celui qui sortait qu'il fasse les vendanges, et alors le sang coula en abondance.

De la même manière, Charlemagne accomplit <cela> en Desiderium [roi des Lombards], qu'il conduisit en exil après une dure bataille.

[f. 18v]

Textus (Apoc. 15:1-4)

Septem uidi preterea Dei cytharas habentes  
 Et de sua uictoria Deo canticum cantantes.

[illustr. 34]

Sensus

Ob huiusmodi triumphum, tropheaque, sententia,  
 Actiones gratiarum Deo fudit Ecclesia.

traduction

Après cela, je vis les sept ayant des harpes de Dieu et chantant un cantique à Dieu sur sa victoire.

A cause de ce triomphe, l'Église répandit à souhait les actions de grâce et les trophées pour Dieu.

[f. 19r]

Textus (Apoc. 15:5 - 16:4)

Qui de templo procedentes et septem phyalas auri  
 Ab Animalium sumentes, illas in terram fusuri,  
 Se coaptarunt operi et suam prior in terris  
 Effudit, sequens in mari, tercius uero in aquis.

[illustr. 35]

Sensus

Quam prepotenter ipsa quamque mire triumphavit  
 Ubi Adrianus papa duas hereses damnavit!  
 Et Saxones debellavit Charolus prememoratus  
 Qui et omnes subiugavit, imperator sublimatus.

traduction

Lesquels <anges>, sortant du temple et prenant sept coupes d'or d'un Vivant, sur le point de répandre celles-ci sur terre, se mirent au travail: le premier versa la sienne sur les terres, le suivant dans la mer, le troisième dans les eaux.

Comme puissamment et comme prodigieusement triompha <l'Église> quand le pape Adrien condamna les deux hérésies! Et Charles, mémorable entre tous, défit les Saxons, lui qui, élevé empereur, les dompta tous.

[f. 19v]

Textus (Apoc. 16:8-12)

Quartus in faciem solis, quintus in sedem Bestie,  
 Sextus in flumen Eufhratis que plane facte sunt uie.

[illustr. 36]

Sensus

Quique fecit ab infausta gente forent ut exempti  
 Leo papa terra sancta et uia sancti Iacobi.

traduction

Le quatrième <ange versa sa coupe> à la face du soleil, le cinquième sur le trône de la Bête, le sixième dans le fleuve Euphrate, qui devinrent des voies aplanies.

Et qui qu'ils soient de la funeste race, le pape Léon fit en sorte qu'ils soient écartés de la terre sainte et de la route de saint Jacques<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Traduction approximative.

[f. 20r]

Textus (Apoc. 16:13-14)

Tres, hoc facto, processere spiritus ex ore trium,  
Ranis pares, reges terre concitantes ad prelium.

[illustr. 37]

Sensus

Sed eo sublato, Turci per predicatores suos  
Concitati et moniti ruerunt in Christianos.

traduction

A cause de cela, trois esprits sortirent de la bouche des trois, pareils à des grenouilles, rois de la terre excitant au combat.

Mais ceci étant supprimé, les Turcs excités et instruits par leurs prédicateurs se jetèrent sur les Chrétiens.

[f. 20v]

Textus (Apoc. 16:17-21)

Sed tunc septimus uasculum suum fudit in aerem  
Et ecce grando desursum plagamque struxit in gentem.

[illustr. 38]

Sensus

Quos perfodi dolens, Petrus heremita Godefridum  
Magni ducem exercitus eis duxit in securum.

traduction

Mais alors le septième <ange> répandit son vase dans l'air et voilà que la grêle d'en haut et la plaie s'abattirent sur le peuple.

Pierre l'Ermite, souffrant du grand nombre de ceux qui avaient été transpercés, conduisit le duc Godefroi <et> des troupes à leur poursuite<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Traduction approximative.

[f. 21r]

Textus (Apoc. 17:1-14)

En et unus ex hiis septem dicens: «Uide hanc Bestiam  
Et super eam sedentem, Agnus superabit eam.»

[illustr. 39]

Sensus

Godefridus autem, tantum nephas tantosque<sup>97</sup> peremptos,  
Non eque sertus, se totum incussit in Saracenos.

traduction

Et voici un de ces sept qui dit: «Vois cette Bête et <celle> qui est assise sur elle, l'Agneau la vaincra».

D'autre part Godefroi, inéquitablement encerclé<sup>98</sup>, se lança tout entier contre les Sarrasins, autant d'impies et autant de tués.

[f. 21v]

Textus (Apoc. 18:1-7)

En alii duo, primus clamans: «Babilon<sup>99</sup> cecidit!»,  
Secundus: «Redite prorsus illi que uobis reddidit!»

[illustr. 40]

Sensus

Hos et deleuit, nonnullis orthodoxis monentibus  
Eum ad hoc ac in ipsis primum stabilientibus.

traduction

En voici deux autres, le premier criant: «Babylone est tombée!», le second: «Traitez-la comme elle vous a traité!»

---

<sup>97</sup> ms: tantesque

<sup>98</sup> Traduction approximative.

<sup>99</sup> ms: Balon

Et il détruisit ceux-ci, quelques orthodoxes lui donnant avis à cette fin et premièrement le soutenant eux-mêmes.

[f. 22r]

Textus (Apoc. 18:21)

Alter exinde sustulit molarem quem cum in mare  
Iaceret: «Sic fiet», ait, «denique de Babilone.»

[illustr. 41]

Sensus

Post hec, Egypti<sup>100</sup> Soldanus cum armis imperiit  
Sed in paucis Godefridis eius impetum quatiit.

traduction

Ensuite un autre souleva une meule que, comme il la jetait dans la mer: «Ainsi sera-t-il fait», dit-il, «à la fin de Babylone.»

Après cela, Soldanus d'Egypte <s'>imposa avec les armes mais, en petit nombre, ceux de Godefroi repoussèrent son assaut.

[f. 22v]

Textus (Apoc. 19:1-4)

Porro Dominum sedere uidi super celestia,  
Quem proni adorauere sedes Animalia.

[illustr. 42]

Sensus

Quo circa laudes retulit Christo fidelium turba,  
Per quem distidum<sup>101</sup> tulit et ruinam gens reproba.

---

<sup>100</sup> ms: Egyti

<sup>101</sup> Le mot se rapporte-t-il à *distidiare* lui-même dérivé de *diffidiare* (DU CANGE), qui signifie déclarer la guerre?

traduction

Plus tard je vis le Seigneur s'asseoir sur les cieux, lui que les Vivants prosternés adorèrent.

La foule des fidèles au Christ rétablit les louanges autour de là, à cause de quoi la race réprouvée souffrit ruine et guerre.

[f. 23r]

Textus (Apoc. 19:11-20)

Item regem statu forma et attinctu perinsignem.

Quo<sup>102</sup> triumpante, Bestia ferrum passa est et ignem.

[illustr. 43]

Sensus

Post Godefridum claruit Balduinus cuius dextra

In bellicam stragem ruit Egyptiorum calipha.

traduction

De même, <je vis> un roi très remarquable par l'attitude, la forme et la conviction de la culpabilité <de la Bête>. Celui-ci triomphant, la Bête subit le fer et le feu.

Après Godefroi brilla Baudoin, lui dont l'adresse au massacre guerrier fit courir à sa perte le caliphe des Égyptiens.

[f. 23v]

Textus (Apoc. 20:1-10)

Uidi quoque Iudicantem qui sederat super sedes,

Uidi et Incathenantem qui decipiebat gentes,

Illum mittentem in uectes Auernos usque ad tempus

Quos exhibit duas pestes toti mundo suggesturus.

[illustr. 44]

Sensus

Salhadinum, preterea, Franchorum rex extirpauit

Et Innocentius papa mendicantes approbauit

---

<sup>102</sup> ms: que

Per quos fides pululauit ac faciet donec instet  
 Anthichristus qui, quos lauit Ecclesia, ui molestet.

traduction

Je vis en un endroit le Justicier qui avait siégé sur le trône, et je vis l'Enchaîné qui trompait les nations, le premier envoyant les Enfers sous les verrous jusqu'au temps où, sur le point de se substituer à tout, il éloignera du monde les deux destructions.

En outre, le roi des Francs extirpa Saladin et le pape Innocent approuva <l'institution des> ordres mendiants, par qui la foi se propagea et se propagera aussi longtemps que l'Antichrist menacera, lui qui moleste par la force ceux que l'Église lava.

[f. 24r]

Textus (Apoc. 20:11-12)

Eo facto, Iudex iustus cunctos citari faciet  
 Ipsos diiudicaturus, ut in libris inueniet.

[illustr. 45]

Sensus

Que tandem perempto reddet sua Christus iudicia;  
 Secundum quod cuiuslibet exiget conscientia.

traduction

Par ce fait, le Juge juste les fera tous citer pour les juger comme il le trouvera dans les livres.

Enfin le Christ restituera par sa justice ce qui est anéanti; deuxièmement il scrutera la conscience de qui il voudra.

[f. 24v]

Textus (Apoc. 21:23-27)

Tunc Iherusalem, descendens de celo, quem ipse gaudens,  
 Ilustrabit, nil quod fedet in eam prorsus admittens.

[illustr. 46]

Sensus

Bonis bona, malis mala, praesumptis corporibus,  
 Et discerptis per singula scelestis a celestibus.

traduction

Alors Jérusalem, descendant du ciel, l'illuminera en se réjouissant, ne laissant absolument rien entrer en elle qui souille.

Le bonheur aux bons, le malheur aux mauvais, avec les corps anticipés, et séparés les uns des autres les scélérats des bienheureux.

[f. 25r]

Textus (Apoc. 22:1-2)

Flumen, denique, procedens de throno uiteque lignum  
Ipsis flumini coherens eam pascent in eternum.

[illustr. 47]

Sensus

Bonis inquam uita, pax, lux conferentur et gloria;  
Malis uero fax, Stix, mors, crux et eterna miseria.

traduction

Enfin, le fleuve s'avançant du trône et l'arbre de vie s'attachant au fleuve lui-même la nourriront dans l'éternité.

Aux bons, dis-je, vie, paix, lumière et gloire seront conférées; mais aux mauvais, la torche, le Styx, la mort, la croix et l'éternel malheur.

[f. 25v]

Textus (Apoc. 22:6-21)

Et sic complebitur ipsum quod cito uenturum uidi  
Quodque suis promulgandum Christus iussit per me scribi.

[illustr. 48]

Sensus

Quam pensanda sunt ista et sculpenda memorie!  
Quam felix est qui scripta seruat huius prophetie!

traduction

Et ainsi sera accompli ce que j'ai vu qui doit arriver bientôt, et que le Christ ordonna que j'écrive pour publier aux siens.

Comme ces choses doivent être méditées et inscrites dans la mémoire! Comme il est heureux celui qui observe les écrits de cette prophétie!

[f. 26r]

Ergo uos ipsis in intimum studiose  
 Tetrametrum nostrum super hiis breuitate subigite<sup>103</sup>  
 Ac ruditer textum relegentes et moderate  
 Quod minus est in eo excusantes quod recolentes  
 Nonnisi difficile in paucis multa acumulamur.  
 Porro ne ingrati uestrum qui forte notentur  
 Una cum<sup>104</sup> Christo in laudes prorumpite ut ipsi  
 Per quem quitquid non est exstructum<sup>105</sup> sicque ualete.

traduction

Par conséquent, introduisez avec application notre tétramètre au plus profond de vous; à cause de la brièveté du texte, le relisant par surcroît de façon rudimentaire et avec modération, excusant ce qui est médiocre, exerçant de cette façon l'esprit, on accumule en peu de mots beaucoup de choses qui sont pleines de difficultés. A l'avenir, vos ingrattitudes qui par aventure ne seront pas relevées, précipitez <les> en un concert de louanges au Christ comme à vous-même, par quoi personne n'est élevé au-dessus des autres et ainsi ayez de la valeur<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> On lit subipa pour sub ipsa (qui n'a aucun sens ici) ou subipam (qui n'existe pas); il s'agit vraisemblablement d'un verbe à l'impératif; nous proposons de lire le verbe *subigo*.

<sup>104</sup> On lit oms pour omnis mais il s'agit probablement d'une erreur du copiste.

<sup>105</sup> Le copiste ajoute un autre *est* après ce mot.

<sup>106</sup> Traduction approximative.

**Partie III - L'IMAGE**

## CHAPITRE 5

### LES TRADITIONS ICONOGRAPHIQUES DE L'APOCALYPSE

Le plus ancien cycle illustré de l'Apocalypse que nous ayons conservé remonte au début du IXe siècle, mais nous savons qu'il en existait bien avant. Certains cycles du Haut Moyen Age comportent des éléments archaïques permettant de dater leur archétype du Ve ou VIe siècle. Et Bède raconte que son maître, Benoît Biscop, ramena vers 680 de Rome à Wearmouth des *imagines visionum Apocalypsis beati Johannis*<sup>107</sup> pour servir de modèles à un cycle de peintures murales sur la paroi nord de l'église Saint-Pierre de Wearmouth.

Le plus récent inventaire de manuscrits médiévaux contenant des illustrations de l'Apocalypse en recense 174<sup>108</sup>, datés du IXe au début du XVIe siècle. Toutes ces Apocalypses en images ne sont pas des oeuvres uniques et originales, loin de là. La plupart sont copiées à partir de modèles plus anciens. Elles forment des ensembles plus ou moins homogènes, ce qui permet aujourd'hui de les regrouper et de les classer en familles en se basant sur les particularités picturales des modèles copiés.

---

<sup>107</sup> PL 94, col. 718.

<sup>108</sup> Richard Kenneth Emmerson and Suzanne Lewis, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500», *Traditio*, part. I, v.40, 1984, pp. 337-379; part. II, v. 41, 1985, pp. 367-409; part. III, v. 42, 1986, pp. 443-472.

Les cycles apocalyptiques du Haut Moyen Âge peuvent être divisés en deux grands groupes, le premier, le groupe dit «italien», se scindant en trois familles distinctes alors que le second, comprenant les manuscrits illustrés du commentaire de Beatus de Liébana, est plus homogène. Le Moyen Âge gothique a quant à lui créé un cycle abondamment reproduit jusqu'à la Renaissance, celui dit des Apocalypses anglo-françaises ou anglo-normandes.

Des créations indépendantes isolées, originales bien que souvent en partie influencées par d'anciennes traditions iconographiques, ont également vu le jour tant à l'époque romane que gothique. Les cycles de l'Apocalypse de la *Bible moralisée* ainsi que des manuscrits illustrés contenant le commentaire d'Alexandre le Minorite constituent deux exemples de cycles gothiques dérivant du groupe «italien».

Une étude sommaire des caractéristiques des traditions iconographiques<sup>109</sup> majeures de l'Apocalypse, de même que de celle d'Alexandre le Minorite nous aidera à déterminer dans quelle mesure l'*Apocalypse de Lyon* a été influencée par celles-ci et à la situer parmi les Apocalypses en images médiévales.

---

<sup>109</sup> Pour un survol de toutes les traditions iconographiques de l'Apocalypse au Moyen Âge, cf. Y. Christe, «L'Apocalypse dans l'art chrétien», in *Apocalypse de Jean: fac similé du MS Douce 180 conservé à la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, Club du Livre, 1981, pp. 65-81; K. Henkel, *The Apocalypse*, University of Maryland, 1973; M.R. James, *The Apocalypse in Art*, Londres, Oxford University Press, 1931; Peter K. Klein, «The Apocalypse in Medieval Art», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992, pp. 159-199; F. van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Chêne/Fond Mercador, 1978.

### 5.1. Le groupe «italien»

Tous les cycles de ce groupe dérivent d'un archétype italien du Ve ou VIe siècle qui possédait probablement une centaine d'illustrations insérées dans les colonnes du texte. C'est ce que tend à démontrer l'étude de l'*Apocalypse de Trèves* (Stadtbibl., cod. 31), la plus ancienne des Apocalypses en images conservée (premier quart du IXe siècle), qui demeure très proche de son modèle. On y remarque beaucoup d'éléments antiques, des rouleaux au pallium romain; certaines compositions rappellent des compositions antiques<sup>110</sup>. Le copiste de l'*Apocalypse de Trèves* a cependant modifié la répartition texte/image pour se conformer à l'habitude carolingienne de placer les illustrations et le texte sur des pages séparées, réunissant parfois deux illustrations en une seule et comprimant ainsi le cycle en 74 miniatures. Elle est uniquement accompagnée du texte de l'Apocalypse, divisé en 73 paragraphes.

Cette Apocalypse carolingienne, probablement copiée dans la sphère d'influence du scriptorium de Tours, a été peu reproduite au Moyen Age: une seule copie jumelle est conservée, exécutée au début du Xe siècle en France septentrionale et actuellement à Cambrai (Bibl. mun., ms. 386). Ces deux codices constituent la première famille de ce groupe. Les illustrations de l'Apocalypse d'un manuscrit contenant à leur suite le commentaire de

---

<sup>110</sup> A ce sujet, voir Peter K. Klein, «The Apocalypse in Medieval Art», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 176-177, et James Snyder, «The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation: the Trier Apocalypse», *Vigiliae christianae*, v. 18, 1964, pp. 153-154.

*l'Apocalypse d'Haymon d'Auxerre* (Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 352) sont aussi, en partie, influencées par cette première famille mais également par la troisième de ce groupe, dont nous parlerons plus loin.

La deuxième famille dérive d'une copie de l'archétype datant de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Cette copie a elle-même fait l'objet d'une adaptation northumbrienne vers les années 700, dont proviennent deux Apocalypses jumelles, celle de Valenciennes (Bibl. mun., ms. 99) datant du début du IX<sup>e</sup> siècle et celle de Saint-Amand (Paris, BnF, n.a. lat. 1132), du début du X<sup>e</sup> siècle. Elles comportent respectivement 38 et 40 illustrations, celles de Saint-Amand étant encore intégrées aux colonnes du texte. *L'Apocalypse de Bamberg* (Staatsbibl., ms. Bibl. 140), exécutée vers l'an 1000, n'a pas connu l'intermédiaire northumbrien mais ses 50 images sont très proches de celles des autres. Ces trois cycles ne contiennent que le texte de l'Apocalypse, sans commentaire.

Dans les deux premières familles de ce groupe, la tradition exégétique n'exerce pratiquement aucune influence sur l'iconographie. Ces cycles constituent une figuration littérale du texte de l'Apocalypse. Les illustrations de la troisième famille marquent les débuts de l'empreinte grandissante des commentaires de l'Apocalypse sur la représentation picturale du dernier livre du Nouveau Testament. Certains nouveaux éléments de l'illustration devront leur existence à l'exégèse plutôt qu'au texte même de l'Apocalypse. Les Apocalypses romanes

subiront surtout la marque des commentaires d'Ambroise Autpert et d'Haymon d'Auxerre<sup>111</sup>, deux commentaires utilisant le système récapitulatif.

La troisième famille est beaucoup moins homogène que les deux premières. Elle est constituée de deux branches. La première contient des frontispices de bibles carolingiennes (Bibles de Moutier-Grandval, de Vivien et de Saint-Paul-hors-les-murs) représentant un triomphe de l'Agneau, des copies du *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer écrit vers 1120 et aussi le codex d'Oxford évoqué plus haut qui appartient aussi partiellement à la première famille. Ces deux derniers renferment environ 60 miniatures.

La deuxième branche comprend le cycle incomplet (20 illustrations) de l'*Apocalypse de la Bible de Roda* (Paris, BnF, ms. lat. 6 (IV)), de la seconde moitié du XIe siècle et le *Beatus lombard de Berlin* (Staatsbibl., ms. theol. lat. fol. 561), du milieu du XIIe siècle, contenant le commentaire de Beatus de Liébana mais dont les 54 illustrations ne suivent pas la tradition des *Beatus*, dont nous parlerons plus loin.

L'archétype-intermédiaire commun dont découlent les miniatures des manuscrits de cette famille semble être plus tardif que les modèles paléochrétiens des deux premières

---

<sup>111</sup> A ce sujet, cf. Peter K. Klein, «Les Apocalypses romanes et la tradition exégétique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, v. 12, 1981, pp. 123-140.

familles, dont il s'est vraisemblablement inspiré. Il se serait tout de même fixé avant l'époque carolingienne.

## 5.2. Le groupe des *Beatus*

Beatus de Liébana, un moine asturien du IXe siècle, rédigea en 776 un commentaire de l'Apocalypse qui allait donner naissance à une tradition iconographique dont le nombre de témoins encore conservés aujourd'hui, complets ou fragmentaires, s'élève à 25<sup>112</sup>. Ils datent du Xe au XIIIe siècles et sont tous espagnols, sauf deux qui proviennent du sud de la France.

Le commentaire de Beatus, dans la tradition de la théorie récapitulative, est une sélection de passages empruntés à d'anciens exégètes qui se sont penchés sur l'Apocalypse, dont saint Jérôme, saint Augustin, Tyconius et Aprinjius de Béja. Le texte de l'Apocalypse est divisé en 68 sections appelées *storiae*, chacune de ces sections étant explicitée par le commentaire ou *explanatio*. Le cycle illustré aurait commencé à accompagner le texte dès 784, au moment où Beatus faisait paraître une seconde version de son commentaire. Une troisième révision, datant du début du Xe siècle, amena un changement de format des *Beatus* et un enrichissement de l'illustration. Les miniatures de l'Apocalypse demeurèrent

---

<sup>112</sup> On a beaucoup écrit sur les *Beatus*: voir entre autres *Actas del simposio para el estudio de los codices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liebana*, Madrid, Joyas Bibliograficas, 1980, 3 vol. et John Williams, *The Illustrated Beatus : a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller Publishers, 1994, v. 1 (les vol. 2-5 contiennent les illustrations de tous les *Beatus*).

essentiellement les mêmes mais on y ajouta d'autres images, particulièrement au début et à la fin. On retrouve par exemple dans ces copies enrichies une illustration des douze apôtres et une carte du monde. L'ajout le plus important consiste cependant en une série de 11 illustrations se rapportant au commentaire de Jérôme sur le livre de Daniel, qui sont placées à la suite de l'Apocalypse, avec le commentaire de Jérôme.

Les miniatures de l'Apocalypse proprement dite (autour de 65) ne sont pratiquement pas influencées par le commentaire de Beatus; cependant on y a ajouté sept illustrations traduisant spécifiquement le commentaire. Les miniatures des 25 manuscrits conservés forment un tout particulièrement homogène et caractéristique sur le plan de l'iconographie et même du style. On notera surtout l'emploi de couleurs violentes et l'omniprésence des *tituli* dans l'image. On a relevé dans les illustrations des influences tant islamiques<sup>113</sup> que de l'Europe du Nord<sup>114</sup>.

On croit généralement que le cycle est issu d'un archétype wisigothique ou d'Afrique du Nord du Ve ou du VIe siècle. J. Williams avance même l'idée qu'il pourrait s'agir d'un cycle aujourd'hui perdu, accompagnant à l'origine le commentaire de l'africain Tyconius<sup>115</sup>. Il avance

---

<sup>113</sup> J.G. Beckwith, «Islamic influences on Beatus Apocalypse manuscripts», in *Actas del simposio para el estudio de los codices del «comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, 1980, pp.55-63.

<sup>114</sup> J. Guilmain, «Northern influences in the Initials and Ornaments of the Beatus Manuscripts», in *Actas del simposio para el estudio...*, pp. 65-82.

<sup>115</sup> John Williams, *The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, v. 1, pp. 31 sv.

comme argument le fait que la version de l'Apocalypse utilisée dans les *Beatus* est la version pré-vulgate nord-africaine employée par Tyconius, une version qu'on n'utilisait plus du temps de Beatus. D'autres auteurs voient par contre certaines similitudes stylistiques entre les *Beatus* et le groupe dit «italien» - par exemple la forme du mont Sion sur lequel se tient l'Agneau - impossibles à expliquer autrement que par le recours à un modèle commun<sup>116</sup>.

### 5.3. Le groupe des manuscrits d'Alexandre le Minorite

Nous l'avons vu, Alexandre le Minorite écrivit son commentaire de l'Apocalypse dans les années 1240. Dès cette époque, en Allemagne, des copies illustrées ont fort probablement été exécutées<sup>117</sup>. La plus ancienne des cinq qui nous soient parvenues, actuellement conservée à Cambridge (Univ. Libr., ms. Mm. I.Q.19), a été réalisée vers 1270 et la plus récente, celle de Prague, date de 1336 (Knihovna Metropolitni Kapituli, ms. Cim. 5). De plus les 45 scènes restantes d'un retable allemand de l'Apocalypse du début du XVe siècle s'inspirent directement de ce cycle<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> C'est l'avis de Kathryn Henkel, *The Apocalypse*, University of Maryland, 1973, pp. 20-24 et de F. van der Meer, *Maiestas Domini: théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Cité du Vatican, 1938, entre autres pp. 159-160.

<sup>117</sup> Teresa Mroczko a étudié de façon approfondie les manuscrits illustrés du commentaire d'Alexandre dans «Ilustracje Apokalipsy we Wroclawskim Komentarzu Aleksandra o.f.m.», in *Rocznik historii sztuki*, v.6, 1966, pp.7-45 et dans «Geneza ikonografii Apokalipsy Wroclawskiej», in *Rocznik historii sztuki*, v.7, 1969, pp.47-106.

<sup>118</sup> C.M. Kauffmann, *An Altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968.

On a déjà cru que cette tradition iconographique découlait de celle des Apocalypses anglo-françaises<sup>119</sup>, dont nous parlerons plus loin. Cela paraît aujourd'hui impossible puisque tout en étant géographiquement éloignés de ces Apocalypses, les cycles d'Alexandre leur sont contemporains, peut-être même antérieurs. Cependant, les deux cycles auraient puisé dans le même réservoir d'images. Le cycle d'Alexandre proviendrait d'un archétype du XIIe siècle lui-même dérivé de la première et troisième familles du groupe «italien», avec de plus une influence indirecte des *Beatus*. Cet archétype, ou un archétype semblable, aurait également été un des modèles des Apocalypses anglo-françaises.

Le cycle le plus étendu, celui de Prague, contient 83 images de l'Apocalypse. La particularité majeure de ces miniatures est leur volonté d'illustrer à la fois le texte de l'Apocalypse et le commentaire d'Alexandre. On sait qu'Alexandre associait des personnages historiques spécifiques à la plupart des acteurs de l'Apocalypse. Souvent, lorsqu'une telle association existe, l'illustrateur a ajouté une tête à côté de celle du personnage de l'Apocalypse représenté et/ou il a indiqué dans un *titulus* le nom du personnage historique correspondant. D'ailleurs les *tituli* envahissent l'image et les abords du cadre dans le but d'aider les lecteurs à comprendre les liens qui sont faits entre le texte et l'image. Des miniatures sont mises côte à côte, une représentant un passage de l'Apocalypse et l'autre le commentaire correspondant (par ex. le sixième sceau (6:12-17) dans le codex de Prague). Mais le plus souvent, on mêle dans une même miniature les éléments de l'Apocalypse et leur interprétation historique, par

---

<sup>119</sup> Par exemple M.R. James, *op. cit.*, p. 68.

exemple lorsqu'on voit dans le manuscrit de Prague les Saxons tuant et adorant les démons des versets 20-21 du chapitre neuf de l'Apocalypse. L'intégration du texte de l'Apocalypse et du commentaire l'accompagnant ne sera jamais poussée plus loin que dans le cycle allemand d'Alexandre le Minorite.

#### **5.4. Le groupe des Apocalypses anglo-françaises**

Le cas des Apocalypses anglo-françaises est particulier. Constituant un groupe de 80 témoins datant du milieu du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, de loin le plus vaste groupe d'Apocalypses en images que nous possédions, elles ont été longuement étudiées et ont donné lieu à diverses hypothèses, souvent en contradiction les unes avec les autres, concernant leurs origines et les filiations entre elles.

Pour simplifier le problème de leur origine, disons que les premières Apocalypses anglo-françaises sont nées du groupe «italien» autour de 1250, probablement en Angleterre, bien que des copies soient rapidement apparues dans le nord de la France. Leur cycle comprend autour de 70 à 90 illustrations, souvent précédées et suivies d'un nombre variable de miniatures de la vie de saint Jean. Dans ce contexte, l'Apocalypse semble être vue comme

un épisode de la vie de l'apôtre, impression renforcée par le fait que Jean apparaît dans presque toutes les miniatures, ce qui n'était pas le cas dans les cycles antérieurs<sup>120</sup>.

Plusieurs Apocalypses anglo-françaises contiennent aussi une courte vie illustrée de l'Antéchrist, insérée au chapitre onze, entre la mort des deux Témoins et la septième trompette. Cet intérêt pour l'Antéchrist et l'insistance nouvelle mise sur les catastrophes décrites dans l'Apocalypse, alors que les cycles précédents mettaient l'accent sur les visions sereines du triomphe de Dieu et de l'Église, ont fait émettre l'hypothèse que les Apocalypses anglo-françaises auraient été vues et appréciées par les élites laïques de l'époque comme un roman d'aventures dont saint Jean aurait été le héros<sup>121</sup>.

Les Apocalypses anglo-françaises sont accompagnées, outre le texte de saint Jean, d'un commentaire dans la tradition du système récapitulatif, constitué soit d'extraits du commentaire de Berengaudus (XIIe siècle), soit d'un texte dérivé de celui de la *Bible moralisée*, lui-même tiré de la *Glose ordinaire*. Le texte de l'Apocalypse et la glose peuvent être en latin, en anglo-normand ou en ancien français. Il s'agit la plupart du temps de prose mais on retrouve aussi, pour la première fois, l'Apocalypse en vers français. L'exégèse de

---

<sup>120</sup> Sur les Apocalypses anglo-françaises vues comme une hagiographie de saint Jean, cf. R. Freyhan, «Joachim and the English Apocalypse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, v.30, 1955, p. 225 sv.

<sup>121</sup> Cf. G. Henderson, «Studies in English Manuscript Illumination», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.30, 1967, pp. 116-117.

l'Apocalypse a déteint sur l'iconographie de ce cycle<sup>122</sup>, comme le montre par exemple la représentation de la Bête qui monte de l'Abîme (11:7), ayant dans plusieurs manuscrits la forme humaine de l'Antéchrist<sup>123</sup>, suivant l'interprétation de Berengaudus et de la glose contenus dans ces Apocalypses.

On doit tenir compte de tous les éléments qui précèdent lorsqu'on tente de classer les Apocalypses anglo-françaises en familles et sous-groupes, ce qui rend la tâche assez ardue. Le fait qu'on ignore également avec certitude laquelle des Apocalypses conservées est la plus ancienne complique encore le problème et brouille la piste menant à un éventuel archétype de ce groupe.

Il n'entre pas dans les objectifs de ce mémoire de prendre position pour régler l'imbroglio de la classification et des origines des Apocalypses anglo-françaises; contentons-nous d'exposer rapidement les principales hypothèses à ce sujet.

Le premier à avoir tenté de classer les Apocalypses anglo-françaises est L. Delisle, au tout début du siècle<sup>124</sup>. Il les a divisées en deux familles, en se basant sur la façon dont les

---

<sup>122</sup> A ce sujet, cf. Suzanne Lewis, «Exegesis and Illustration in Thirteenth-Century English Apocalypses», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 259-275.

<sup>123</sup> Sur la représentation de l'Antéchrist dans l'art médiéval, cf. R.K. Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages: a Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Seattle, University of Washington Press, 1981, pp.108-145.

<sup>124</sup> L. Delisle et P. Meyer, *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle (Bibl. nat. fr. 403)*, Paris, Firmin Didot, 1901.

illustrations découpaient l'Apocalypse, sur le choix des scènes illustrées et sur l'ajout, dans la première famille, des scènes de la vie de saint Jean et de l'Antéchrist, absentes des manuscrits de la deuxième famille qu'il étudiait. La première famille ne contenait que quatre manuscrits (Manchester, John Rylands Library, ms. lat. 19; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.524; Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.4.17; Paris, BnF, fr. 403). Les 12 manuscrits de la deuxième famille formaient un fourre-tout où se retrouvaient toutes les copies ne partageant pas les caractéristiques de la première famille. A cette liste, Delisle ajouta 41 manuscrits sommairement décrits, dont deux seulement appartiendraient à la première famille. En outre, Delisle émit l'hypothèse que les célèbres tapisseries de l'Apocalypse d'Angers dérivait de la deuxième famille des anglo-français et que les Apocalypses xylographiques du XVe siècle étaient directement issues de la première famille de ce groupe. Ces affirmations ne seront jamais remises en question; on ne fera qu'y apporter des précisions<sup>125</sup>.

Trente ans plus tard, M.R. James<sup>126</sup> tenta de raffiner les conclusions de L. Delisle à propos de la première famille et de mettre de l'ordre dans la deuxième famille en la subdivisant selon de nouveaux critères, c'est-à-dire la disposition des images sur la page, le texte qui les accompagne et certains détails iconographiques. Il ajouta de nouveaux manuscrits à la liste de

---

<sup>125</sup> Concernant les tapisseries d'Angers, cf. entre autres G. Henderson, «The Manuscript Model of the Angers Apocalypse Tapestries», *The Burlington Magazine*, v. 127, no 985, 1985, pp.208-219 et Francis Muel et al., *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Assoc. pour le dév. de l'Inventaire gén. des Monuments et des Richesses artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987. Au sujet des Apocalypses xylographiques, cf. Gertrud Bing, «The Apocalypse Block-Books and their Manuscripts Models», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 5, 1942, pp.143-158.

<sup>126</sup> *Op. cit.*

Delisle. James considérait de plus que l'*Apocalypse de Trinity College* (Cambridge, ms. R.16.2), originale sur bien des points, constituait en quelque sorte le chaînon manquant entre les deux familles, la seconde famille étant postérieure dans le temps à la première.

Dans les années cinquante, R. Freyhan<sup>127</sup> soutint qu'une Apocalypse de la première famille (New York, Pierpont Morgan ms. 524) constituait le modèle de tout le cycle, les deux familles confondues. Selon lui, ce manuscrit est le seul anglo-français du XIII<sup>e</sup> siècle dont les illustrations soient directement liées au cycle sur lequel les Apocalypses anglo-françaises sont partiellement modelées, celui du *Liber floridus*. De plus, le Morgan 524 contiendrait dans ses miniatures les germes de tous les futurs développements du cycle anglo-français. Notons que dans ce manuscrit, comme dans la plupart des manuscrits de la première famille, l'image l'emporte nettement sur le texte: deux illustrations remplissent chaque page alors que le texte (extraits de l'Apocalypse et du commentaire de Berengaudus) se trouve à l'intérieur de l'image, sous forme de légendes.

Freyhan propose d'abandonner le classement en deux familles et d'étudier plutôt chronologiquement les transformations progressives du cycle. Il établit deux subdivisions pour le XIII<sup>e</sup> siècle, classant les Apocalypses selon les adaptations de l'image face au texte, qui envahit bientôt la moitié de chaque page, et la présence ou l'absence des vies de saint Jean et

---

<sup>127</sup> *Op. cit.*, pp.211-244.

de l'Antéchrist. De ces deux groupes il tire trois sous-groupes qui en dériveraient et auraient donné naissance aux Apocalypses anglo-françaises du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'opinion de Freyhan fut contredite dix ans plus tard par G. Henderson<sup>128</sup>. Selon ce dernier, l'*Apocalypse de Trinity College*, que Freyhan croyait dérivée de celle de Morgan 524, est totalement indépendante, mariant des influences du groupe «italien» et des *Beatus*. Elle serait contemporaine de celle de Morgan plutôt que postérieure à elle et aurait servi de modèle, à côté de l'*Apocalypse de Morgan*, pour l'élaboration des anglo-françaises ultérieures, comme Henderson tente de le démontrer en prenant comme terme de référence l'*Apocalypse de Lambeth* (Londres, Lambeth Palace Library, ms. 209).

Plus récemment, P.K. Klein<sup>129</sup> s'est aussi attaqué à la reconstitution de la généalogie du cycle anglo-français. Il a identifié trois familles dérivant toutes d'un prototype anglais commun, créé vers 1240, aujourd'hui disparu et émanant d'une variante romane de la troisième famille du groupe «italien», tout comme le prototype du *Liber floridus* ou de la *Bible moralisée*. Sa première famille rejoint celle déjà identifiée par Delisle; il l'appelle «famille Morgan». La deuxième proviendrait d'une transformation assez radicale du prototype, qui aurait eu lieu aussi tôt que 1245. Sa copie la plus ancienne (Metz, ms. Salis 38, milieu XIII<sup>e</sup>

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*, v. 30, 1967, pp.104-137 et v. 31, 1968, pp.103-147.

<sup>129</sup> *Endzeiterwartung und Ritterideologie, Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1983; Yves Christe en a fait un résumé, sur lequel est basé ce qui suit, dans «Apocalypses anglaises du XIII<sup>e</sup> siècle», *Journal des savants*, no 1-2, 1984, pp.79-91.

siècle) donne son nom à cette famille, la «famille Metz». L'*Apocalypse de Lambeth* ferait aussi partie de cette famille. Klein considère que l'*Apocalypse de Trinity College* combine la tradition iconographique des deux premières familles et celle des *Beatus*, ce qui en fait un cas particulier. Elle serait partiellement rattachée à la troisième famille, dont le prototype proviendrait de Westminster. Ce dernier prototype aurait eu un modèle dérivé de la deuxième famille.

K. Henkel<sup>130</sup> a proposé de regrouper les Apocalypses anglo-françaises non en familles, mais en deux types: les manuscrits courtois et les manuscrits populaires. Cette façon de procéder a comme avantage de tenir compte de l'intention, des buts de celui qui réalisait le document, mais elle n'offre que peu de réponses en ce qui concerne les filiations entre les divers manuscrits.

La recherche des origines et de la généalogie des Apocalypses anglo-françaises a donné lieu à des explications extrêmement complexes, souvent contradictoires. Si l'intégrité de la première famille est presque toujours préservée dans les classifications proposées, les choses se compliquent lorsqu'il s'agit de distinguer des groupes dans toutes les autres Apocalypses anglo-françaises.

---

<sup>130</sup> *Op. cit.*, p. 28 sv.

Observons simplement que la quantité de manuscrits exécutés témoigne de la popularité croissante du livre de l'Apocalypse aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Cette popularité coïncide avec la montée de la dévotion individuelle et il semble aussi que les Apocalypses anglo-françaises aient été utilisées comme un instrument de mémorisation pour leurs lecteurs religieux et laïques<sup>131</sup>, tout comme c'est le cas pour l'*Apocalypse de Lyon*.

La production d'Apocalypses anglo-françaises chuta au XV<sup>e</sup> siècle, ce qui porte à croire que la popularité des Apocalypses avait diminué à cette époque, et que les Livres d'Heures les avaient remplacées comme livre de dévotion. Mais cette évaluation ne tient pas compte des six éditions successives d'Apocalypses xylographiques du second quart du XV<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>, qui comptent parmi les premiers ouvrages à avoir été réalisés sous cette forme et qui témoignent d'une grande demande pour le dernier livre de la Bible. Par surcroît la large diffusion rendue possible par ce mode de reproduction dut accroître encore davantage la fascination exercée par l'Apocalypse, comme l'attestent les gravures de Dürer à la toute fin du siècle.

---

<sup>131</sup> A ce sujet, cf. Suzanne Lewis, «The English Gothic illuminated Apocalypse, *lectio divina*, and the art of memory», *Word and Image*, v. 7, no 1, 1991, pp.1-32.

<sup>132</sup> On ne s'entend pas sur la date de production des Apocalypses xylographiques, qui varie selon les spécialistes de 1420 à 1465; nous adoptons ici l'opinion de P.K. Klein qui fait un rapide survol de la question dans «The Apocalypse in Medieval Art», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, p.196, note 205.

Cette fascination donna lieu à des tentatives de renouvellement de l'iconographie apocalyptique tout au long du XVe siècle. D'abord on remarque que même les Apocalypses anglo-françaises de la première moitié du XVe siècle commencent à s'éloigner de leur modèle. La nouvelle utilisation de la perspective et du paysage dans les enluminures poussa les artistes à réaménager leurs compositions par rapport aux modèles du XIIIe et XIVE siècle, ouvrant ainsi la porte à des innovations de plus en plus hardies. Les Apocalypses anglo-françaises de Chantilly (Musée Condé, ms. 28) et de New York (Pierpont Morgan Library, M. 133), toutes deux exécutées à Paris vers 1415<sup>133</sup>, prennent déjà certaines distances avec leur modèle. L'*Apocalypse de l'Escurial* (Biblioteca del Monasterio, ms E. Vit. V), en partie réalisée en Savoie autour de 1430, manifeste également son originalité par rapport à son modèle anglo-français<sup>134</sup>. Ces Apocalypses sont cependant considérées comme des manuscrits du groupe anglo-français.

Mais certaines oeuvres font éclater les structures des Apocalypses anglo-françaises. Une Apocalypse flamande<sup>135</sup> (Paris, BnF, néerl. 3) réalisée vers 1400 a librement utilisé

---

<sup>133</sup> Sur ces deux Apocalypses, cf. Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries*, Londres, Pierpont Morgan Library, 1974, v. 2, pp. 252-256 et 296-303. Max Petit-Delchet avait déjà étudié l'Apocalypse de Chantilly au début du siècle dans: «Les visions de saint-Jean dans trois Apocalypses manuscrites à figures du XVe siècle», *Le Moyen Age*, v. 17, 1904, pp.390-400.

<sup>134</sup> Cf. Sheila Edmunds, «Jean Bapteur et l'Apocalypse de l'Escurial», in *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Torino, Umberto Allemandi et C., 1991, pp.92-104.

<sup>135</sup> Mariette Hontoy décrit ce manuscrit et reproduit le cycle complet dans «Les miniatures de l'Apocalypse flamande de Paris (Bibl. nat. fonds néerl. 3)», *Scriptorium*, v.1, 1946-47, pp.289-309 et pl. 27 à 43a.

plusieurs compositions des Apocalypses anglo-françaises pour créer 22 enluminures dont chacune illustre un chapitre entier du dernier livre de la Bible. Quant à notre *Apocalypse de Lyon*, elle va plus loin; elle réinvente le découpage des illustrations de l'Apocalypse et elle propose une iconographie en très grande partie indépendante de toutes les traditions iconographiques de l'Apocalypse existantes, bien qu'on y découvre de légères traces du cycle anglo-français. C'est ce que nous tenterons de montrer au chapitre sept.

## CHAPITRE 6

### SOURCES TEXTUELLES DES ILLUSTRATIONS

Avant d'essayer de déterminer la place de l'*Apocalypse de Lyon* parmi les traditions iconographiques, analysons les rapports qui existent entre son iconographie et les textes en rapport avec l'Apocalypse disponibles à l'époque de sa création.

#### 6.1. Le poème

La première source à laquelle nous pensons est bien sûr le poème qui accompagne les enluminures. Le texte et l'image du manuscrit se répondent-ils?

##### 6.1.1. Le *Textus*

De prime abord il faut dire que l'artiste artésien-picard n'a pu avoir uniquement recours au poème en vers latins pour l'exécution des miniatures du codex de Lyon. La partie *Textus* ne constitue qu'un résumé extrêmement condensé du texte de l'Apocalypse, où une foule de détails disparaissent. Chaque illustration du manuscrit nous offre nombre de ces détails absents du *Textus* mais présents dans le texte de l'Apocalypse. Que l'on pense seulement aux formes et attributs des différentes Bêtes, de la Femme vêtue de soleil et de la

Prostituée de Babylone. Il est impensable que l'enlumineur n'ait pas utilisé directement le dernier livre de la Bible, qui informe toute l'illustration. C'est d'autant plus impossible que ses illustrations ne copient - sauf en de très rares occasions - aucune tradition iconographique, comme nous le verrons plus loin.

En ce qui concerne le poème, on constate que les versets de l'Apocalypse illustrés coïncident à peu près avec ceux qui sont résumés dans le *Textus* de la même page. A aucun moment, la matière du *Textus* condensée sur une page n'est illustrée par la miniature de la page précédente ou suivante. Cependant, il arrive que le nombre de versets inclus dans le *Textus* soit différent du nombre de versets illustrés, et que l'accent soit mis sur des scènes différentes dans le *Textus* et dans la miniature de la même page.

En effet, dans plusieurs cas, la miniature d'une page illustre un plus grand nombre de versets que le nombre résumé dans le *Textus*. C'est ce qui se passe par exemple au f. 7v où les douze tribus d'Apoc. 7:5-8 sont représentées au centre de l'illustration (ill. 12) alors que le *Textus* s'arrête au verset trois, se contentant de parler de ceux qui «sint insontes».

Le cas du f. 12v, illustrant l'épisode des deux Témoins, est plus complexe. Les versets quatre et dix du chapitre onze y sont reproduits en image (ill. 22; fig. 8) bien que le *Textus* ne résume que les versets sept à neuf. Le verset quatre de l'Apocalypse se lit comme suit: «Ce [les deux Témoins] sont les deux oliviers et les deux flambeaux qui se tiennent devant le

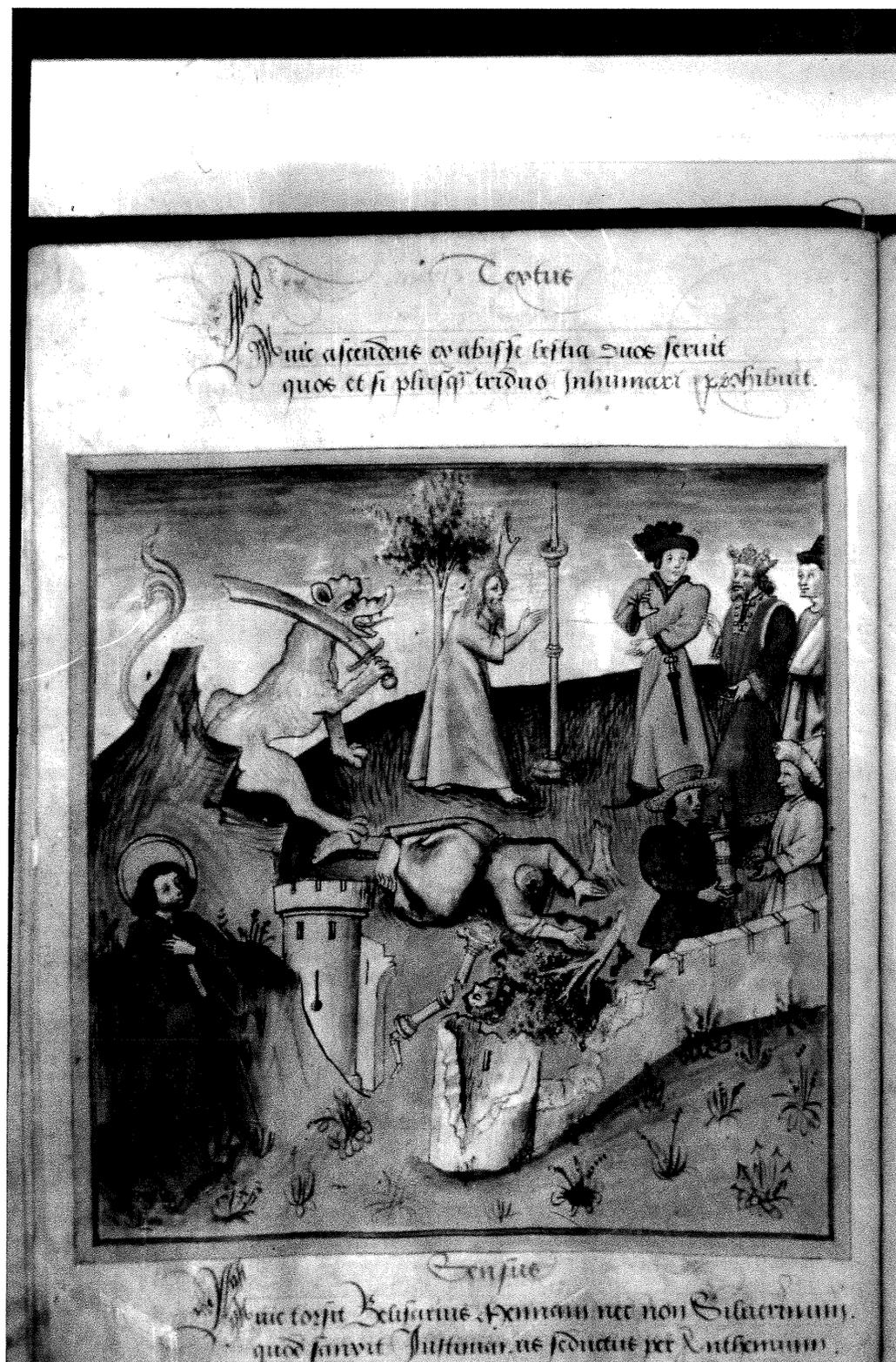


Fig. 8. - Les deux Témoins (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 12v)

Maître de la terre<sup>136</sup>». L'image de cette page inclut les oliviers et les flambeaux à côté des deux Témoins, comme des attributs ou comme le prolongement de ceux-ci: l'olivier et le flambeau du Témoin à la tête tranchée gisent brisés, comme décapités, à ses côtés. De plus, le Témoin encore vivant se tient devant un roi qui représente presque certainement le «Maître de la terre». En mettant ces éléments dans l'image, l'artiste rend compte de la prédication des deux Témoins (11:3-6).

Dans la même image, deux personnages échangent un cadeau derrière une muraille, illustrant ainsi une partie du verset 10 où il est dit: «ils échangent des présents, car ces deux prophètes leur avaient causé bien des tourments». Dans l'Apocalypse, «ils» désigne les «habitants de la terre» qui se réjouissent de l'exposition dans la Grande Cité des cadavres des deux Témoins, tués par la Bête. La muraille et une tour démolie, à l'avant-plan, pourraient même illustrer le tremblement de terre qui fit crouler un dixième de la Cité (11:13), bien que les deux versets qui précèdent (la résurrection des Témoins: 13:11-12) soient absents de la miniature.

L'illustrateur a tenté de représenter la totalité (11:3-13) de l'épisode des deux Témoins, même s'il a dû effectuer des choix compte tenu de la densité d'événements qui surviennent dans ces quelques versets.

---

<sup>136</sup> Toutes les citations de la Bible sont tirées de *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1988.

L'auteur du poème a fait un autre choix. Il débute son quatrain en signalant l'arrivée de la Bête montant de l'Abîme (11:7). Curieusement, il écrit que cette Bête asservit (*seruit*) les deux Témoins et non qu'elle les tue comme on l'observe dans l'Apocalypse et dans l'illustration. Puis il consacre son deuxième vers à l'exposition des cadavres durant trois jours et demi sur la place de la Grande Cité (11:9), une scène à peine suggérée dans l'enluminure par la présence des habitants de la terre échangeant des cadeaux.

En résumé, l'enlumineur inclut un plus grand nombre de versets dans son illustration que ne le fait le poète, et il ne met pas l'accent sur les mêmes scènes. Cela se produit en divers endroits du manuscrit.

Au contraire, dans quelques cas, le poème traite de versets entiers ou de parties de versets dont on ne retrouve pas trace dans la transposition picturale de la même page. Par exemple, le *Textus* du f. 8v inclut le verset cinq du chapitre huit, dans lequel l'ange à l'encensoir envoie sur terre du feu provenant de l'autel. Ce geste n'est pas représenté dans l'image correspondante (ill. 14), la transposition du texte en image s'arrêtant au verset précédent. L'illustrateur choisit de mettre en scène les versets trois et quatre, ceux où l'ange offre des parfums à Dieu. Le poète opte plutôt pour le verset cinq, celui où l'ange envoie le feu sur terre.

Les illustrations 28 et 39 passent aussi sous silence des éléments du *Textus*. Dans le premier cas (f. 15v), le *Textus* signale que la Bête monte de la mer, ce que l'artiste ne représente pas. Cette Bête se tient sur un terrain plat recouvert d'herbe alors qu'il aurait été très simple de dessiner la mer à cet endroit, d'autant plus que l'artiste a tendance à inclure des cours d'eau dans ses compositions, même lorsque le texte ne l'appelle pas. Dans le second cas (f. 21r), le *Textus* fait une longue ellipse, rattachant les trois premiers versets du chapitre 17 au verset 14, pour introduire la victoire de l'Agneau sur la Prostituée de Babylone et la Bête qu'elle monte. L'illustration se contente de nous présenter la Prostituée assise sur une Bête, sans allusion à la victoire de l'Agneau.

Dans tous les cas qui précèdent, l'enlumineur ne semble pas s'être basé sur le *Textus* du manuscrit pour décider de ses compositions.

L'existence de contradictions à quelques endroits entre le *Textus* et l'illustration renforce l'hypothèse de la non-utilisation du *Textus* dans l'élaboration du programme pictural du manuscrit. En effet, au folio 6v, le deuxième vers parle de deux étoiles à donner aux âmes sous l'autel, en contradiction avec le texte de l'Apocalypse qui fait offrir une seule étoile à chaque âme. Nous avons vu au chapitre trois la raison de cette erreur. Dans l'illustration de cette page (ill. 10), l'enlumineur ne dessine qu'une seule étoile pour chaque âme, se conformant au texte de l'Apocalypse. Il s'y conforme aussi quand le poète remplace dans le *Textus* la mer d'Apocalypse 10:2 par un pont (ill. 20).

En deux endroits cependant, des divergences similaires par rapport à l'Apocalypse apparaissent à la fois dans le *Textus* et dans la miniature. L'image du f. 14r (ill. 25) montre au ciel, dans les nuages, un personnage à mi-chemin entre le Christ et le Père, suivi de deux anges. Il tend les bras vers l'enfant au nimbe crucifère que la Femme vêtue de soleil (12:5) soulève vers lui. Dans toutes les traditions iconographiques de l'Apocalypse, lorsque cette scène est représentée, c'est un ange et non Dieu qui reçoit l'enfant, nimbé ou pas. On voit parfois Dieu dans une mandorle avec l'enfant (par ex. l'*Apocalypse de l'Escorial*) mais jamais il ne va lui-même le prendre des mains de la Femme. D'ailleurs le texte de l'Apocalypse dit ceci: «... son enfant fut enlevé *jusqu'au près de Dieu* et de son trône» (12:5). Cependant le poème du manuscrit de Lyon indique plutôt «Deus ad se traxit illum», ce qui suggère que c'est Dieu qui fait l'action de tirer l'enfant à lui. Et c'est ce qu'on retrouve dans l'illustration de notre Apocalypse. La nuance est cependant si subtile qu'on hésite à en tirer conséquence.

L'exemple suivant est plus probant. Au folio 18v, le *Textus* commence par «Septem vidi preterea Dei cytharas habentes». Et l'illustration (ill. 34) dépeint sept anges jouant de la harpe. Or le texte de l'Apocalypse identifie plutôt les joueurs de harpe à «ceux qui ont triomphé de la Bête, de son image et du chiffre de son nom» (15:2). Ce sont des hommes plutôt que des anges, et il n'en donne pas le nombre. Par contre, le verset précédent concerne les sept anges portant sept fléaux, ce qui semble avoir créé une confusion reflétée à la fois dans le texte et dans l'image.

Mais cette confusion est-elle unique à notre manuscrit ou se retrouve-t-elle dans certaines traditions exégétiques ou iconographiques? Une étude de ce passage dans les commentaires de l'Apocalypse ne révèle aucune assimilation des sept anges aux joueurs de harpe. Il en va autrement lorsqu'on observe les illustrations de cette portion de l'Apocalypse. Avec une similitude assez surprenante entre les traditions iconographiques étudiées ici, les illustrations de cette scène se font sur deux niveaux, le niveau supérieur recevant les sept anges avec les sept coupes, le niveau inférieur une multitude variable de personnages jouant de la harpe. Dans quelques Apocalypses anglo-françaises, ces joueurs de harpe sont des anges plutôt que des hommes (par ex. Fr. 403<sup>137</sup> et l'Apocalypse xylographique). Ils sont en nombre variable, selon les manuscrits. Voilà déjà le signe d'une certaine assimilation entre les anges des sept fléaux et ceux qui ont triomphé de la Bête. Parmi les oeuvres consultées, il n'y a cependant qu'une seule Apocalypse qui présente sept joueurs de harpe; il s'agit de la tapisserie d'Angers. Une coïncidence semble improbable puisque la tapisserie d'Angers appartient justement à un groupe iconographique anglo-français qui partage un certain nombre de caractéristiques avec le manuscrit de Lyon, comme nous le verrons au chapitre suivant. Il serait donc logique de penser que le *Textus* reprend ici la confusion présente dans l'illustration du manuscrit de Lyon, et non que l'illustration est un reflet du *Textus*.

---

<sup>137</sup> Pour alléger le texte, nous avons abrégé le nom de plusieurs Apocalypses; les localisations complètes des manuscrits, ainsi que l'abréviation utilisée dans le texte, sont donnés dans la Bibliographie, dans la section 1.2., *Cycles illustrés de l'Apocalypse consultés*.

Les divisions générales des illustrations et du *Textus* de l'*Apocalypse de Lyon* sont très voisines, bien que le contenu proprement dit des deux ne se rejoigne pas toujours exactement, comme il ressort de l'analyse du *Textus* par rapport aux sujets des miniatures. Les deux divergences communes du *Textus* et des miniatures par rapport au texte de l'Apocalypse révèlent tout de même des liens entre l'image et le texte du manuscrit qui dépassent un simple découpage commun. Ces liens sont-ils également présents dans le *Sensus*?

### 6.1.2. Le *Sensus*

L'étude de l'influence du *Sensus* sur l'illustration de l'*Apocalypse de Lyon* sera beaucoup plus rapide que celle du *Textus*. En fait, il semble que ce premier ne soit pas du tout intervenu dans l'élaboration des enluminures. A aucun moment on ne trouve trace d'une quelconque identification d'un des personnages historiques nommés avec un personnage figurant sur une miniature, pas plus qu'on ne voit de scène illustrée pouvant se référer au *Sensus* plutôt qu'au texte de l'Apocalypse, choses que l'on trouve dans les Apocalypses d'Alexandre le Minorite. On n'emploie pas non plus de doubles têtes pour créer une association entre personnage apocalyptique et personnage historique. Pas plus que l'enlumineur ne fait usage de *tituli* pour faire ressortir des liens entre les épisodes de l'Apocalypse et les épisodes historiques qui leur correspondent. Aucune des caractéristiques ou des attributs des personnages ne peuvent nous conduire à l'identification du ou des personnages dont traite le *Sensus*.

En fait, rien dans l'image ne rappelle, de près ou de loin, l'interprétation historique du *Sensus*. Tout se passe comme si cette partie du poème n'existait pas.

### 6.1.3. Le poème composé en fonction des illustrations

On ne peut pourtant penser que le texte et l'image de l'*Apocalypse de Lyon* constituent deux oeuvres indépendantes, vivant de leur propre vie et sans lien, réunies par hasard dans ce manuscrit. Leurs divisions, malgré quelques différences, sont trop semblables pour imaginer qu'elles aient été conçues indépendamment l'une de l'autre, d'autant plus qu'elles ne semblent coïncider parfaitement avec le découpage d'aucun commentaire connu de l'*Apocalypse* ni d'aucun cycle illustré, comme on le verra plus loin. Il s'agit fort probablement de divisions originales, créées pour ce manuscrit. De plus, les deux divergences communes du *Textus* et de l'illustration par rapport au texte biblique, évoquées plus haut, suggèrent aussi un lien entre le poème et les enluminures du codex de Lyon. Ce lien est aussi suggéré par le texte de l'introduction qui, comme on l'a vu au chapitre trois, semble enjoindre le lecteur de lire le texte avant de regarder la figure, c'est-à-dire l'image.

Il semblerait cependant, en tout cas en ce qui concerne les joueurs de harpe du f. 18v, que ce soit le *Textus* qui ait puisé son inspiration dans l'illustration du manuscrit plutôt que l'inverse. Dans ces circonstances, on peut se demander si le poème n'aurait pas été conçu pour

accompagner les miniatures, qui constituent en fait le centre d'intérêt majeur du manuscrit et en quelque sorte sa raison d'être.

Dans les Apocalypses du Haut Moyen Age, les images servaient à accompagner le texte sacré et parfois le commentaire. Mais les Apocalypses anglo-françaises ont renversé cet ordre de préséance, en donnant à l'image une place de première importance.

En effet, l'idée de créer un cycle illustré de l'Apocalypse qui se tienne par lui-même, et constituant le centre d'intérêt majeur d'un manuscrit, faisait déjà son chemin depuis le XIIIe siècle. Les plus anciennes Apocalypses anglo-françaises de la première famille consistaient en une ou deux images qui remplissaient la page et à l'intérieur desquelles on ajoutait des légendes explicatives. Les Apocalypses xylographiques du second quart du XVe siècle, originaires des Pays-Bas et que notre artiste artésien-picard pourrait bien avoir connues, ne procèdent pas autrement.

Les tapisseries d'Angers (vers 1380), le retable de Hambourg utilisant le cycle d'Alexandre le Minorite (vers 1400) ou la série de 81 vitraux de tradition anglo-française de la cathédrale d'York (vers 1405) constituent une autre étape dans ce processus d'émancipation des illustrations par rapport au texte. Dans les trois cas il s'agit d'un long cycle d'illustrations

qui existe par lui-même, avec un recours au texte extrêmement réduit. On croyait donc que les images pouvaient être comprises par elles-mêmes<sup>138</sup>.

Manifestement, l'*Apocalypse de Lyon* a été conçue en fonction de ses illustrations, qui remplissent presque toute la page et laissent peu d'espace au texte, surtout au *Sensus* qui paraît comprimé dans le bas de chaque page. Ce sont elles d'ailleurs, comme on l'a vu au chapitre premier, qui ont pris place dans le manuscrit avant que le poème n'y soit copié.

Dans le cas des Apocalypses anglo-françaises, l'image est fortement influencée par le commentaire - Berengaudus ou la glose dérivée de celle de la *Bible moralisée* -, même lorsque ce dernier est réduit à sa plus simple expression, sous forme de courtes légendes dans l'illustration. Parce que le commentaire était préexistant, son utilisation devenait possible dans l'élaboration du programme pictural du manuscrit, et même souhaitable puisqu'en un certain sens les images étaient appelées à remplacer un texte réduit à quelques légendes. On traduisait à la fois le texte de l'Apocalypse et le commentaire en une même image.

En ce qui concerne l'*Apocalypse de Lyon*, la raison primordiale de l'absence d'influence du texte sur l'image ne pourrait-elle pas être justement que ce texte n'existait pas au moment de l'élaboration du cycle, et qu'il a été composé parallèlement à la réalisation des

---

<sup>138</sup> Sur l'émancipation des cycles narratifs de la fin du Moyen Age face au texte, cf. Michael Camille, «Visionary Perception and Images of the Apocalypse», in *Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 279 sv.

enluminures? Le poète aurait eu comme directive, pour diviser le poème, d'utiliser les divisions adoptées pour les illustrations du manuscrit. Il n'aurait eu néanmoins qu'un accès limité aux enluminures en cours d'exécution, ce qui expliquerait les nombreux détails divergents entre les images et le *Textus*. Les deux commandes auraient été exécutées parallèlement, sans grande collaboration, mais le poème aurait été assujéti aux décisions prises pour les miniatures. Cette interprétation pourrait aussi rendre compte de la similitude qu'on remarque à deux reprises entre le poème et l'image, contre le texte de l'Apocalypse.

Mais plus encore, certaines anomalies du manuscrit nous font croire que le poème aurait effectivement été rédigé spécifiquement pour accompagner les illustrations du manuscrit. Premièrement, la curieuse omission des chapitres deux et trois de l'Apocalypse (les lettres aux sept Églises) trouve une explication si on admet que les divisions du poème se calquent sur l'image et non l'inverse. Le commentaire de Nicolas de Lyre démarqué par le poème développe assez longuement le thème des sept Églises, et on voit mal la raison qui aurait poussé l'auteur du poème à passer carrément par-dessus ces deux chapitres s'il n'y avait été contraint.

Par contre, cette omission peut s'expliquer aisément dans le cas des miniatures. La tradition anglo-française illustre ces deux chapitres soit par une seule image (par ex. *l'Apocalypse de l'Escurial* et celle des *Cloisters*), soit en incorporant les sept Églises à l'image de la vision entre les candélabres (par ex. l'Apocalypse xylographique) ou à celle qui précède,

l'annonce que fait à Jean la voix comme une trompette (1:9-11). Les chapitres deux et trois sont à peine évoqués ou alors oubliés dans ce cycle illustré contemporain de *l'Apocalypse de Lyon*.

Il semble bien que sur ce point le cycle de Lyon s'inspire de la tradition anglo-française. L'enlumineur insère les sept Églises dans l'image où saint Jean sur Pathmos entend une voix comme une trompette (1:9-11) et il oublie ensuite complètement leur existence alors que deux chapitres complets du texte biblique leur sont consacrés. L'auteur du poème aurait été obligé de se conformer à une décision d'ordre purement pictural dans la rédaction de son texte, ce qui l'aurait forcé à passer par-dessus ces deux chapitres.

Le sentiment que le poème est dépendant de l'illustration du manuscrit s'affirme encore davantage lorsqu'on évoque le fait suivant: sur cinq pages (f. 9r, 9v, 17r, 19r, 23v), le copiste a dû faire entrer huit vers au lieu des quatre habituels. Si les divisions du manuscrit avaient été pensées à partir du texte, pourquoi ces soudaines ruptures dans l'uniformité de la mise en page? Cela s'explique plus aisément si on imagine que l'auteur du poème, confronté à un certain nombre de versets à résumer en fonction du découpage imposé par l'illustration, ait été débordé à ces endroits par l'ampleur de la matière à condenser et ait dû allonger son texte.

Si vraiment le poème a été composé pour accompagner les miniatures du manuscrit, cela nous permettrait alors de dater le poème avec beaucoup plus de précision, en ramenant sa

rédaction au milieu du XVe siècle. L'utilisation par le poète du commentaire de Nicolas de Lyre à cette époque, au moment où il était très populaire et où la tradition exégétique de l'histoire universelle avait surclassée celle de la récapitulation, paraît tout à fait logique.

## 6.2. Les commentaires de l'Apocalypse

Si les enluminures de l'*Apocalypse de Lyon* sont indépendantes du poème qui les accompagne, pourraient-elles par contre avoir subi l'influence d'autres textes, spécialement d'autres commentaires de l'Apocalypse? Chercher ces possibles influences sur l'iconographie du manuscrit de Lyon constitue un travail délicat. En effet, les éléments picturaux qui ne peuvent s'expliquer par le seul recours au texte de l'Apocalypse ne révèlent pas nécessairement l'influence d'un autre texte mais pourraient provenir de l'une ou de l'autre des traditions iconographiques connues, elles-mêmes contaminées par l'un ou l'autre de ces commentaires. Heureusement, l'*Apocalypse de Lyon* colle si parfaitement au texte du dernier livre de la Bible, elle ne s'en écarte ou n'y ajoute de détails que si rarement, qu'il devrait être assez aisé de faire l'analyse de ces divergences.

On a déjà vu, dans la section concernant le *Sensus*, que l'iconographie du manuscrit de Lyon n'est pas du tout touchée par les commentaires basés sur le système de l'histoire universelle. Qu'en est-il des commentaires tributaires de la théorie récapitulative?

L'Apocalypse, on le sait, a été longtemps comprise dans ce type de commentaires comme un long triomphe du Christ et de l'Église. On a d'ailleurs dans ces commentaires identifié au Christ une foule de personnages du texte biblique, depuis le Fils d'Homme (1:13 et 14:14) jusqu'au Cavalier fidèle (19:11) en passant par l'enfant de la Femme vêtue de soleil (12:5) et par le cavalier du premier sceau (6:2)<sup>139</sup>. Et cela bien que le texte de l'Apocalypse n'associe pas clairement ces personnages au Christ. Étudier la façon dont ils ont été représentés dans le manuscrit de Lyon devrait nous aider à voir si l'artiste a eu recours à des commentaires de l'Apocalypse pour illustrer son oeuvre.

Dès les débuts de l'exégèse et de l'iconographie de l'Apocalypse, le Fils d'Homme du premier chapitre et l'Anonyme du trône du chapitre quatre ont été reconnus comme étant le Christ. Il ne semble pas y avoir d'exception à cette règle. L'artiste artésien-picard ne fait donc que se conformer à ce qu'on croit depuis toujours et à ce qu'il a pu voir partout quand il donne à ces deux personnages des nimbes crucifères.

Le cas de l'enfant de la Femme vêtue de soleil (12:5) est plus difficile à évaluer. Dans la miniature correspondante de Lyon (ill. 25), l'enfant porte un nimbe crucifère alors que le texte de l'Apocalypse ne l'identifie pas au Christ. La Femme vêtue de soleil qui accouche de cet enfant symbolise l'Église dans tous les commentaires du système récapitulatif. L'idée

---

<sup>139</sup> F. van der Meer a étudié l'origine et l'évolution, à travers l'exégèse et l'iconographie, de toutes les associations de personnages de l'Apocalypse au Christ, dans *Maiestas Domini: théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Cité du Vatican, 1938.

qu'elle «enfante le Christ dans ses membres<sup>140</sup>» est aussi courante. Mais dès la fin du IV<sup>e</sup> siècle Quodvultdeus, dans le sermon III de son *De symbolo*, associe également cette Femme à la Vierge-Mère engendrant la tête de l'Église, le Christ. Cette interprétation demeurera marginale jusqu'à ce que Ambroise Autpert, au VIII<sup>e</sup> siècle, la reprenne dans son commentaire de l'Apocalypse, suivi d'Alcuin, d'Haymon d'Auxerre et plus tard de Rupert de Deutz<sup>141</sup>.

A partir du XII<sup>e</sup> siècle, l'association est habituelle et transparait dans l'iconographie. La Femme est représentée couchée ou à demi étendue, comme la Vierge de la Nativité, et son enfant reçoit de plus en plus régulièrement un nimbe crucifère. Au XV<sup>e</sup> siècle, la contamination se fait aussi en sens inverse: on a l'habitude de dessiner la Vierge-Marie, même en dehors du contexte de l'Apocalypse, entourée de soleil, une couronne étoilée sur la tête et la lune sous les pieds, tenant l'Enfant dans ses bras<sup>142</sup>. L'artiste de l'*Apocalypse de Lyon* connaissait certainement ces images. Est-ce à elles qu'il pensait en dotant son enfant d'un nimbe crucifère? Ce pourrait être encore à la tradition iconographique des Apocalypses anglo-

---

<sup>140</sup> Césaire d'Arles, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p. 93.

<sup>141</sup> Sur l'exégèse de la Femme vêtue de soleil, cf. Bernard J. Le Frois, *The Woman Clothed with the Sun (Ap. 12): Individual or Collective?*, Rome, Orbis Catholicus, 1954 et Marie-Louise Thérel, *Le triomphe de la Vierge-Église*, Paris, CNRS, 1984, pp. 125-129.

<sup>142</sup> Sur l'élaboration de l'iconographie de la Femme vêtue de soleil, cf. K. Henkel, *The Apocalypse*, University of Maryland, 1973, pp. 16-19; F. van der Meer, *op. cit.*, 1938, pp. 421-431; Marie-Louise Thérel, *op. cit.*, pp. 158-162.

françaises, qui dotaient souvent l'enfant d'un nimbe crucifère. Il est impossible ici d'attribuer directement l'identification de l'enfant au Christ à l'influence de la tradition exégétique.

Le cas du Fils d'homme à la faucille (14:14) est également difficile à trancher. L'artiste le représente couronné, comme le précise le texte de l'Apocalypse, et doté d'un nimbe crucifère. Il n'a cependant pas l'apparence du Christ mais plutôt celle d'un ange, imberbe et frais, les cheveux bouclés, pareil aux autres anges du manuscrit quoiqu'il n'ait pas d'ailes. Ce Fils d'homme à la faucille est désigné comme le Christ dans nombre de commentaires. Mais comment être certain que l'enlumineur ait trouvé son inspiration dans un de ces commentaires alors que la tradition iconographique offre plusieurs exemples de cette association (l'*Apocalypse de Bamberg*, celles de la première famille anglo-française, dont les Apocalypses xylographiques)? L'artiste a également pu être troublé par l'expression dans le texte de l'Apocalypse de «Fils d'Homme», expression qu'il avait déjà rencontré au chapitre premier et qui désignait manifestement le Christ. Il se serait alors cru obligé de signaler l'association. Son incertitude à ce sujet expliquerait l'aspect hybride du personnage, entre Christ et ange.

Ce sont là les seuls personnages, non explicitement désignés comme Dieu dans le texte de l'Apocalypse, à qui l'enlumineur attribue le nimbe crucifère. Le cavalier du premier sceau (6:2), l'Ange puissant du chapitre 10 et le Cavalier fidèle (19:11), qu'on a parfois pris pour le Christ dans les commentaires de l'Apocalypse, sont illustrés selon la lettre du dernier livre de la Bible, sans aucune allusion au Christ.

On ne peut dans aucun des cas précédents être assuré d'une influence exégétique sur l'iconographie de l'*Apocalypse de Lyon*. La représentation des Bêtes de l'Apocalypse est elle aussi exempte d'influences exégétiques mais également iconographiques, comme le montreront des exemples du chapitre suivant.

En fait, tous les quelques rares détails qui ne se trouvent pas dans le texte de l'Apocalypse peuvent avoir leur source ailleurs que dans l'exégèse de l'Apocalypse, principalement dans la tradition iconographique anglo-française, omniprésente à l'époque et dans la région où vivait notre artiste.

### 6.3. Le texte de l'Apocalypse comme unique source textuelle

En réalité, une étude attentive révèle qu'aucune illustration de ce cycle n'utilise de façon certaine une source textuelle autre que l'Apocalypse elle-même<sup>143</sup>. Lorsqu'on observe attentivement toutes les miniatures du manuscrit, on est frappé par l'effort de l'artiste pour rendre à la lettre le texte de l'Apocalypse et seulement cela. A son souci de littéralité évident

---

<sup>143</sup> La seule illustration dont l'iconographie soit en partie inexplicable se trouve au folio 20r. Il s'agit de la scène où, selon le texte de l'Apocalypse, trois grenouilles devraient sortir respectivement de la gueule du dragon, de la Bête et du faux prophète (16:13). Sur la miniature cependant, on voit quatre personnages rejetant une grenouille. On reconnaît facilement le dragon et la Bête, mais là où on s'attendrait à trouver le faux prophète, l'artiste a peint deux personnages, un ecclésiastique et un magistrat. Ce nombre inhabituel de personnages ne semble trouver de source convaincante nulle part, ni dans l'exégèse, ni dans l'iconographie de l'Apocalypse.

se mêle une volonté d'exhaustivité qui apparaît clairement dans la miniature de la Jérusalem céleste (ill. 46; fig. 9).

L'enlumineur a en effet tenté de rendre la plupart des caractéristiques de la Jérusalem céleste énumérées dans le texte de Jean. On y lit que la ville dessine un carré (21:16), ce que notre artiste reproduit. Jean dit aussi que «la ville est de l'or pur» (21:18), que «la place de la ville est de l'or pur» (21:21): l'intérieur de l'enceinte carrée de la miniature est peint en jaune. Chacune des douze portes de la Jérusalem céleste, trois à chaque point cardinal, est flanquée de son ange (21:12-13). On lit aussi que «le rempart de la ville repose sur douze assises portant chacune le nom de l'un des douze Apôtres de l'Agneau» (21:14). Ici l'artiste a écrit sous chacune des portes le nom d'un des apôtres, alors qu'il n'a pratiquement jamais utilisé de *titulus* avant, sauf pour écrire le mot «rex» sur le manteau du Cavalier fidèle, comme le texte de l'Apocalypse le précise (19:16), et pour identifier les sauterelles de 9:3. On sent l'étude attentive du texte pour permettre une transposition fidèle. Il n'y a qu'un oubli sérieux, les douze pierres précieuses longuement énumérées dans le texte biblique.

La même volonté de transposition littérale de l'Apocalypse se retrouve dans les cycles du Haut Moyen Age, bien que les résultats ne soient pas du tout similaires. Par exemple, l'*Apocalypse de Trèves* et celle de *Bamberg* ne retiennent que les éléments principaux, c'est-à-dire les douze portes, regroupées par trois dans Bamberg où l'Agneau se tient debout au



centre de la place. Les détails sont sacrifiés à l'harmonie de la composition, mais on tente pourtant de donner à la ville une apparence conforme au texte de l'Apocalypse.

La Jérusalem des *Beatus*, elle, veut à la fois respecter le texte et reproduire la plupart des éléments de celui-ci, comme l'*Apocalypse de Lyon*. Mais l'effet est tout autre. La Jérusalem céleste (fig. 10) semble aplatie sur le sol, comme si les remparts s'étaient effondrés comme un château de carte. Chaque ange apparaît dans l'encadrement d'une des portes, avec une des douze pierres précieuses au-dessus de sa tête. Les noms des apôtres et des pierres précieuses sont inscrits. Les portes ne sont cependant pas regroupées aux points cardinaux mais disposées dans tout l'espace disponible. Jean et l'ange à la mesure se tiennent au centre de la Jérusalem céleste, une place carrée, à côté de l'Agneau.

Dans les Apocalypses gothiques, la Jérusalem céleste (fig. 11) devient un château sans caractéristiques particulières, entouré de remparts, où l'on découvre de temps en temps des pierreries décoratives. Les douze portes, orientées dans une seule direction, apparaissent exceptionnellement (Paris, BnF, fr. 403). Tous les autres détails ont disparu. La Jérusalem n'est plus une ville avec remparts mais un château somptueux.

On pourrait multiplier les exemples. Presque toutes les miniatures du manuscrit de Lyon nous offrent à la fois cette littéralité et ce souci d'exhaustivité dans la transposition, qui

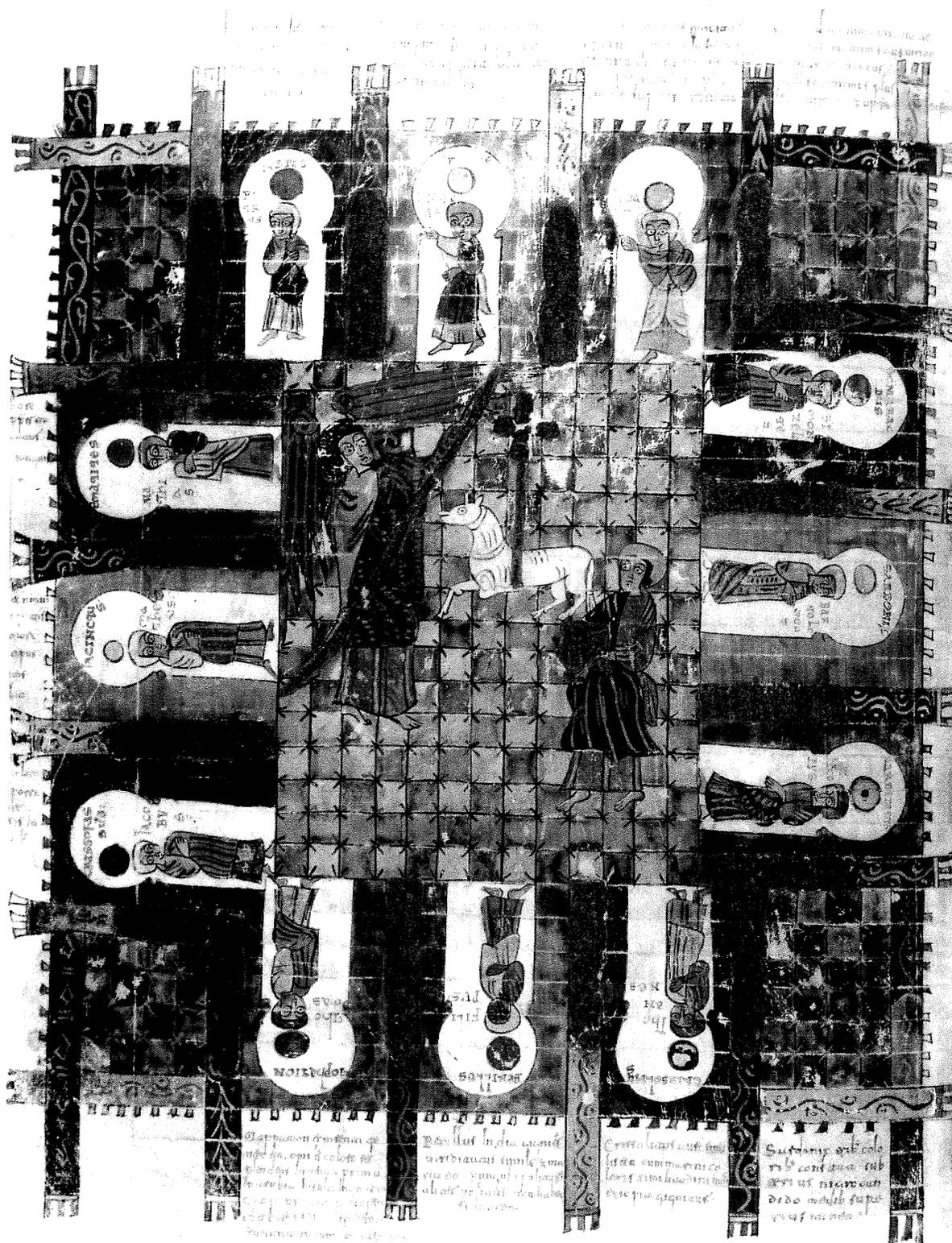


Fig. 10. - La Jérusalem céleste (Valladolid, Biblioteca de la universidad, ms 433, f. 182v)

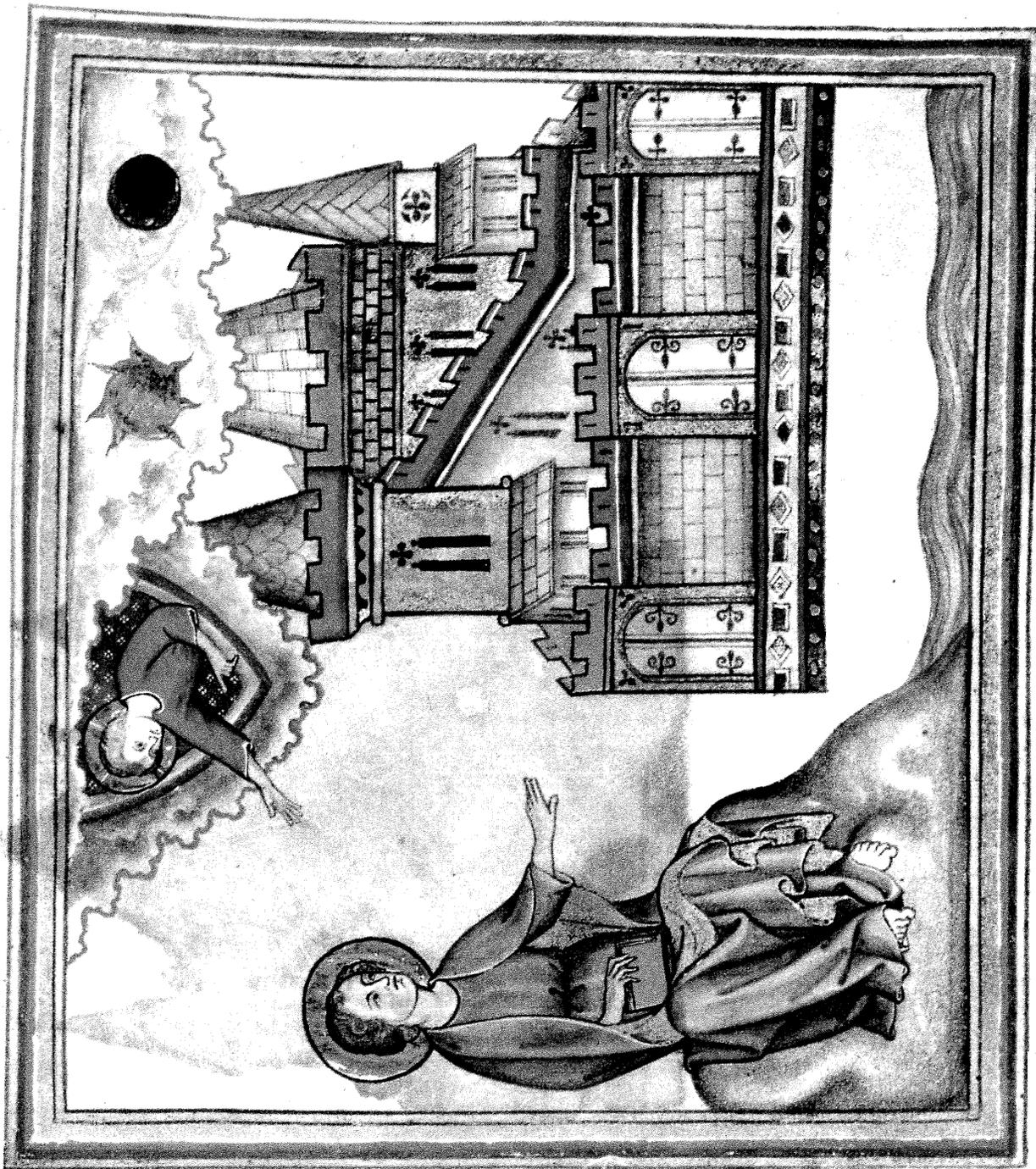


Fig. 11. - La Jérusalem céleste (New York, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, f. 36r)

apparaissent comme une façon de rendre l'image la plus «lisible», la plus intelligible possible. Cette dernière se tient donc par elle-même, à la limite sans le secours du texte.

Comme on l'a vu, le poème du manuscrit aurait été conçu pour accompagner l'illustration plutôt que l'inverse; en fait la conception des miniatures aurait précédé la rédaction du poème, ce qui expliquerait l'absence d'influence de ce dernier sur elles. Il ne serait pas non plus possible de découvrir d'influence certaine de l'exégèse sur l'iconographie du manuscrit, puisqu'à chacune des rares fois où un élément d'une composition ne figure pas dans l'Apocalypse, on peut évoquer d'autres raisons pour expliquer sa présence, principalement une influence iconographique du groupe anglo-français.

Jusqu'à preuve du contraire, nous pouvons conclure que seule l'Apocalypse a été utilisée comme source textuelle dans l'élaboration du programme iconographique du manuscrit 439 de Lyon.

## CHAPITRE 7

### SOURCES ICONOGRAPHIQUES DES ILLUSTRATIONS

L'étude comparative de notre corpus d'images de l'Apocalypse<sup>144</sup> avec les enluminures de *l'Apocalypse de Lyon* révèle la grande originalité de ces dernières. L'artiste a tenté un renouvellement de l'imagerie apocalyptique de son époque en prenant pour source essentielle le texte de saint Jean et en s'écartant en grande partie des traditions iconographiques existantes.

Mais une étude attentive fait aussi ressortir que malgré son souci d'indépendance envers le cycle anglo-français omniprésent au XVe siècle, le peintre n'a pu se défendre de l'utiliser en quelques endroits de ses compositions, particulièrement dans les premiers chapitres. Cela n'a rien de surprenant étant donné les liens géographiques et temporels qui unissent *l'Apocalypse de Lyon* aux Apocalypses anglo-françaises. Depuis deux siècles déjà on produisait en quantité ce type d'Apocalypse dans le nord de la France, dans la région où l'artiste artésien-picard travaillait. De plus, les premières Apocalypses xylographiques, exécutées dans le second quart du XVe siècle, donc contemporaines de notre manuscrit, proviennent des Pays-Bas, non loin du nord de la France.

---

<sup>144</sup> Pour la composition de ce corpus, voir dans la Bibliographie, la section 1.2., *Cycles illustrés de l'Apocalypse consultés*.

## 7.1. Les divisions

### 7.1.1. Les différences avec les traditions iconographiques

Pour mettre en évidence l'originalité de l'*Apocalypse de Lyon* face aux traditions iconographiques du Moyen Age, nous nous proposons d'abord de comparer le découpage du cycle narratif des différentes traditions avec celui du cycle qui fait l'objet de ce mémoire. Pour un aperçu global, on pourra se reporter au tableau de la fin du chapitre<sup>145</sup>.

Il faut préciser avant tout que les similitudes dans les divisions entre les cycles des différentes traditions iconographiques et le cycle de l'*Apocalypse de Lyon* ne sont pas toutes significatives en soi, loin de là. Il y a en effet dans le texte de l'Apocalypse un grand nombre de coupures naturelles, et ces coupures ont habituellement été utilisées comme divisions dans les cycles narratifs. L'ouverture du premier sceau (6:1), les quatre anges aux quatre coins de la terre (7:1), l'apparition de l'Ange puissant (10:1), l'arrivée des deux Témoins (11:3), la scène des compagnons de l'Agneau (14:1) et la présentation de la Prostituée de Babylone (17:1) en

---

<sup>145</sup> Le tableau comporte les divisions d'un manuscrit par famille de tradition seulement, puisqu'il aurait été extrêmement laborieux et sans intérêt majeur d'y inclure tous les manuscrits consultés, ceux-ci se conformant en gros aux divisions de la famille à laquelle ils appartiennent. Excepté pour les Apocalypses de Berlin et de Cambrai, les cycles entiers ont été vus par nous. Cependant l'étude qui suit tient compte des divisions de tous les manuscrits apparaissant dans la bibliographie. De plus, nous avons examiné trois tableaux, le premier contenant les divisions de tous les manuscrits illustrés de Beatus, les deux derniers trente Apocalypses anglo-françaises du XIIIe et XIVe siècle: John Williams, *The Illustrated Beatus*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, v. 2, pp.283-290; Nigel Morgan, *Early Gothic Manuscripts, 1250-1285*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1982, v. 2, pp.201-213; Lucy Freeman Sandler, *Gothic Manuscripts, 1285-1385*, Londres, Harvey Miller Publishers/Oxford University Press, v. 2, pp.182-187.

constituent quelques-unes. Tous les cycles, même quand ils n'ont aucun rapport les uns avec les autres, ont tendance à adopter ces coupures naturelles. Les découvrir dans l'*Apocalypse de Lyon* ne nous permet pas de tirer de conclusion quant à une quelconque influence d'un cycle illustré sur celle-ci.

Les divergences et les ressemblances inhabituelles entre le rythme des illustrations de notre manuscrit et celui des autres cycles sont plus significatives. Une prédilection excessive ou au contraire une singulière indifférence envers certains passages qui se retrouvent à la fois dans un des cycles étudiés et celui de Lyon peuvent révéler une dépendance. Des coupures ou des regroupements qui ne sont pas appelés par le texte de l'Apocalypse ou qui sont exceptionnels dans les traditions iconographiques peuvent également être éclairants quant à l'influence d'un cycle narratif sur celui du codex de Lyon.

A première vue, le découpage du cycle de l'*Apocalypse de Lyon* semble avoir plus d'affinité avec les traditions du Haut Moyen Age, soit le groupe «italien» et celui des *Beatus*, qu'avec les Apocalypses gothiques, c'est-à-dire celles d'Alexandre le Minorite et les anglo-françaises. Il faut dire que le nombre d'illustrations est plus proche: 40 à 65 pour les cycles du Haut Moyen Age contre environ 70-90 pour les cycles gothiques. L'*Apocalypse de Lyon* en compte 48. Mais on s'aperçoit vite que l'accent n'est pas mis sur les mêmes scènes dans les cycles archaïques et dans l'*Apocalypse de Lyon*.

Le groupe «italien» et les *Beatus* illustrent abondamment les chapitres deux et trois (les sept Églises) alors que l'*Apocalypse de Lyon* les ignore complètement. Dans ces cycles, sauf pour Bamberg, les quatre cavaliers (6:1-8) sont réunis en une illustration ou deux (Paris, BnF, n.a. lat. 1132), contre une image par cavalier dans le manuscrit de Lyon. Les quatre premières trompettes sont traitées individuellement dans les cycles du Haut Moyen Age, alors qu'elles sont regroupées par deux dans notre Apocalypse, caractéristique qu'elle partage cependant avec le manuscrit de Trèves. Les cycles archaïques consacrent également davantage d'images aux deux combats eschatologiques (19:11 à 20:10) que le cycle artésien-picard: de trois au minimum (Bamberg et le *Beatus* de Berlin) à sept dans quelques *Beatus* (par ex. Madrid, Bibl. Nac., ms Vit. 14-2 et Valladolid, Bibl. Un. ms 433). L'*Apocalypse de Lyon* n'en contient que deux.

L'étude du tableau révèle aussi une foule de petites différences dans le choix des divisions entre Lyon et l'une ou l'autre des traditions archaïques. Par exemple, l'*Apocalypse de Trèves* rattache l'aigle du malheur (8:13) à la cinquième trompette et non à la quatrième comme le fait le manuscrit de Lyon. Les chapitres 18 à 22 de Trèves contiennent beaucoup plus d'illustrations que Lyon. La mesure du temple (11:1-2) est intégrée à l'image de la vision de l'Ange puissant dans Bamberg et les *Beatus*; elle constitue une image à part dans l'*Apocalypse de Lyon*. On pourrait multiplier les exemples.

Il ressort de ces quelques observations que l'*Apocalypse de Lyon* n'a utilisé aucun des cycles archaïques comme modèle pour ses divisions.

Les cycles gothiques contiennent beaucoup plus d'illustrations que celui de Lyon. On peut difficilement penser que l'artiste s'en soit inspiré pour créer le découpage de son cycle narratif, à moins qu'il n'ait systématiquement regroupé en une image plusieurs illustrations de ces cycles. L'étude révèle que ce n'est pas le cas puisque d'une part les cycles gothiques ont à l'occasion des divisions plus larges que celles du codex de Lyon et d'autre part ils peuvent avoir pour un épisode le même nombre d'illustrations que Lyon mais découpées différemment.

Par exemple, la cinquième trompette (9:1-12) n'est illustrée que par une image dans l'*Apocalypse de Prague* et dans celle de l'Escurial alors qu'elle en inclut deux dans celle de Lyon. Les quatre premières trompettes, lorsqu'elles sont regroupées dans les cycles anglo-français, comme dans l'*Apocalypse de Lyon*, ne le sont pas de la même façon. Cette dernière a réuni les deux premières trompettes dans une image (8:7-9) et les deux dernières, avec l'aigle du malheur, dans une seconde image (8:10-13). Dans les Apocalypses anglo-françaises, la première trompette (8:6-7) est parfois seule ou encore liée à l'ange qui envoie du feu de l'autel sur la terre (8:5). Dans le premier cas, les trompettes deux à quatre sont ensemble et l'aigle du malheur se trouve dans l'image qui suit (par ex. Londres, Lambeth Palace Library, ms 209). Dans le second cas, les trompettes deux et trois font l'objet d'une miniature et la quatrième trompette est réunie à l'aigle du malheur dans une troisième image (par ex. l'*Apocalypse*

xylographique). Deux ou trois images - Lyon en contient deux - mais une division tout à fait différente de celle de Lyon.

Par ailleurs les chapitres 12 à 14, de même que les chapitres 19 et 20, semblent constituer les épisodes de prédilection des Apocalypses anglo-françaises. Ils contiennent un nombre anormalement élevé d'illustrations par rapport aux autres chapitres. Cette situation ne se retrouve pas dans le manuscrit de Lyon.

#### **7.1.2. Les ressemblances avec la tradition anglo-française**

Cependant l'*Apocalypse de Lyon* comporte une anomalie qui est aussi présente dans les Apocalypses anglo-françaises, et dont nous avons déjà parlé, l'omission des chapitres deux et trois. Que l'*Apocalypse de Lyon* ait totalement passé sous silence les sept Églises, comme le font les cycles anglo-français, peut difficilement être le fait du hasard tant l'oubli est gros. C'est d'autant plus étrange que tout le reste de l'*Apocalypse de Lyon* est découpé harmonieusement, accordant une importance relativement équitable à tous les épisodes. Cette omission trahit l'utilisation de la tradition anglo-française dans la conception des divisions de l'*Apocalypse de Lyon*. Bien que l'artiste artésien-picard se soit montré très indépendant face aux cycles anglo-français, il semble qu'il n'ait pu éviter de reproduire certaines de leurs caractéristiques.

C'est ce que suggère également une autre particularité du découpage. Dans le manuscrit de Lyon, l'arche d'alliance (11:19) se trouve dans la même illustration que la présentation de la Femme vêtue de soleil (12:1-2). Or la division en chapitres de la Bible, qui date du XIII<sup>e</sup> siècle, avait brisé le lien existant auparavant entre l'arche d'alliance et la Femme en les plaçant dans des chapitres différents. Ce lien existait en effet avant la division des livres de la Bible en chapitres, car plusieurs commentateurs de l'Apocalypse prenaient l'arche d'Alliance comme début de la vision de la Femme<sup>146</sup>. Si notre peintre n'avait utilisé que le texte biblique pour déterminer son découpage, il n'aurait probablement pas eu l'idée de réunir les deux éléments.

Par contre, un groupe d'Apocalypses anglo-françaises<sup>147</sup> comporte la particularité de réunir dans une même image l'arche d'alliance et la Femme vêtue de soleil. Avec l'exception de l'*Apocalypse de Bamberg*<sup>148</sup>, ce groupe anglo-français est le seul, à notre connaissance, à faire cette association. Notons cependant que ces Apocalypses incluent dans cette image les versets un à cinq du chapitre 12 et non pas seulement les versets un et deux, comme c'est le cas pour Lyon.

---

<sup>146</sup> Par exemple Anselme de Laon et Richard de Saint-Victor.

<sup>147</sup> Comprenant entre autres les Apocalypses de Cambrai (Bibl. Mun. ms 422), Londres (Lambeth Pal. Lib, ms 209), Lisbonne (Gulbenkian Mus. L.A. 139), Oxford (Bod. Lib. MS Tanner 184), New York (The Cloisters, Metropolitan Museum of Art) et la tapisserie d'Angers.

<sup>148</sup> Il est cependant hautement improbable que ce soit elle qui ait influencé l'Apocalypse de Lyon. En effet, aucune autre particularité incontournable, tant sur le plan des divisions que de l'iconographie, ne la relie à celle-ci. Ce n'est pas le cas des anglo-françaises, qui de plus sont beaucoup plus proches de Lyon dans le temps et dans l'espace.

A moins d'une coïncidence peu probable, il semble bien que les deux particularités notées plus haut, c'est-à-dire l'omission des sept Églises et l'association arche/Femme, soient dues à une influence du cycle anglo-français sur l'*Apocalypse de Lyon*. Cette influence est cependant marginale, presque accidentelle en regard du rythme tout à fait différent de l'*Apocalypse de Lyon*. L'étude de l'iconographie montrera la même incidence occasionnelle des Apocalypses anglo-françaises sur nos illustrations mais surtout, encore une fois, la profonde originalité et l'indépendance de l'artiste artésien-picard.

## **7.2. Les illustrations**

### **7.2.1. Les différences avec les traditions iconographiques**

La description de la Jérusalem céleste dans les différentes traditions iconographiques a déjà montré que l'*Apocalypse de Lyon* ne se confond avec aucune d'entre elles, ce que confirme l'étude comparative des divisions des différents cycles avec celui de Lyon. A part de rares exceptions, qui seront traitées plus loin, le codex de Lyon offre à chaque page une composition sans équivalent dans aucune des traditions iconographiques connues.

Il est évidemment impossible de décrire toutes les différences qui existent entre l'*Apocalypse de Lyon* et ses devancières dans chacune des illustrations des cycles. Nous nous contenterons d'un exemple typique, les quatre anges debout aux quatre coins de la terre et retenant les vents de la terre (7:1-8). Dans cette illustration (ill. 12; fig. 12) on remarque, aux

quatre coins, une tête symbolisant un des quatre vents, ce qui est la façon habituelle de représenter le vent au Moyen Age. Les têtes soufflent chacune en direction du dos d'un ange aux bras écartés, qui par sa position empêche le vent de souffler sur la terre. Cette dernière est dépeinte par un îlot de forme arrondie entouré d'eau, sur lequel se tiennent en cercle douze personnages aux allures parfois exotiques. Ces personnages représentent manifestement les douze tribus qui doivent recevoir la marque de Dieu au front (7:4-8). En haut de l'image vole un cinquième ange portant précisément le sceau de Dieu qui ressemble à un livre marqué d'une croix. Saint Jean, assis un peu en retrait, observe la scène.

Cette illustration n'a aucun équivalent connu. Dans *l'Apocalypse de Trèves*, le verset un fait l'objet d'une miniature à part, où on voit les quatre anges tenant chacun un socle supportant un buste ailé qui symbolise les quatre vents. Une deuxième image (fig. 13) illustrant les versets suivants montre en son centre un ange tenant un rouleau et s'adressant aux quatre anges, sans leurs bustes. Sous eux, treize personnages identiques alignés sur deux rangs. A droite de l'image, saint Jean observe la scène alors qu'à ses pieds apparaissent la terre et la mer poissonneuse. En haut à droite, le soleil désigne l'orient d'où monte l'ange porteur du sceau de Dieu.

*L'Apocalypse de Bamberg* est plus schématique. Des quatre coins de l'image sortent des têtes cornues soufflant en direction de quatre anges placés sur deux registres et qui avancent la main vers ces têtes. Aucune trace des douze tribus.

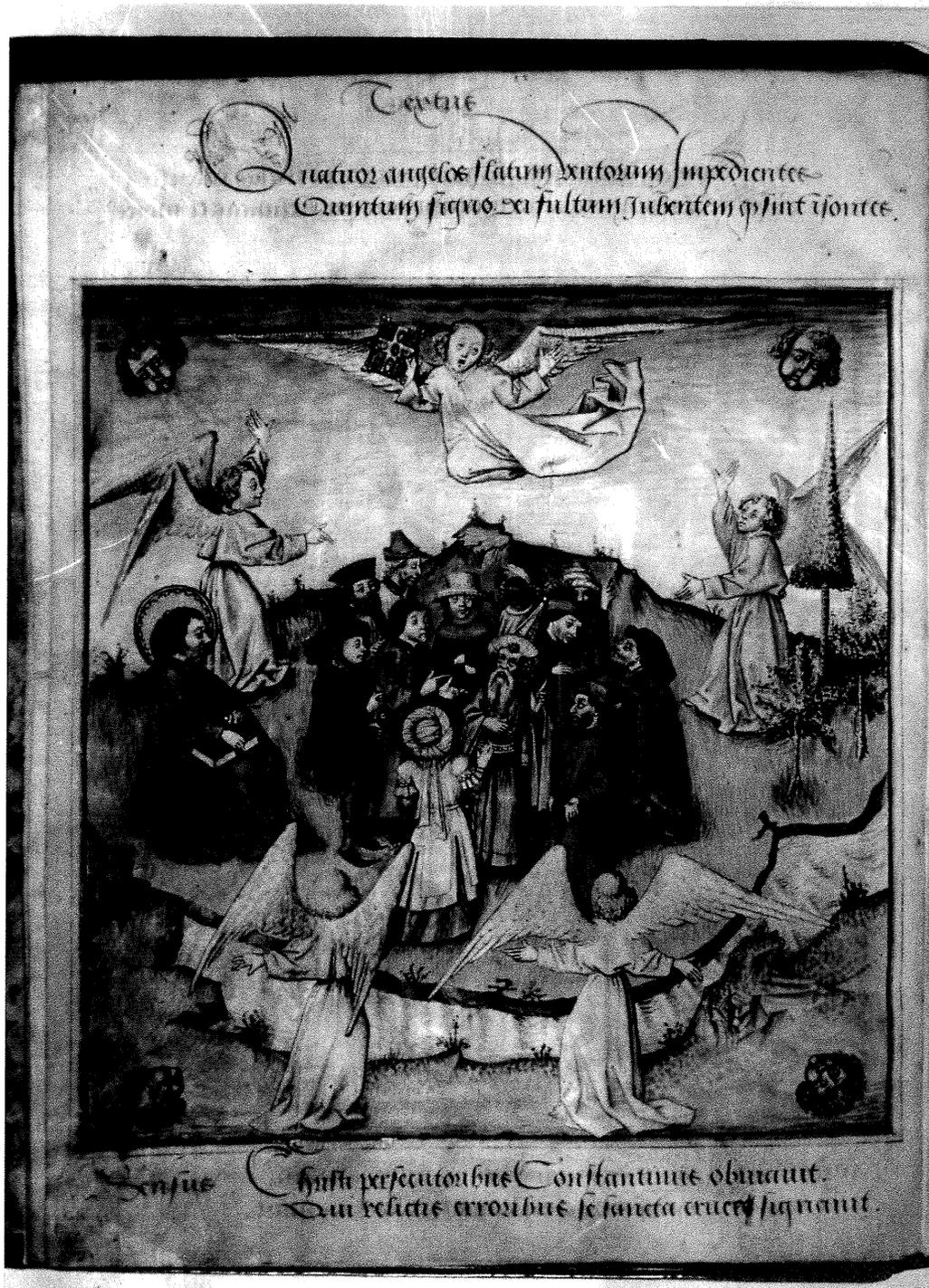


Fig. 12. - Les anges aux quatre coins de la terre  
 (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 7v)



Fig. 13. - Les anges aux quatre coins de la terre  
(Trèves, Stadtbibliothek, ms 31, f. 22r)

Les *Beatus* sont tout aussi éloignés de l'*Apocalypse de Lyon*. Dans le *Beatus de Morgan* (New York, Pierpont Morgan Lib., ms M. 644), qui reflète bien l'ensemble des *Beatus*, quatre anges placés aux quatre coins soufflent vers le centre de l'image. Ce sont les anges qui soufflent plutôt que de retenir les quatre vents, sauf dans l'*Apocalypse de Saint-Sever* où les anges tiennent des têtes qui soufflent. Tout le pourtour est occupé par la mer remplie de poissons. Dans l'espace central qui représente la terre, une foule nombreuse, sur deux niveaux, regarde un cinquième ange sur le soleil et tenant une croix, qui se penche vers eux.

L'*Apocalypse de Prague* laisse tomber la représentation des douze tribus pour se concentrer sur celle des cinq anges. La miniature est plus large que haute. Les cinq anges sont alignés; celui du centre, sans ailes, tient une lance. Les quatre autres anges possèdent une seconde tête, celle d'un empereur romain et ils se tiennent debout sur des têtes de bêtes qui soufflent. L'ange de droite, représentant Constantin, porte une croix, le sceau de Dieu.

Pas de trace non plus des douze tribus dans les Apocalypses anglo-françaises (fig. 14), qui représentent la terre dans une mandorle ou un cercle à l'intérieur duquel apparaît parfois un paysage. Quatre anges sont placés tout autour, tenant une tête - un vent - dans leurs bras, une main posée sur la bouche du vent pour l'empêcher de souffler. Le cinquième ange apparaît dans une nuée ou avec le soleil à ses pieds. Saint Jean observe la scène.



Fig. 14. - Les anges aux quatre coins de la terre  
(Oxford, Bodleian Library, ms Douce 180,  
p. 19)

La façon de représenter l'épisode est différent à chaque fois et toujours loin de la composition de l'artiste artésien-picard. Lorsque les tribus sont incluses dans l'illustration, ce qui n'est pas toujours le cas, on l'a vu, leur nombre varie mais n'égale jamais douze. C'est que les traditions qui les représentent cherchent à illustrer la multitude des 144 000 individus dont on parle au verset quatre. En fait, il n'est nulle part indiqué dans le texte de l'Apocalypse que ces individus sont tirés de *douze* tribus. Cependant elles sont énumérées aux versets cinq à huit. Notre artiste a dû s'astreindre à les compter lui-même pour indiquer le nombre exact de tribus. On a ici un autre exemple de la lecture minutieuse qui a été faite de l'Apocalypse pour atteindre à une plus grande littéralité dans l'illustration du livre sacré.

La représentation des différentes Bêtes de l'Apocalypse reflète aussi à la fois l'originalité de notre artiste et sa lecture attentive de la lettre du texte de Jean, en dehors de toute autre source.

Ainsi, la Bête qui surgit de la terre du chapitre 13 (ill. 29; fig. 15), est un bouc blanc avec deux cornes, puisque tout ce que précise le texte est qu'«elle avait deux cornes comme un agneau, mais parlait comme un dragon» (13:11). A part son air méchant et son poil légèrement hérissé, rien ne la distingue d'un véritable bouc.

Les cycles du Haut Moyen Age avaient déjà dépeint cette scène avec la même intention de littéralité. Il faut se souvenir que ces cycles, à part ceux de la troisième famille du

groupe «italien», sont à peu près exempts d'influences exégétiques. Mais les résultats obtenus, à partir d'une même intention, sont très différents.

La représentation de cette scène dans *l'Apocalypse de Trèves* est répartie sur deux images, une première différence. La première illustration (13:11) comporte une bête à mi-chemin entre l'agneau et le loup. Dans la seconde (fig. 16) l'agneau se transforme en dragon à deux cornes, rappelant le fait qu'«elle parlait comme un dragon» (13:11). *L'Apocalypse de Bamberg* nous offre aussi une Bête en forme de dragon, avec deux cornes. Dans les *Beatus* le bouc à deux cornes ressemble davantage à un taureau. Les formes utilisées pour transposer le texte de Jean sont très différentes du bouc de *l'Apocalypse de Lyon*.

Les cycles gothiques, eux, ont modifié la forme de la Bête pour la rendre anthropomorphique. On a affaire à un bouc ou à un monstre vaguement proche du bouc, habituellement noir, mais celui-ci est debout ou assis, parfois habillé et il tient souvent une arme ou un sceptre (fig. 17). Il arrive que l'Antéchrist l'accompagne, comme dans les Apocalypses xylographiques et dans *l'Apocalypse du Wellcome Institute for the History of Medicine* (Londres, ms. 49). Et de fait, cette Bête est comprise comme un disciple de l'Antéchrist dans le commentaire de Berengaudus et dans la glose des Apocalypses anglo-françaises. Pour Alexandre le Minorite comme pour l'auteur du poème du manuscrit de Lyon, elle désigne Mahomet; mais cette identification n'est reproduite que dans les cycles d'Alexandre, où un *titulus* désigne la Bête comme étant Mahomet (fig. 18). On remarque de

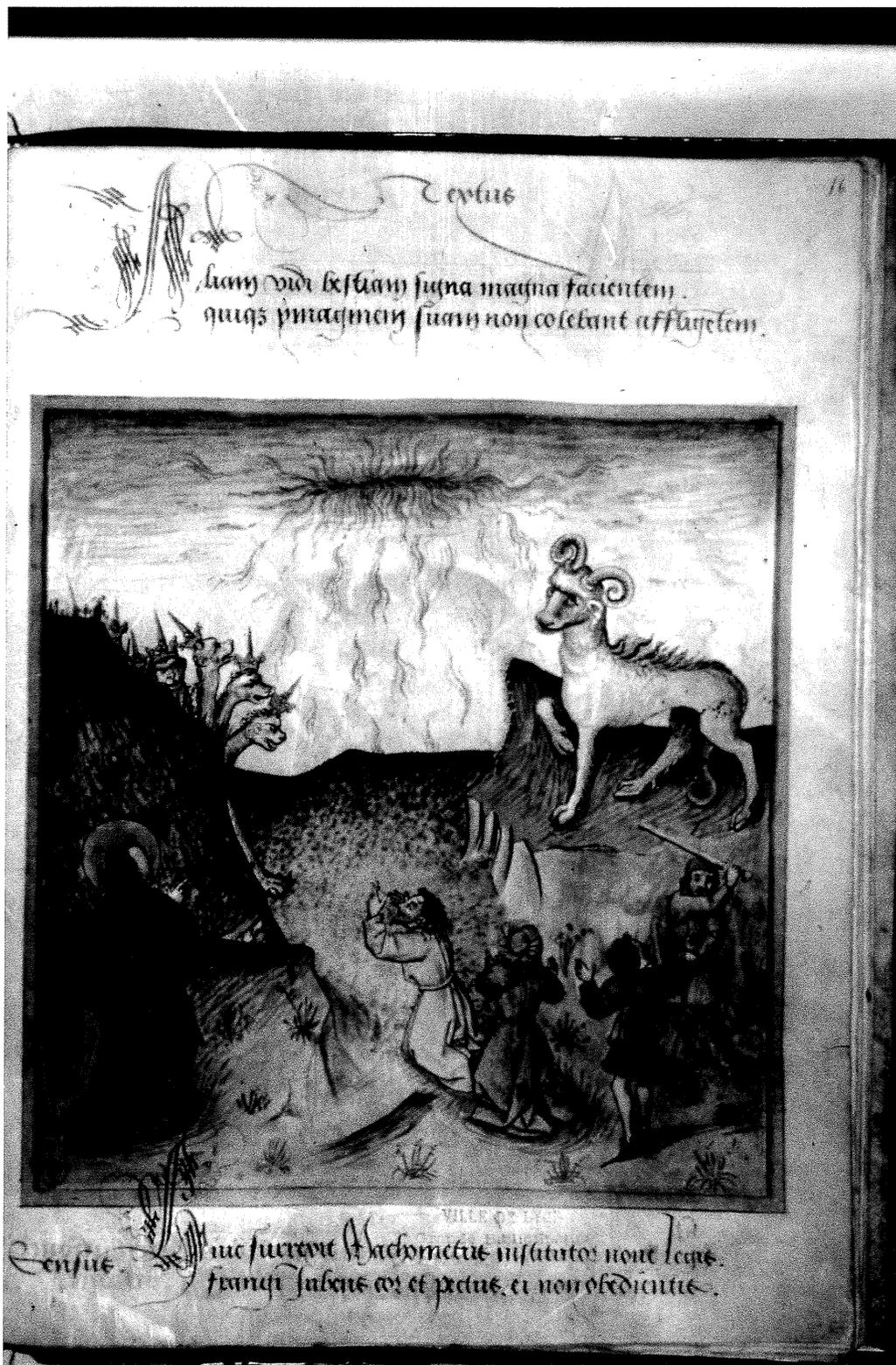


Fig. 15. - La Bête qui surgit de la terre (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 16r)

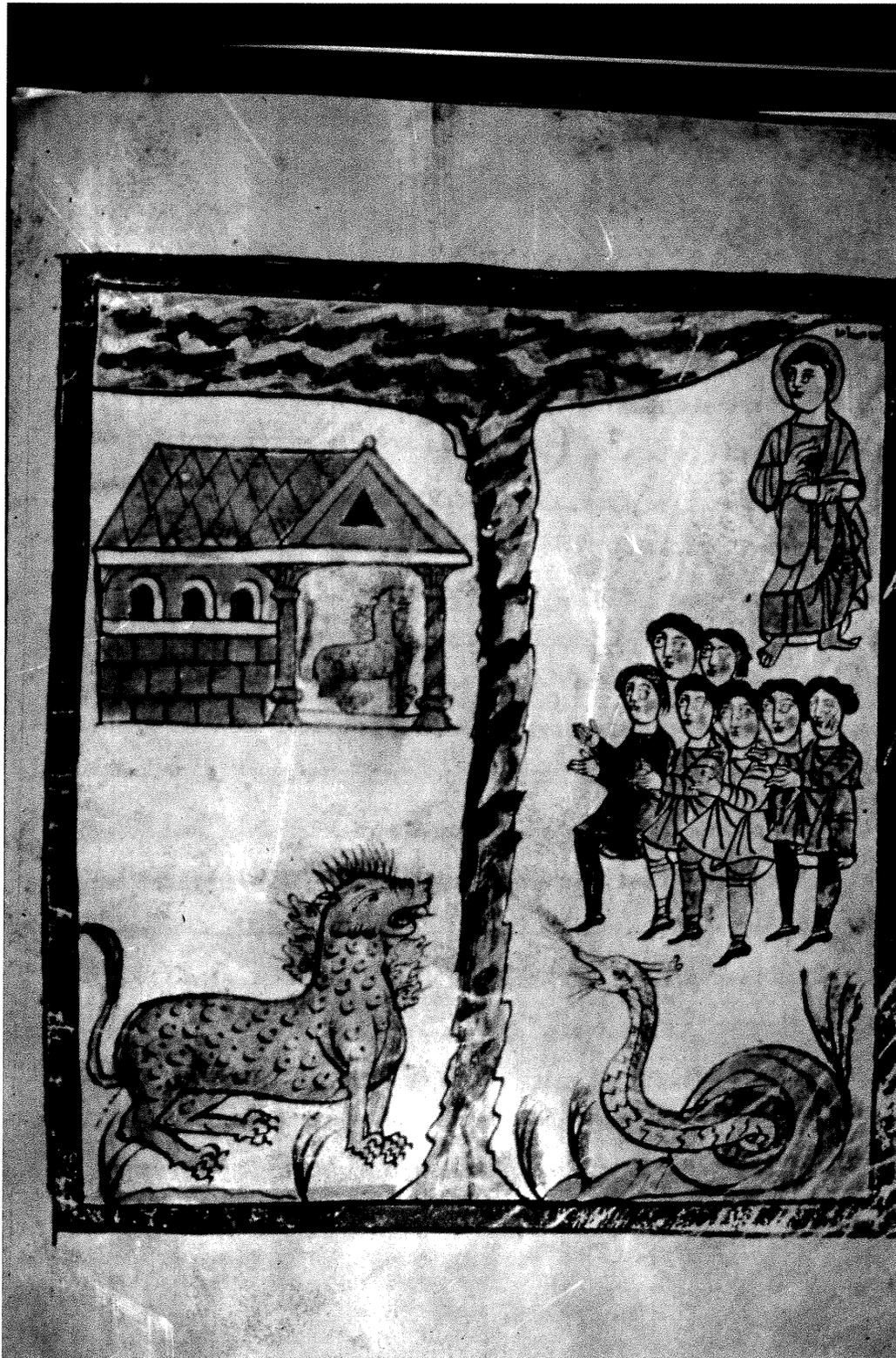


Fig. 16. - La Bête qui surgit de la terre (Trèves, Stadtbibliothek, ms 31, f. 42r)



Fig. 17. - La Bête qui surgit de la terre  
(Oxford, Bodleian Library, ms Douce  
180, p. 51)



Fig. 18. - La Bête qui surgit de la terre (Prague, Knihovna Metropolitni Kapituli, ms Cim 5, p.148)

plus la présence de sarrazins dans l'image. Dans tous ces cycles, la lecture de l'Apocalypse seule n'est plus suffisante pour comprendre le contenu de l'image, ce qui n'est pas le cas de *l'Apocalypse de Lyon*.

La Bête qui surgit de l'Abîme (11:7) offre un autre exemple. Elle ne fait l'objet d'aucune description dans l'Apocalypse. Devant ce vide textuel, l'artiste aurait pu se rabattre sur la forme donnée à cette Bête par les cycles anglo-français qu'il connaissait. Mais il préfère inventer un monstre de son cru, au long nez retroussé. La Bête marche à quatre pattes et tient pourtant un long cimenterre dans sa patte relevée (ill. 22; fig. 8).

La Bête représentée n'emprunte à aucune tradition iconographique. La forme qu'elle prend dans les cycles du Haut Moyen Age est variable mais sans rapport avec celle de *l'Apocalypse de Lyon*. *L'Apocalypse de Prague* semble l'identifier à la Bête qui monte de la terre du chapitre 13. Plusieurs cycles anglo-français (Cloisters, Douce 180, etc.) ont vu en elle le roi des *locustae*, Abaddon, qui monte en effet de l'Abîme au moment de l'ouverture de la cinquième trompette. D'autres y ont reconnu l'Antéchrist, telles l'Apocalypse xylographique, Fr. 403 et Chantilly. *L'Apocalypse de l'Escurial* nous laisse voir une curieuse bête mais sa forme anthropomorphe et ailée ne rappelle en rien celle de Lyon.

Les Bêtes du manuscrit de Lyon sont toutes façonnées à partir des descriptions contenues dans le texte biblique, ou alors complètement imaginées lorsque celles-ci manquent.

Leur forme peut vaguement rappeler à l'occasion celles des Apocalypses anglo-françaises, mais cela peut tenir à la manière générale de représenter les animaux et différents démons à cette époque.

### 7.2.2. Les ressemblances avec la tradition anglo-française

Cependant, il existe des affinités entre l'*Apocalypse de Lyon* et certains manuscrits de la tradition anglo-française. Ces affinités, qui ne peuvent être le fait du hasard, demandent à être étudiées à leur tour.

Premièrement, saint Jean apparaît dans toutes les illustrations, même dans celles où il n'a aucune part active. Les Apocalypses anglo-françaises sont les seules à avoir donné ce rôle d'avant-plan à Jean. Non seulement y voit-on l'Apocalypse comme un épisode de la vie de l'apôtre, mais celui-ci sert désormais d'intermédiaire entre les visions et le lecteur, pour permettre à ce dernier de les atteindre<sup>149</sup>.

Beaucoup d'Apocalypses anglo-françaises comportent, avant et après les peintures du texte biblique, des épisodes de la vie du saint. Une de ces scènes est l'envoi par Domitien de

---

<sup>149</sup> A ce sujet, cf. Suzanne Lewis, «Exegesis and Illustration in Thirteenth-Century in English Apocalypses», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992, pp. 267-270 et Michael Camille, «Visionary Perception and Images of the Apocalypse in the Later Middle Ages», in *The Apocalypse in the Middle Ages*, pp. 287-288.

Jean sur Pathmos. C'est souvent la scène qui fait le lien avec l'Apocalypse et qui lui sert d'introduction. On y voit l'apôtre emmené en exil sur une barque. Règle générale, l'illustration suivante montre Jean sur Pathmos et l'arrivée de l'ange envoyé par Dieu (1:1-2). Dans cette scène, on voit parfois la barque qui a emmené Jean en exil s'éloigner de l'île (par ex. Fr. 403 et New York, Pierpont Morgan Library, ms M. 534). Dans certaines Apocalypses anglo-françaises, la signification de cette barque s'est perdue, au point qu'on ne retrouve plus qu'un minuscule navire flottant sans but dans la mer entourant Pathmos, ainsi dans *l'Apocalypse des Cloisters*.

*L'Apocalypse de Lyon* ne contient aucune scène de la vie de saint Jean. Pourtant la première image, celle de l'apôtre sur l'île de Pathmos, renferme ce même bateau quittant l'île (ill. 1; fig. 19). Un marin éloigne la barque du rivage à l'aide de sa rame, dans un geste proche de celui utilisé dans les cycles anglo-français (fig. 20). La présence de cette barque et le geste du batelier peuvent difficilement passer pour des coïncidences, le texte biblique ne relatant pas l'arrivée dans l'île de saint Jean.

Dans *l'Apocalypse de Lyon* cependant, cette image est celle des versets 9-11 du chapitre un, c'est-à-dire la voix comme une trompette, et non celle des premiers versets du livre comme dans les Apocalypses anglo-françaises. Mais c'est dans les deux cas la première image du cycle apocalyptique. L'artiste artésien-picard ajoute à sa composition les sept

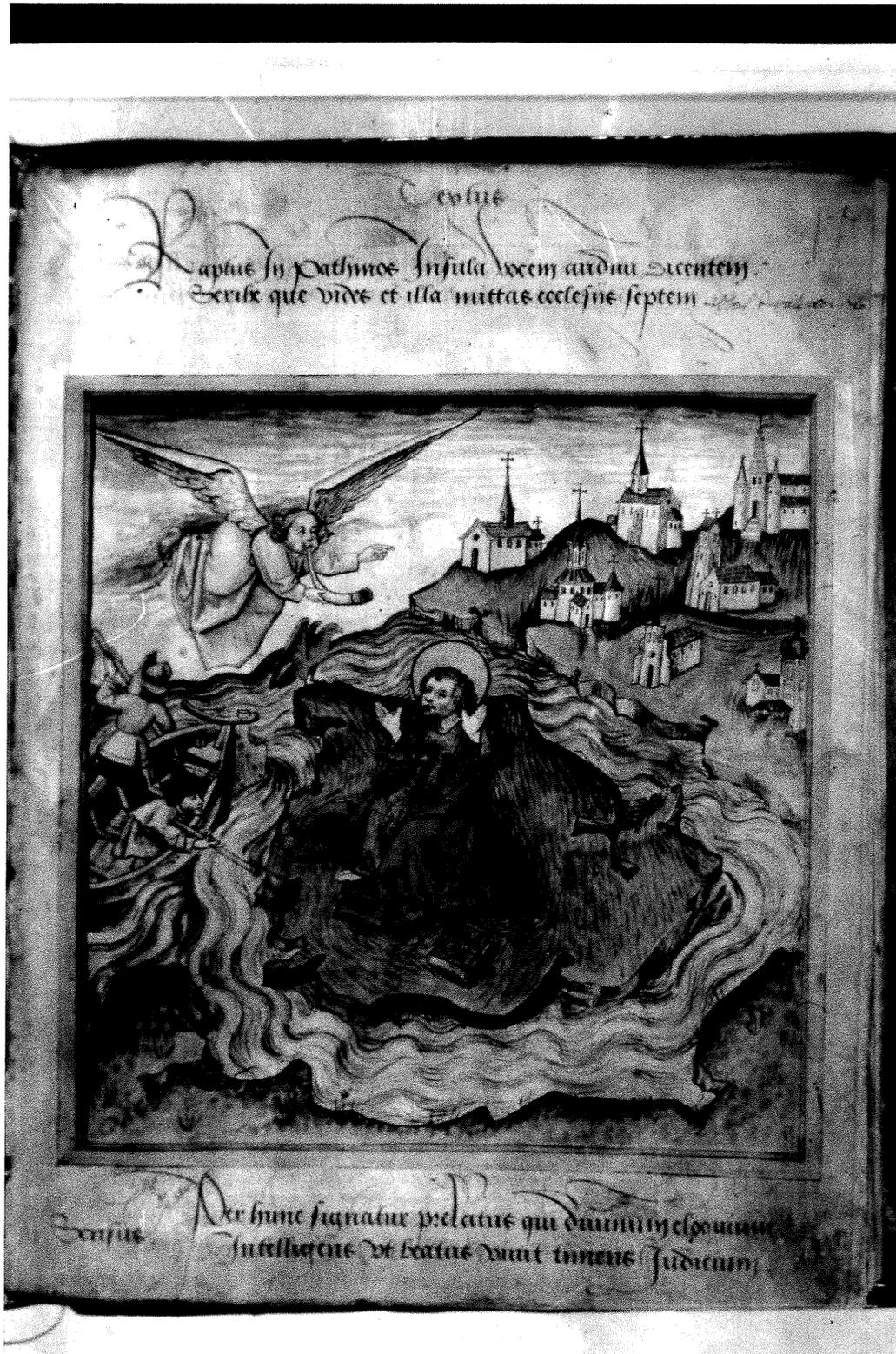


Fig. 19. - Jean sur Pathmos (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 2r)

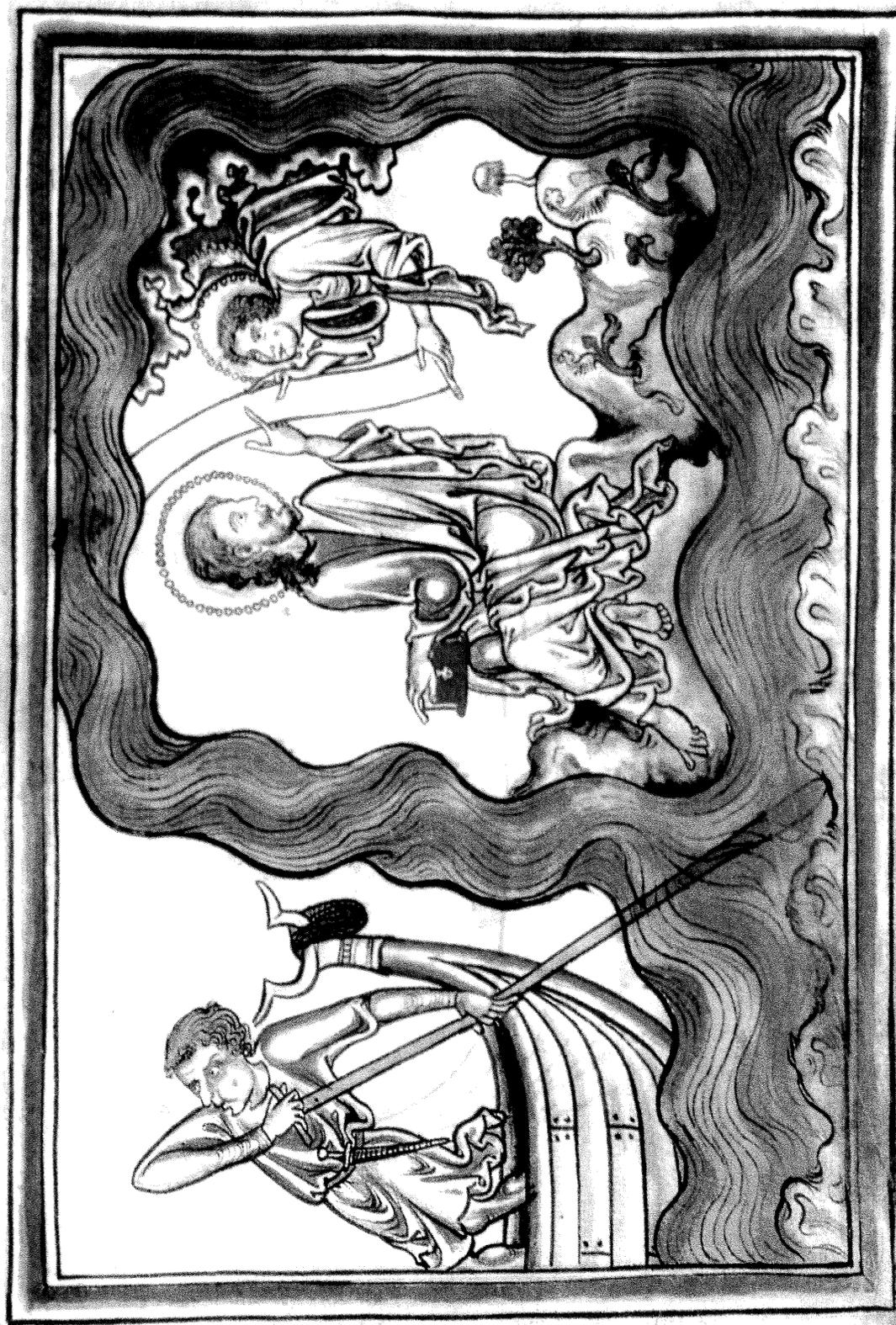


Fig. 20. - Jean sur Pathmos (Paris, BnF, fr. 403, f. 3v)

Églises, pour évoquer ce que dit la voix: «Ce que tu vois, écris-le dans un livre pour l'envoyer aux sept Églises» (1:11).

Certaines Apocalypses anglo-françaises (par ex. Paris, BnF, fr. 13096 et Oxford, Douce 180) offrent une image pour illustrer les versets 9-11. On y voit saint Jean couché sur l'île, un ange sonnante de la trompette au-dessus de lui. Les sept Églises apparaissent dans l'image. Si notre artiste n'avait consulté que le texte de l'Apocalypse, il aurait sûrement traduit la «voix comme une trompette» par une représentation du Fils d'Homme, puisque selon le texte cette voix lui appartient.

En fait, le peintre du manuscrit de Lyon a utilisé des éléments appartenant à deux illustrations d'Apocalypses anglo-françaises pour composer sa première miniature, tout en adoptant une forme originale.

L'emprunt est encore plus net dans le cas de la vision de l'Anonyme (4:2-7). Dans plusieurs Apocalypses anglo-françaises de la deuxième famille, spécialement le groupe qui réunit en une seule image l'arche d'alliance et la Femme vêtue de soleil, cette scène est illustrée de la façon suivante: le Christ tient le livre aux sept sceaux dans une mandorle au centre de l'image; il est assis sur un trône d'où sortent les voix mentionnées au verset cinq, ayant les sept lampes dans son dos; la mandorle est encadrée par un rectangle à chaque coin duquel un Vivant tient un phylactère; de chaque côté un rectangle est divisé en deux registres, formant

ainsi quatre compartiments à l'intérieur desquels apparaissent les vingt-quatre Vieillards, en groupes de 6, assis sur des bancs avec des instruments de musique. Saint Jean, à l'extérieur de l'image, observe la scène par une petite fenêtre (fig. 21).

Cette composition est à peu de choses près celle qu'on trouve dans l'*Apocalypse de Lyon* (ill. 3; fig. 22). Les voix ne sont pas représentées sous le trône; par contre la mer de cristal est aux pieds du Christ. Les sept lampes pendent à la mandorle au lieu d'être tenues par une barre. Les rectangles latéraux n'ont pas été divisés en registres; cependant les Vieillards restent nettement regroupés en quatre groupes, disposition inspirée du modèle anglo-français et qu'on ne retrouve pas dans l'image suivante de Lyon, pourtant conçue avec des compartiments semblables mais constituant une création originale de l'artiste. Les Vieillards ne portent pas d'instruments de musique, ce qui est conforme à la lettre du texte biblique.

Les illustrations des Apocalypses anglo-françaises sont faites en largeur, contrairement à l'*Apocalypse de Lyon* dont les miniatures sont légèrement plus hautes que larges. Le peintre a résolu le problème d'espace en ajoutant sous la scène un horizon escarpé au centre duquel se tient Jean tourné vers un ange qui lui désigne la vision, conformément au premier verset du chapitre. S'il avait lui-même conçu la composition de cette scène, on peut penser qu'il l'aurait fait en fonction du format qu'il devait utiliser pour ses miniatures et n'aurait pas été obligé d'user de ce subterfuge pour remplir son illustration.

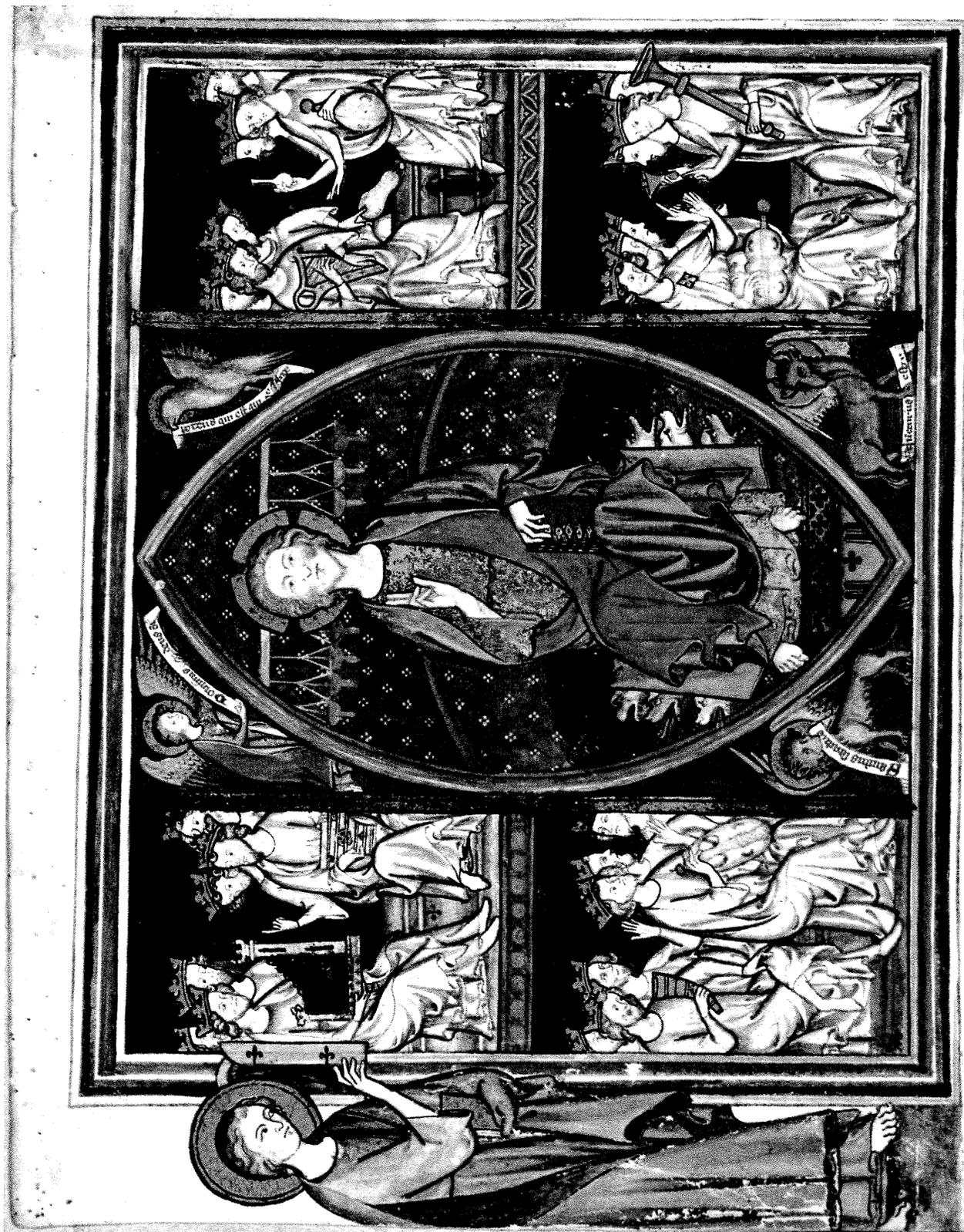


Fig. 21. - La vision du trône de l'Anonyme (New York, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, f. 5v)

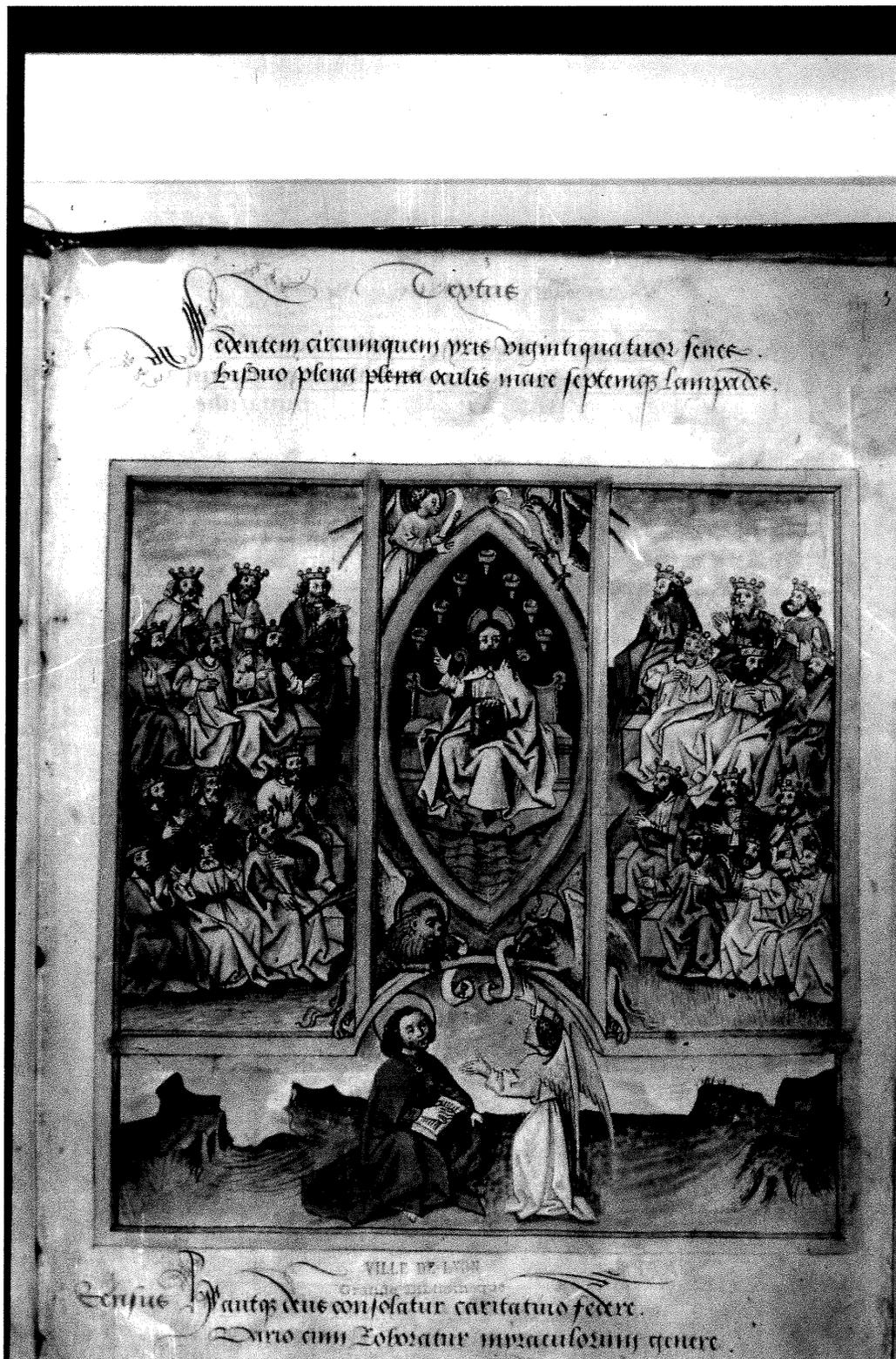


Fig. 22. - La vision du trône de l'Anonyme (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 3r)

La ressemblance des Apocalypses anglo-françaises décrites plus haut avec la partie supérieure de l'image de Lyon est frappante. Il est impossible de voir cette illustration autrement que comme un emprunt aux anglo-françaises appartenant au groupe des Cloisters.

La composition générale de quelques autres miniatures de l'*Apocalypse de Lyon* rappelle de plus ou moins loin les miniatures correspondantes du groupe des Cloisters. Mais avec la tapisserie d'Angers, qui appartient à ce groupe, ces ressemblances deviennent saisissantes. Rappelons que c'est la seule Apocalypse, à notre connaissance, qui contienne sept anges jouant de la harpe (15:2-3), tout comme le manuscrit de Lyon.

Les images de la tapisserie qui offrent des similitudes frappantes avec l'*Apocalypse de Lyon* sont concentrées dans les premiers chapitres du livre saint. Premièrement dans la vision entre les candélabres (1:12-20), le Christ a la même apparence, la même posture et porte les mêmes vêtements dans l'Apocalypse d'Angers (fig. 23) et dans celle de Lyon (ill. 2; fig. 24). Il est assis sur un trône semblable dans les deux oeuvres. Jean, à ses genoux, est dans la même position, penché vers lui et les mains jointes en prière. Les différences de détail ne peuvent pas faire oublier une inspiration commune aux deux représentations.

Les quatre cavaliers, qui représentent les quatre premiers sceaux, sont également proches dans les deux Apocalypses. Dans les cycles anglo-français et dans l'*Apocalypse de Lyon*, Jean et le cavalier occupent les mêmes portions de l'image, c'est-à-dire l'apôtre à gauche

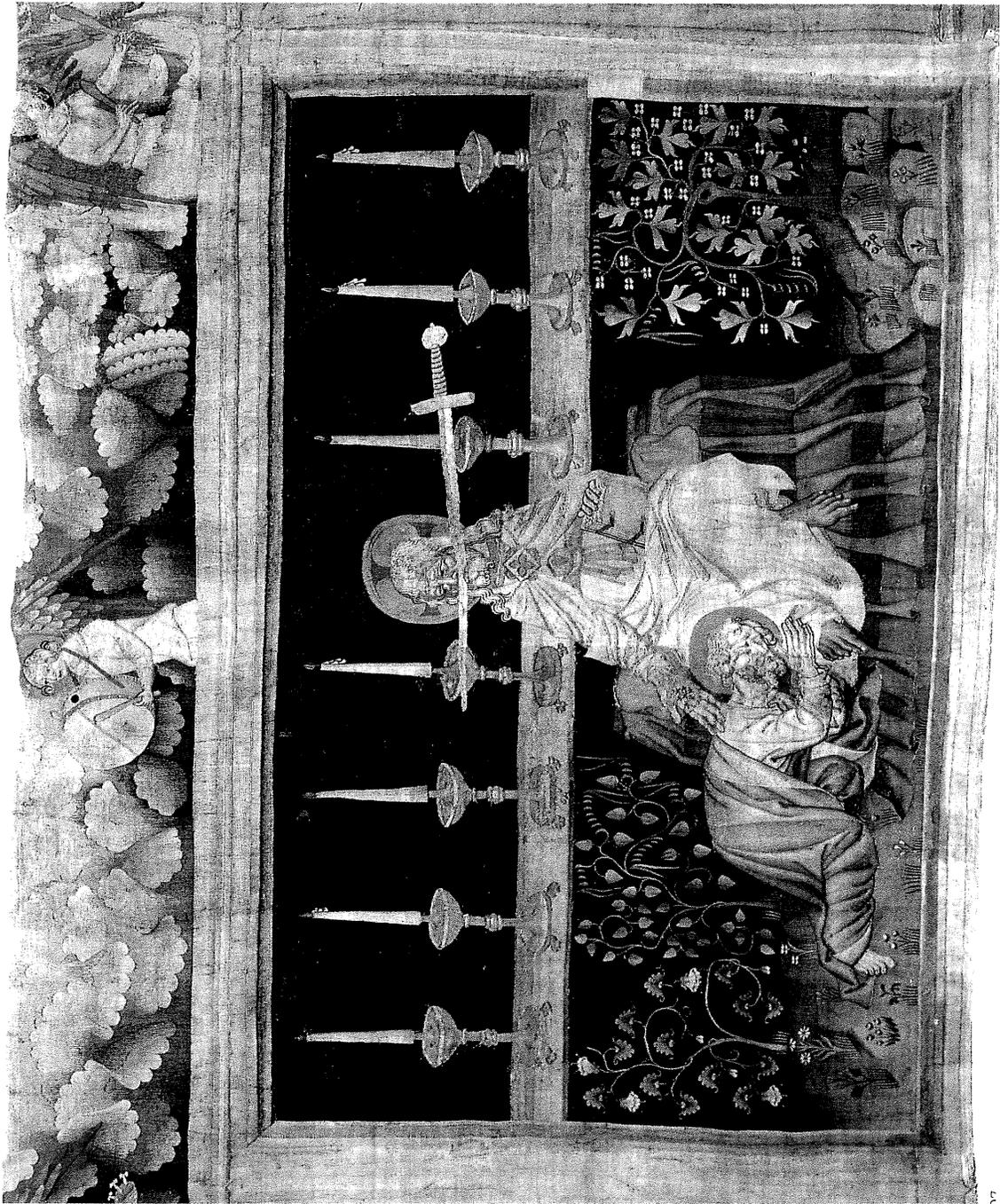


Fig. 23. - La vision entre les candélabres (la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers: 1:12-20)



Fig. 24. - La vision entre les candélabres (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 2v)

tourné vers le cavalier à droite. Ce dernier dirige toujours sa monture vers la droite de l'image. Voilà qui apparente les quatre cavaliers de Lyon aux Apocalypses anglo-françaises en général.

Mais les ressemblances deviennent plus précises lorsqu'on regarde les Vivants mis en scène dans les panneaux de la tapisserie d'Angers. En effet, à l'ouverture de chacun des sceaux, un des quatre Vivants, à tour de rôle, crie: «Viens!». Comme le texte de l'Apocalypse ne spécifie pas précisément l'ordre d'apparition des Vivants, on les a représentés dans un ordre assez variable, parfois même à l'intérieur d'une même tradition. C'est le cas des Apocalypses anglo-françaises. *L'Apocalypse de Lyon* suit précisément l'ordre d'apparition de la tapisserie d'Angers, en tout cas pour les trois cavaliers - premier, troisième, quatrième - qui nous restent de cette tapisserie. Cet ordre est différent, par exemple, de celui de *l'Apocalypse des Cloisters*, qui appartient pourtant au même groupe. Les Apocalypses de ce groupe semblent néanmoins avoir la particularité commune de mettre en scène les quatre Vivants à la fois dans l'illustration du troisième cavalier, pour manifester la voix au milieu des Vivants (6:6). Et *l'Apocalypse de Lyon* suit aussi cette pratique.

Il suffit de jeter un coup d'oeil sur la composition du premier cavalier dans la tapisserie (fig. 25) et dans *l'Apocalypse de Lyon* (ill. 6; fig. 26) pour se convaincre de la parenté des deux oeuvres. Dans les deux cas, le Vivant à forme humaine flotte entre Jean et le cavalier, tenant un phylactère. Alors qu'on a l'habitude de montrer les Vivants tout en haut de l'image, à moitié dans une nuée et à une échelle plus petite que Jean et le cavalier, ce Vivant-ci est aussi



Fig. 25. - Le premier cavalier (la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers: 6:1-2)

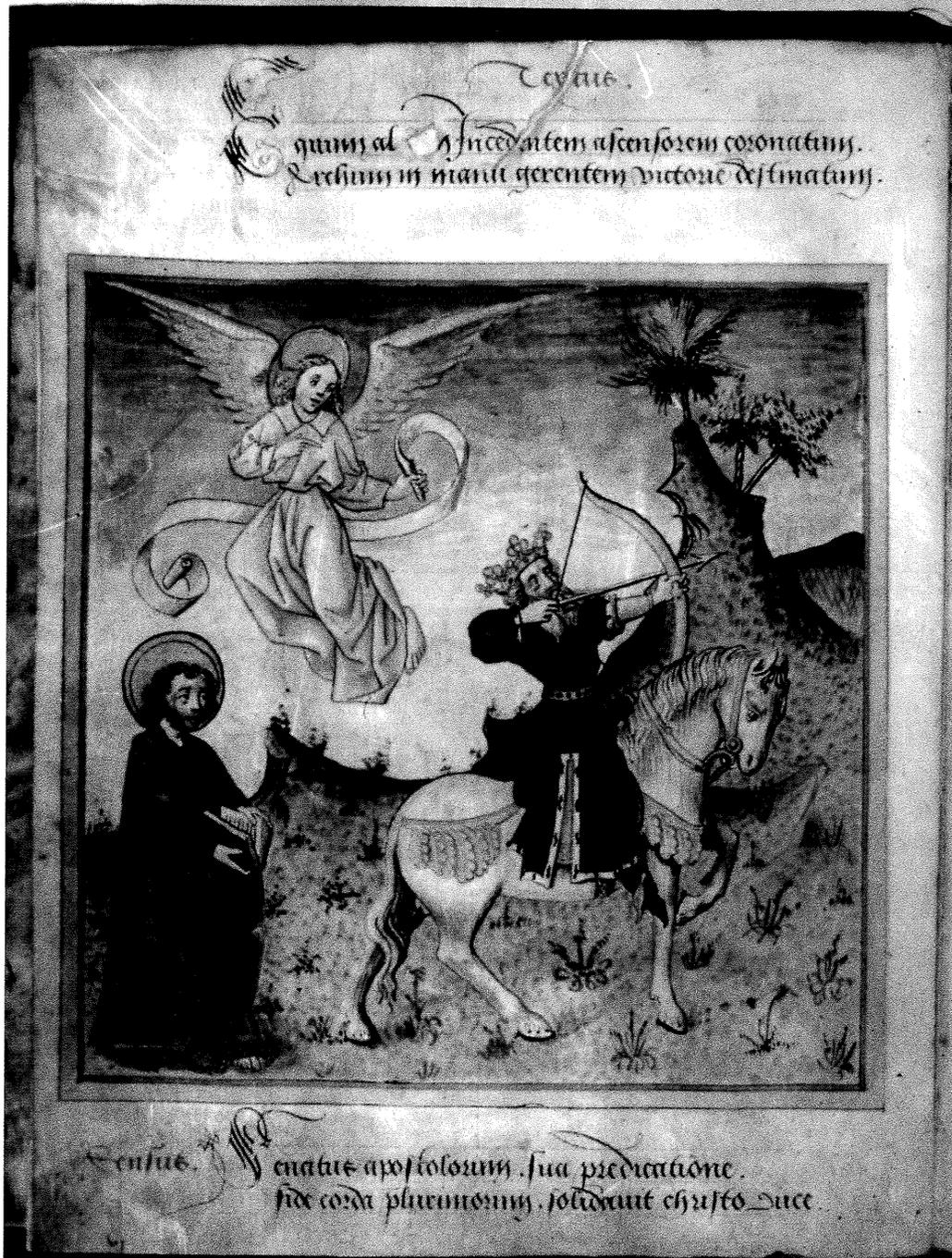


Fig. 26. - Le premier cavalier (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 4v)

grand que ses vis-à-vis et occupe une place de choix dans l'image. Les deux oeuvres contiennent aussi, dans l'image du quatrième cavalier, une divergence commune par rapport aux autres cycles anglo-français. Ce cavalier tient dans ses mains une épée alors que les Apocalypses anglo-françaises lui font habituellement tenir une vasque remplie de feu.

L'image du cinquième sceau (6:9-11) a encore un air de parenté dans les deux Apocalypses, mais cette fois de façon moins précise. Des personnages, représentant les âmes des égorgés, sont à genoux, vêtus de robes blanches, les mains jointes vers un ange volant dans le coin supérieur droit de l'image. Dans la tapisserie d'Angers, celui-ci revêt un personnage d'une robe blanche. Dans l'Apocalypse d'Angers (ill. 10), il s'approche, tenant une robe sous son bras, d'un personnage nu émergeant de sous l'autel tandis qu'un deuxième ange aide une autre âme à revêtir sa robe. L'autel, d'une allure différente, prend place derrière les deux scènes.

Les ressemblances les plus frappantes entre les deux oeuvres se retrouvent dans les premiers chapitres de l'Apocalypse. A partir du chapitre sept, l'influence ne se fait plus sentir que sporadiquement, et de manière beaucoup moins flagrante. Tout se passe comme si notre artiste, après des débuts hésitants où il ait éprouvé le besoin de se rattacher à quelque chose de connu, trouve finalement son propre souffle et abandonne les modèles qu'il avait sous les yeux pour créer des compositions de son cru.

Après le chapitre six, une seule composition entière de l'*Apocalypse de Lyon* est aussi proche des cycles anglo-français. Il s'agit de la scène de l'Ange puissant qui donne un livre à saint Jean (ch. 10). La plupart des Apocalypses anglo-françaises de la seconde famille nous offrent un ange debout de face, dans une nuée, un arc-en-ciel derrière lui, tenant un livre ouvert dans sa main gauche et levant la droite. Son pied gauche est sur la terre tandis que le droit est plongé dans l'eau. La terre étant légèrement surélevée par rapport à la mer, l'illustrateur est parfois forcé de plier la jambe gauche de l'ange pour lui permettre d'enfoncer le pied droit dans la mer (Douce 180).

Habituellement, dans les Apocalypses anglo-françaises jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Jean est représenté deux fois. A gauche de l'image il est interpellé par un ange sorti d'une nuée alors qu'il s'apprête à écrire. Selon l'Apocalypse (10:4), cet ange lui demande de ne pas écrire ce qu'il vient d'entendre. A droite il reçoit le livre ouvert de la main de l'Ange puissant. Parfois un autre ange dans une nuée sort de ce coin de l'image, illustrant le verset huit. Le chapitre est parfois divisé en deux images, la première représentant l'interdiction d'écrire de l'ange et la seconde la deuxième partie du chapitre, c'est-à-dire l'injonction de cet ange à Jean d'aller chercher le livre ouvert et l'ingestion du livre par l'apôtre (fig. 27). Mais même dans ce cas, Jean apparaît deux fois par image.

Ce n'est plus le cas de la tapisserie d'Angers, qui date de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Jean n'est représenté qu'une seule fois dans chacune des deux images. La même chose s'observe

dans l'*Apocalypse de Chantilly* (vers 1415), qui fait partie des anglo-françaises tardives. Il n'y a plus qu'un seul saint Jean par image. Le chapitre 10 est divisé en deux images, la première se rapportant à l'injonction faite à Jean de ne pas écrire ce qu'il vient d'entendre (10:4), la seconde à la demande faite à Jean de prendre le livre ouvert des mains de l'Ange puissant (10:8). Il ne nous a pas été possible de voir cette dernière image, qui correspond à la portion du chapitre 10 illustrée par notre enlumineur. Dans la première image cependant, Jean est assis à droite de l'image et un ange en plein vol semble lui avoir arraché des mains le livre dans lequel il s'apprêtait à écrire. L'Ange puissant est conforme à ceux des Apocalypses anglo-françaises antérieures, mais il a le pied gauche dans la mer et le droit sur la terre, contrairement à ce que décrit l'Apocalypse (10:2). Il s'agit manifestement d'une erreur dans la disposition de la terre et de la mer puisque sa jambe gauche est pliée comme celle des cycles plus anciens, conférant à l'ange une position tout à fait curieuse (fig. 28).

L'*Apocalypse de Lyon* offre une image assez proche de cette dernière, mais comme inversée (ill. 20; fig. 29). L'Ange puissant est debout, de face, la jambe gauche relevée sur la terre, le pied droit dans l'eau. Cependant, il a la main gauche levée, contrairement à ce que spécifie l'Apocalypse où il est écrit qu'il lève la droite (10:5). C'est une erreur qui surprend de la part d'un enlumineur si respectueux du texte biblique. Mais elle pourrait s'expliquer si on pense qu'il a utilisé une image semblable à celle de Chantilly en l'inversant. Jean est à gauche de l'image et prend le livre ouvert de la main de celui-ci. Il est séparé de lui par le cours d'eau dans lequel l'Ange puissant plonge son pied. Entre eux, un ange sort d'une nuée et pointe le

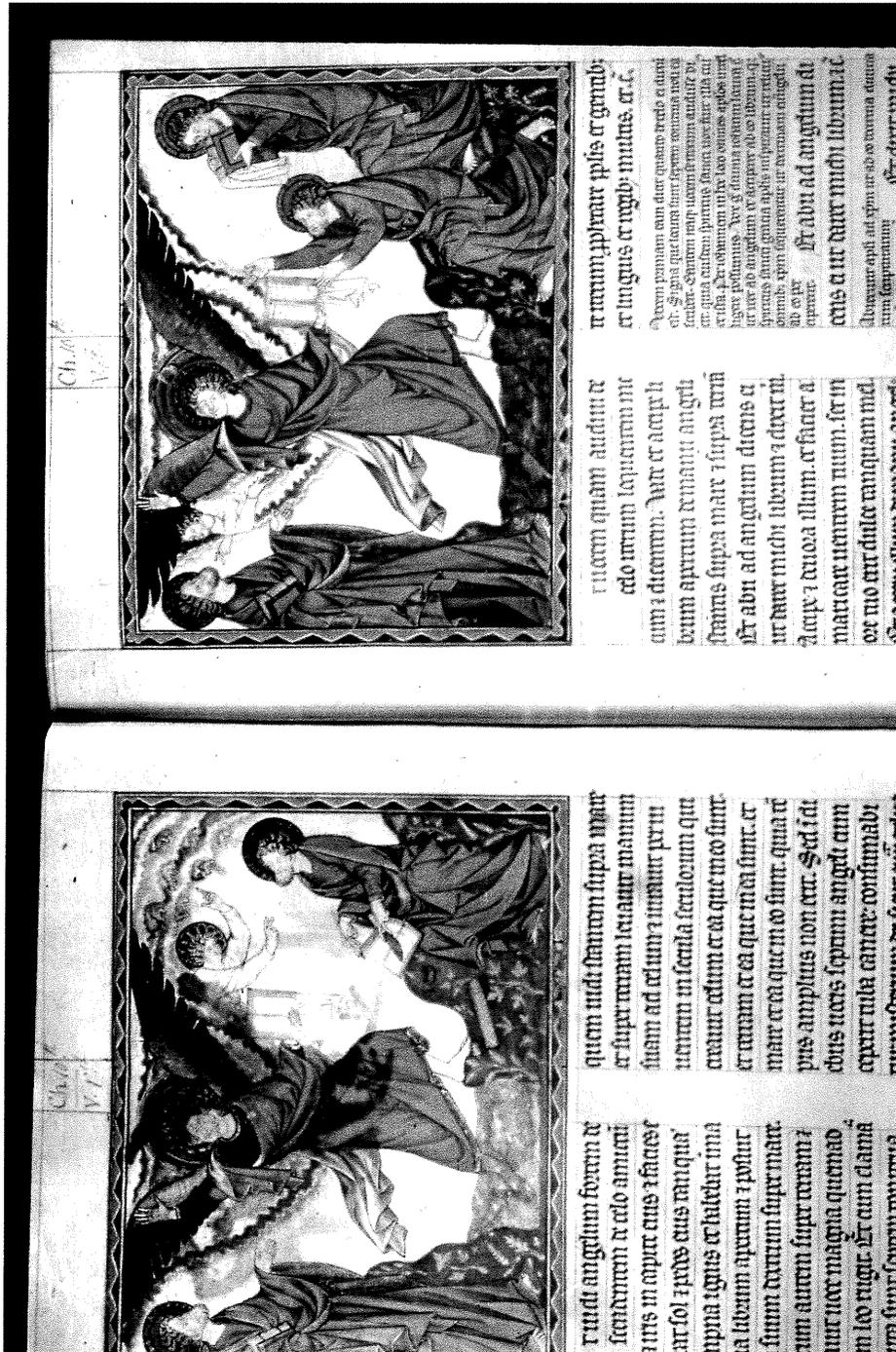


Fig. 27. - L'Ange puissant (Oxford, Bodleian Library, ms Douce 180, pp. 32-33)



**L**e dy un autre angle  
 fort qui descendoit  
 du ciel couuert de nue Et  
 luy du ciel estoit en son  
 chief Et la face de celluy

estoit aussi comme de sou  
 leil Et ses pies aussi come  
 columpne de feu Et auoit  
 en sa main dy liure ouuert  
 Et mist son pie de stre sur

Fig. 28. - L'Ange puissant (Chantilly, Musée Condé, ms 28, f.63v)

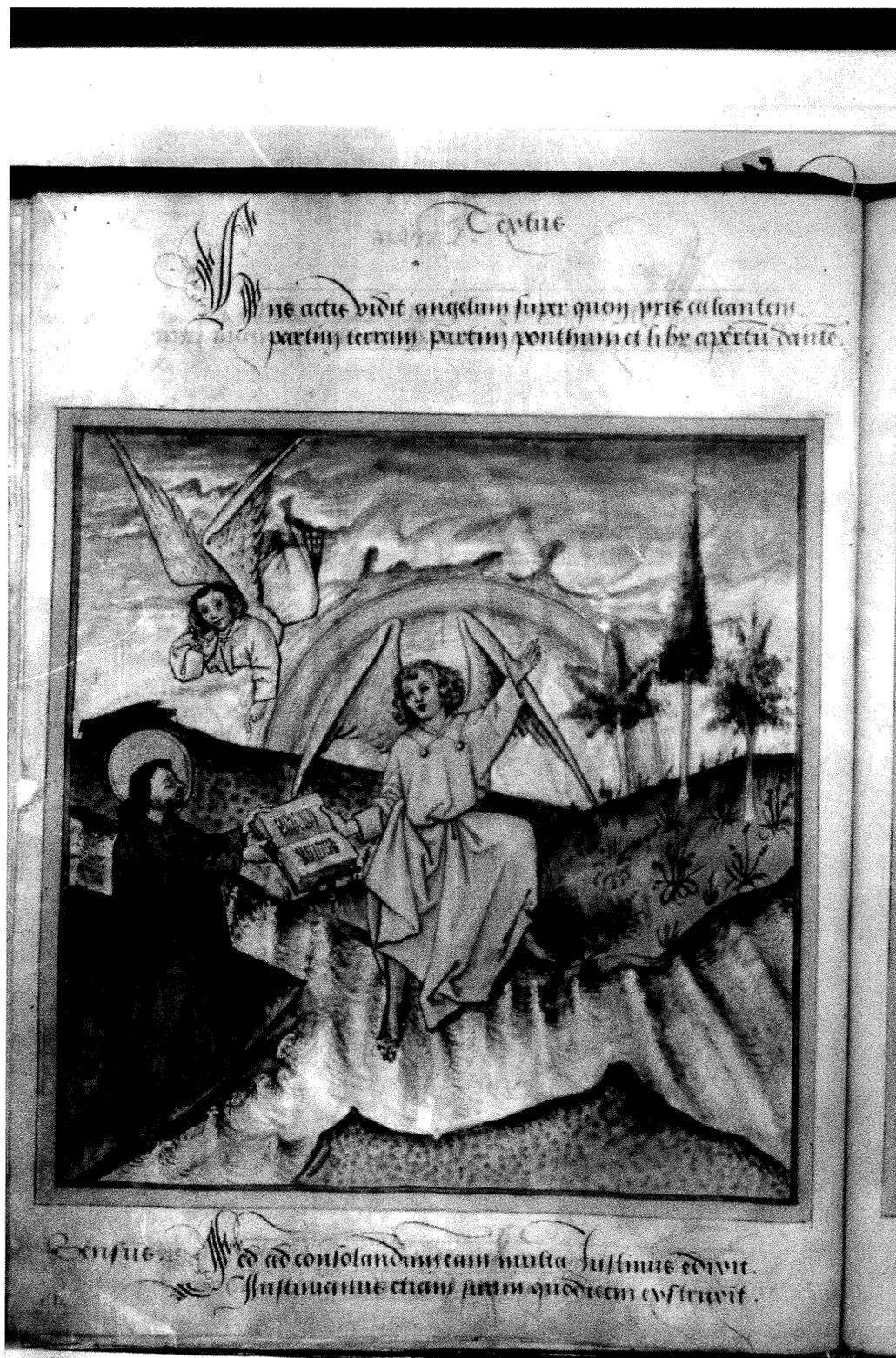


Fig. 29. - L'Ange puissant (Lyon, Bibl. mun., ms 439, f. 11v)

livre, illustrant le verset huit. Exception faite de la position de Jean, cette miniature de Lyon apparaît comme une copie inversée de celle de Chantilly, reproduisant la confusion droite/gauche de cette dernière.

L'artiste artésien-picard n'avait qu'une miniature à consacrer au chapitre 10. Il a décidé de se concentrer sur l'action de Jean qui prend le livre des mains de l'Ange puissant. C'est malheureusement la miniature illustrant ce passage que nous n'avons pas pu consulter dans *l'Apocalypse de Chantilly*. Cependant, si elle reprend la même disposition que la première, elle doit être encore plus proche de celle de Lyon que l'illustration décrite ici puisqu'elle montre elle aussi Jean prenant le livre des mains de l'Ange puissant.

Toute la scène, dans les deux Apocalypses, prend place dans un paysage fait d'îlots de terre et d'un cours d'eau qui sépare Jean de l'Ange puissant. Ce paysage ne se trouve pas dans les Apocalypses anglo-françaises plus anciennes, ce qui s'explique par l'introduction tardive des décors naturels dans les enluminures. Cependant, une étude attentive des illustrations de Chantilly disponibles révèle une façon très proche de représenter l'espace dans les deux Apocalypses. L'enlumineur de Chantilly utilise souvent des îlots de terre, entourés ou non d'eau, pour isoler Jean des scènes illustrées. On a alors l'impression que l'apôtre observe la scène depuis l'île de Pathmos, d'où il expérimente ses visions. Parfois, ce sont les îlots qui contiennent les épisodes de l'Apocalypse et l'apôtre est en retrait, à l'extérieur de l'îlot. Cette façon de représenter l'espace est aussi très présente dans *l'Apocalypse de Lyon* et on a peine à

croire que cette judicieuse manière de jouer avec le décor ait pu être inventée deux fois par des artistes indépendants. Notons que ce procédé est absent des quatre autres Apocalypses du XVe siècle que nous avons étudiées.

*L'Apocalypse de Chantilly* a été réalisée vers 1415 à Paris. On ignore à qui elle était destinée mais on la retrouve à Bruxelles en 1734, donc pas très loin de la région où notre artiste travaillait. Il est impossible de savoir si elle est passée par Cambrai au milieu du XVe siècle, mais il paraît probable que l'artiste de *l'Apocalypse de Lyon* ait pu consulter, sinon ce manuscrit, du moins une oeuvre semblable, à laquelle il aura emprunté les éléments décrits plus haut.

Certains détails insolites ont également été observés à la fois sur *l'Apocalypse de Lyon* et sur l'un ou l'autre des manuscrits anglo-français de la seconde famille. *L'Apocalypse de l'Escurial* et celle des *Cloisters*, entre autres, contiennent un motif singulier dans l'épisode de l'Agneau prenant le livre aux sept sceaux des mains de l'Anonyme (5:6-14). Ce motif est aussi présent dans *l'Apocalypse de Lyon*. Il s'agit d'une série d'anges pressés sur tout le pourtour de la mandorle de l'Agneau et du Christ et illustrant le verset 11, où il est écrit qu'une multitude d'anges est rassemblée autour du trône. L'illustration correspondante de Lyon, dans son entier, est d'ailleurs assez proche de celle des *Cloisters*.

Les deux détails suivants ont été observés dans *l'Apocalypse de l'Escurial*, mais l'artiste artésien-picard les a certainement empruntés ailleurs, et cela pour deux raisons. D'abord parce que *l'Apocalypse de l'Escurial* est demeurée en Savoie durant tout le siècle, et deuxièmement parce que l'illustration contenant le second détail n'avait pas encore été peinte au moment où *l'Apocalypse de Lyon* a été réalisée. En effet, le manuscrit de l'Escurial a été exécuté en deux temps, une première moitié des illustrations ayant vu le jour entre 1428 et 1435 et une seconde en 1482<sup>150</sup>.

Dans la miniature de l'Escurial illustrant la cinquième trompette (9:1-12), on remarque à l'extrême droite, en haut d'une montagne, un squelette qui fuit des personnages courant vers lui, les bras tendus. Cette scène traduit en image le verset six qui se lit comme suit: «En ces jours-là, les hommes rechercheront la mort sans la trouver, ils souhaiteront la mort et la mort les fuira!». Le squelette, plutôt le cadavre décharné qui dépeignait la Mort à la fin du Moyen Age, s'enfuit, à moitié tourné vers les individus qui grimpent la montagne au sommet de laquelle il se trouve. Un roi s'agrippe à son manteau.

Cette composition apparaît de façon presque identique dans *l'Apocalypse de Lyon* (ill. 17; fig. 30). La Mort est au sommet de la montagne, à l'extrême droite de l'image, et tout en

---

<sup>150</sup> A ce sujet, voir C. Gardet, *L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie*, Annecy, 1969 (coll. De la peinture du Moyen Age en Savoie, 3) et Sheila Edmunds, «Jean Bapteur et l'Apocalypse de l'Escurial», in *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Torino, Umberto Allemandi et c., 1991 (Fondation Humbert II et Marie José de Savoie), pp. 92-104.

regardant en arrière, elle court pour échapper à ses assaillants. Ceux-ci sont en moins grand nombre que dans *l'Apocalypse de l'Escurial* mais ils ont les bras tendus vers elle comme on peut le voir dans cette dernière. Un des personnages porte même un chapeau identique à celui de l'individu qui occupe une position similaire dans le manuscrit de l'Escurial.

L'invention de cette composition ne date certainement pas des débuts du cycle anglo-français. Nous ne l'avons découverte dans aucune des Apocalypses étudiées, sauf dans celle de l'Escurial. Il faut dire que l'intérêt pour la mort s'est considérablement accru à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et qu'on n'avait auparavant pas tellement l'habitude de la représenter graphiquement<sup>151</sup>. Il s'agit donc d'un ajout tardif auquel manifestement l'artiste artésien-picard a eu accès. Cette composition lui a plu suffisamment pour qu'il l'intègre telle quelle dans une image qui est pourtant une création originale dans son ensemble.

Le cas du Cavalier fidèle du chapitre 19 est semblable. Celui-ci porte dans *l'Apocalypse de l'Escurial* une série de couronnes superposées qui forment un cône, très semblable au couvre-chef du même cavalier de Lyon (ill. 43, fig. 31). Ce singulier chapeau fait référence au verset 12, où il est dit que le cavalier a sur la tête plusieurs diadèmes. Également dans les deux illustrations, il porte un manteau d'hermine. Ces deux caractéristiques n'ont été observées dans aucun autre cycle faisant partie du corpus étudié. Mais la forme tout à fait

---

<sup>151</sup> A ce sujet, cf. Alberto Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ed. Serge Fleury, 1983 (coll. La Mesure du temps), spécialement l'introduction.

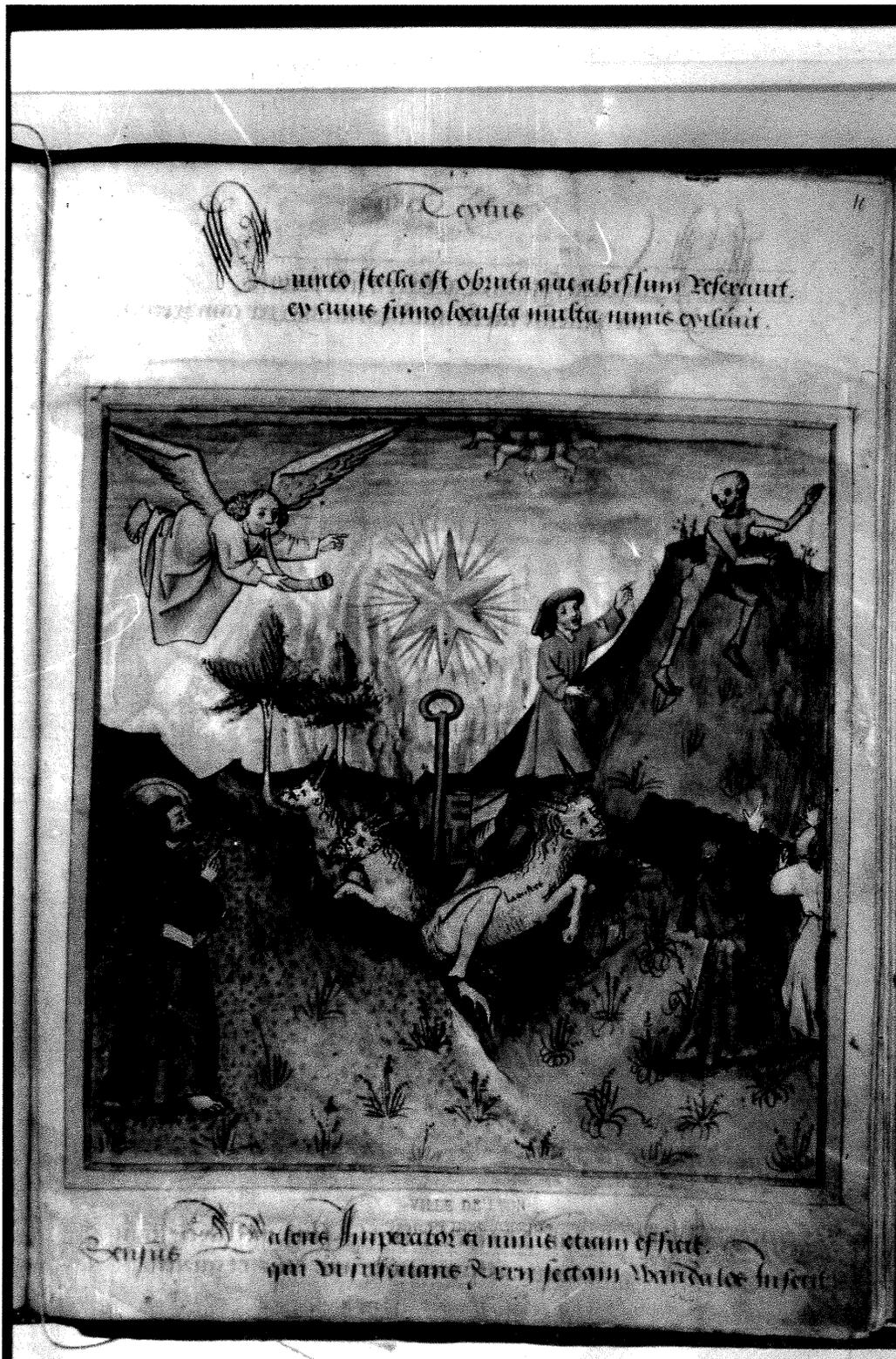


Fig. 30. - La cinquième trompette (Lyon, Bibl. mun.,  
ms 439, f. 10r)



particulière du couvre-chef peut difficilement avoir été inventée deux fois. Comme cette illustration a été réalisée en 1482, après l'illustration correspondante de Lyon, on peut se demander dans quel sens s'est fait l'emprunt. Jean Colombe, l'enlumineur français qui a terminé *l'Apocalypse de l'Escorial*, pourrait-il avoir déjà vu notre Apocalypse? Ou bien a-t-il repris ce motif d'un cycle de l'Apocalypse que l'artiste artésien-picard connaissait lui aussi?

Il ressort de ce qui précède que l'enlumineur de *l'Apocalypse de Lyon* a occasionnellement utilisé les cycles anglo-français dans la création de son oeuvre, particulièrement dans les six premiers chapitres. Il semble certain qu'il a eu sous les yeux un manuscrit faisant partie du groupe auquel appartient par exemple *l'Apocalypse des Cloisters* et surtout les tapisseries d'Angers. Quelques caractéristiques de *l'Apocalypse de Lyon* se retrouvent exclusivement dans ce groupe, par exemple l'association arche d'alliance/Femme vêtue de soleil et la composition de la vision de l'Anonyme. Ce sont les tapisseries d'Angers qui offrent les ressemblances les plus précises avec *l'Apocalypse de Lyon*. On peut se demander si l'artiste artésien-picard aurait pu y avoir accès ou encore s'il aurait connu le modèle des tapisseries<sup>152</sup> ou une copie très proche.

---

<sup>152</sup> La quête du modèle de la tapisserie d'Angers n'est pas encore terminée. On sait qu'il s'agit d'un manuscrit appartenant au groupe des Cloisters. G. Henderson, dans «The Manuscript Model of the Angers Apocalypse Tapestries», *Burlington Magazine*, v. 127, no 985, 1985, pp. 208-219, propose comme modèle une Apocalypse appelée *Burckhardt-Wildt album*. Ce cycle est assez proche de la tapisserie mais Francis Muel, dans *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Assoc. pour le dév. de l'Inventaire gén. des Monuments et des Richesses artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987, p. 27, met en doute l'idée qu'il s'agisse bien là de la source unique ou directe de la tapisserie. En effet, bien que ce manuscrit soit le plus proche cousin de la tapisserie découvert à ce jour, il existe encore plusieurs divergences entre lui et la tapisserie.

Il y a cependant d'autres similitudes entre l'*Apocalypse de Lyon* et les cycles anglo-français qui ne sont pas présentes dans le groupe auquel appartient la tapisserie. Il s'agit des particularités soulevées dans l'*Apocalypse de Chantilly* et dans celle de l'*Escurial*. Ces dernières s'éloignent du groupe des Cloisters par exemple dans la vision de l'Anonyme, réunissant les Vieillards en cercle autour du trône. Le manuscrit de Chantilly partage cependant avec le groupe des Cloisters l'association arche d'alliance/Femme vêtue de soleil.

On peut donc penser que l'artiste de l'*Apocalypse de Lyon* a consulté plusieurs cycles anglo-français. A moins bien sûr que toutes les similitudes étudiées n'aient été réunies en une seule Apocalypse du XVe siècle qui aurait, elle, inspiré notre artiste. Mais ceci est pour l'instant impossible à déterminer compte tenu de l'accès difficile aux manuscrits originaux, conservés dans plusieurs dépôts différents, et du très petit nombre d'études effectuées sur les Apocalypses anglo-françaises du XVe siècle.

Notons enfin que toutes les similitudes observées entre les Apocalypses anglo-françaises et celle de Lyon n'ont pu être découvertes dans aucune des autres traditions iconographiques analysées ici, qui semblent n'offrir aucune ressemblance frappante avec cette dernière.

L'étude comparative des cycles illustrés de notre corpus avec l'*Apocalypse de Lyon* démontre avant tout l'originalité de l'artiste artésien-picard responsable de la réalisation des enluminures. Le peintre a cherché à renouveler l'illustration de l'Apocalypse, en prenant pour base textuelle unique le texte biblique. Les divisions du cycle ont été en très grande partie conçues pour le manuscrit. Dans les premiers chapitres tributaire de la tradition anglo-française pour la composition de ses miniatures, il s'est rapidement dégagé de celle-ci, créant une Apocalypse unique, fortement affranchie de ses modèles.

TABLEAU I : division de cycles illustrés de l'Apocalypse

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin Staatsbibl. ms th. lat. fol. 561	Madrid, Bibl. nac. ms Vit. 14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, bibl. mun. ms 422
1:9-11 [2r]	1:9-10 [3v]	1:1-3 [1r]	1:1-6 [1r]	1:1-6 [41r]	1:12-20 [11]	1:9-11 [5]	1:1-3 [9r]
	1:11 [2v]	1:10-20 [3r]	1:7-9 [2r]	1:7-9 [43v]			
1:12-20 [2v]	1:12-18 [4v]	2:1-11 [4v]	1:10-20[3v]	1:10-20[46r]	2:1-7 [13]	1:12-20 [5]	1:4-12 [9v]
	1:19-20 [5v]		2:1-7 [19v]	2:1-7 [78r]			
-----	2:1-7 [6v]	2:12-29 [6v]	2:8-11 [22r]	2:8-11[82v]	2:8-11 [15]	-----	-----
	2:8-11 [7v]		2:12-17[24v]	2:12-17 [87v]			
-----	2:12-17 [8v]	3:1-13 [8r]	2:18-29[26v]	2:18-29 [92r]	2:12-17 [17]	-----	-----
	2:18-29 [9v]		3:1-6 [28v]	3:1-6 [96r]			
-----	3:1-6 [10v]	3:14-22 [9r]	3:7-13[31r]	3:7-13 [100v]	3:1-6 [23]	-----	-----
	3:7-13 [11v]		3:14-22 [37r]	3:14-22 [106v]			
-----	3:14-22 [12v]	3:14-22 [9r]	3:14-22 [37r]	3:14-22 [106v]	3:14-22 [26]	-----	-----
	-----		-----	-----			

Les divisions des manuscrits de Berlin et de Madrid ont été empruntées à J. Williams, *Illustrated Beatus*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, v. 2, pp. 283-290. Les divisions du manuscrit de Cambrai ont été empruntées à N. Morgan, *Early Gothic Manuscripts, 1250-1285*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1982, v. 2, pp. 201-213. Les autres divisions sont de nous.

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staat bibl. ms th. lat. fol.561	Madrid, Bibl.nac.ms Vit.14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, Bibl. mun. ms 422
4:1-7 [3r]	4:1 [13v]	4:2-7 [10v]	-----	4:1-5 [112v]	4:4 [31]	4:1-7 [6]	4:2-8 [14r]
	4:2-4 [14v]						
	4:5-8 [15v]		4:6 - 5:14 [38r]	4:6 - 5:14 [116v]	4:2-8 [33]		4:10-11 [16r]
4:8 - 5:5 [3v]	4:9 - 5:3 [16v]	4:8 - 5:5 [11v]			4:9 - 5:5 [47]		5:1-5 [14v]
	5:4-6 [17v]					5:1-14 [7]	5:6 [16v]
5:6-14 [4r]	5:8-14 [18v]	5:6-14 [13v]			5:6-14 [48]		5:7 [18r]
6:1-2 [4v]		6:1-2 [14r]			6:1-2 [54]		6:1-2 [18v]
6:3-4 [5r]	6:1-8 [19v]	6:3-4 [14v]	6:1-8 [47r]	6:1-8 [135r]	6:3-4 [56]		6:3-4 [20r]
6:5-6 [5v]		6:5-6 [15r]			6:5-6 [58-59]		6:5-6 [20v]
6:7-8 [6r]		6:7-8 [15v]			6:7-8 [61]		6:7-8 [22r]
6:9-11 [6v]	6:9-12 [20v]	6:9-11 [16v]	6:9-11 [48v]	6:9-11 [138v]	6:9-11 [62]		6:9-11 [22v]
6:12-17 [7r]			6:12-17 [50r]	6:12-17 [141v]	6:12-17 [66]		6:12-17 [24r]
7:1-8 [7v]	7:1 [21r]	7:1 [17v]	7:1-3 [51v]	7:1-3 [145r]	7:1-3 [69]		7:1-3 [24v]
	7:2-8 [22r]						
7:9-17 [8r]	7:9-12 [23r]	7:9-17 [18v]	7:4-12 [52r]	7:4-12 [147v-148r]	7:9-12 [74]		7:9-17 [28r]



Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staat bibl. ms th. lat. fol. 561	Madrid, Bibl.nac ms Vt. 14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, Bibl. mun. ms 422
11:15-18 [13r]	11:16-19 [36r]	11:15-18 [28v]	11:15-18 [69r]	11:15-18 [184r]	11:15-18 [125]	11:15-18 [21]	11:15-17 [44v]
11:19 - 12:2 [13v]		11:19 - 12:5 [29v]		11:19 [184v]	11:19 [127]	11:19 [21]	11:19 - 12:5 [47r]
12:3-5 [14r]	12:1-5 [37r]		12:1-17 [70r]	12:1-17 [186v-187r]	12:1-5 [131]	12:1-5 [23]	
12:7-12 [14v]	12:7-9 [38r]	12:7-9 [30v]			12:7-9 [134]	12:7-8 [23]	12:6-8 [47v]
						12:9 [24]	
						12:12 [24]	
12:13-16 [15r]	12:13-16 [39r]	12:13-16 [31v]			12:13-17 [137]	12:13-14 [20]	12:13-14 [49r]
						12:15-16 [20]	12:15-16 [49v]
						12:17 [22]	12:17 [50r]
13:1-4 [15v]	13:1-4 [40r]	13:1-3 [32v]	13:1-10 [72r]	13:1-10 [191v]	13:1-4 [139]	13:1 [22]	
						13:2-3 [25]	13:2 [50v]
						13:4-6 [26]	13:4A [52r]
							13:4B [52v]
					13:5-10 [141]	13:7-10 [26]	13:7-10 [54r]

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staat bibl. ms th. lat. fol.561	Madrid, Bibl.nac.ms Vit.14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, Bibl.mun. ms 422
13:11-15[16r]	13:11-12[41r]	13:11-12[33v]	13:11-17[en 2 images;division inconnue; 73v, 76r]	13:11-17 [195r]	13:11-15[148]	13:11-14[28]	13:12-13[54v]
-----	13:13-15[42r]	-----	-----	-----	-----	13:15 [28]	13:14-15[56r]
-----	-----	-----	-----	-----	-----	13:16-17[27]	13:16-17[56v]
14:1-5 [16v]	14:1-5 [43r]	14:1-5 [34v]	14:1-5 [77r]	14:1-5 [205r]	14:1-5 [157]	14:1-3 [27]	14:1 [58r]
-----	14:6-7 [44r]	-----	-----	-----	14:6-7 [162]	14:6-7 [43]	14:2-5 [58v]
14:6-12 [17r]	14:8-12 [45r]	14:6-12[35v]	14:6-13[77v]	14:6-13 [207r]	14:8 [163]	14:8 [43]	14:6-7 [61r]
-----	-----	-----	-----	-----	14:9-12[165]	14:9-12 [44]	14:8 [61v]
14:13-15[17v]	14:13-15[46r]	14:13-20[37r]	14:14-20[78v]	14:14-20 [209r]	14:13 [167]	14:13 [44]	14:9-11 [63r]
-----	-----	-----	-----	-----	14:14-16[169]	14:14-16 [29]	14:13 [63v]
14:17-20[18r]	14:16-20[47r]	14:13-20[37r]	14:14-20[78v]	14:14-20 [209r]	14:17-19[170]	14:17-20 [29]	14:14-16[65r]
-----	-----	-----	-----	-----	14:20 [172]	14:17-20 [29]	14:17-18[65v]
15:1-4 [18v]	15:1-4 [48r]	15:1- 16:1 [38v]	15:1-4 [79v]	15:1-4 [211v]	15:1 [174]	15:1 [30]	14:19-20[67r]
-----	-----	-----	-----	-----	15:2-4 [177]	15:2-4 [30]	15:1-4 [67v]
15:5 - 16:6 [19r]	15:5 - 16:2 [49r]	-----	15:5-8 [80r]	15:5-8[213r]	15:5-7 [180]	15:5-8 [31]	15:7 [70r]

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staat bibl. ms th. lat.fol. 561	Madrid, Bibl.nac.ms Vit. 14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, Bibl. mun. ms 422
15:5 - 16:6 (suite)	15:5 - 16:2 (suite)	15:1-16:1 (sui.)	-----	16:1 [214r]	-----	-----	16:1-2 [70v]
	16:3-8 [50r]	16:2-4 [39v]	16:2 [80v,81]	16:2 [216r]	16:2 [181]	16:2 [31]	
-----			16:3 [216r]	16:3 [182]	16:3-4 [32]		
16:8-12 [19v]	16:9-14 [51r]	16:8-14 [40v]	16:4-7 [81r]	16:4-7[216v]	16:4 [183]	16:5-7 [32]	16:3-7 [72r]
			-----	-----	-----	-----	
16:13-14 [20r]	16:17-21 [52r]	16:17-21 [41v]	16:8-9 [82r]	16:8-9[218v]	16:8-9 [184]	16:8-9 [33]	16:8-9 [72v]
			16:10-12 [82v]	16:10-11 [219r]	16:10-11 [186]	16:10-11 [33]	
16:17-21 [20v]	17:1-7 [53r]	17:1-7 [43r]	16:12 [82v]	16:12 [219v]	16:12 [187]	16:12-14 [34]	16:10-12[74r]
			-----	16:13-16 [220v]	16:13-14 [190]	-----	16:13 [74v]
17:1-7 [21r]	17:8-11?[54r]	-----	16:17-21 [83v]	16:17-21 [223r]	16:17-21 [193]	16:17-21 [35]	16:17-21 [77r]
			17:1-3 [84r]	17:1-3[224v]	17:1-7 [196]	17:1-2 [36]	17:1-2 [77v]
-----	17:15?[55r]	-----	17:3-13 [84v]	17:3-13[225v]	-----	17:3-5 [36]	17:3-5 [81r]
			17:14-18 [86v]	17:14-18 [230v]	17:8-18 [200]	-----	-----

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staatsbibl. ms th. lat.fol. 561	Madrid, Bibl.nac.ms Vit. 14-2	Prague	Apocalypse xylographique	Cambrai, Bibl.mun. ms 422
18:1-19 [21v]	18:1-3 [56r]				18:1-3 [201]	18:1-8 [37]	18:1-3 [81v]
	18:4-8 [57r]	18:1-19 [45r]	18:1-20 [87v]	18:1-20 [233v-234r]	18:4-19 [206]		
	18:9-17 [58r]						
	18:17-21 [59r]						
18:21-24 [22r]	18:22-24 [60r]	18:21-24 [46r]	18:21-24 [88r]	18:21-24 [236v]	18:21-24 [208]	18:21-14 [37]	18:21-24 [85r]
19:1-9 [22v]	19:1-8 [61r]				19:1-4 [210]	19:1-5 [41]	19:1-6 [85v]
		19:1-10 [47v]	19:1-10 [88v]	19:1-10 [238r]	19:5-9 [213]	19:6-8 [41]	19:8-9 [87r]
	19:9-13 [62r]				19:10 [214]	19:9-10 [39]	19:9-10 [87v]
19:11-21 [23r]			19:11-16 [89r]	19:11-16 [240r]	19:11-16 [227]	19:11-16 [39]	19:11-16 [89r]
	19:14-18 [63r]	19:11-18 [48v]		19:17-18 [241r]	19:17-18 [231]	19:17-18 [40]	19:17-18 [89v]
		19:19-21 [49v]	19:19-21 [90r]	19:19-21 [242v]	19:19-21 [233]	19:19 [40]	19:19 [91r]
	19:19 - 20:2 [64r]					19:20-21 [42]	19:20-21 [91v]

Lyon	Trèves	Bamberg	Berlin, Staat bibl. ms th. lat.fol. 561	Madrid, Bibl.nac.ms Vit.14-2	Prague	Apocalypse xylogra- phique	Cambrai, Bibl. mun. ms 422
	19:19-20:2(su)		20:1-3 [90v]	20:1-3 [243v]	20:1-3 [238]	20:1-3 [42]	20:1-2 [93r]
20:1-10 [23v]	20:3-6 [65r]	20:1-3 & 10 [51r]	-----	20:4-6 [245r]	20:4 [239, 240, 242]		20:4-5 [93v]
	20:7-10 [66r]			20:7-8 [246v]	20:4-6 [250]	20:4-6 [38]	
20:11-13[24r]				20:9-10[249r]	20:7-10 [258]		20:7-8 [95r]
-----	20:11-15[67r]	20:11-15[53r]	20:11-15[90v]	20:11-15 [250v-251r]	20:11-13[260]	20:11-15 [46]	20:11-15[98r]
21:1-23[24v]	21:1-8 [68r]	-----			20:14-15[262]		
	21:9-14 [69r]	21:9-23[55r]		21:1-27 [253v]	21:1-23[263]	21:1-6 [45]	21:1-5 [98v]
	21:15-23[70r]					21:9-26 [45]	21:10-17 [104r]
22:1-9 [25r]	22:1-3 [71r]	22:1-15[57r]	-----	22:1-5 [254r]	21:24 - 22:7 [287]	22:1-8 [47]	22:1-2 [104v]
	22:4-5 [72r]						22:8-9[106r]
	22:6-7 [73r]			22:6-21 [262r]		22:9 [47]	
22:10-17[25v]	22:16-17[74r]				22:11-17[292]	22:10-21 [48]	22:16-17 [106v]
TOTAL: 48	TOTAL: 74	TOTAL: 50	TOTAL: 54	TOTAL: 66	TOTAL: 83	TOTAL: 78	TOTAL: 78

## CHAPITRE 8

### DESCRIPTION DES 48 ENLUMINURES DU MANUSCRIT LYON 439

La description des images se fera de gauche à droite, sauf exception.

#### **III. 1, f. 2r (1:9-11)**

Une barque dans laquelle se trouvent deux bateliers, l'un d'eux éloignant la barque du rivage de Pathmos à l'aide de sa rame; en haut, un ange souffle dans une trompette; Jean sur l'île entourée d'eau le regarde, un livre à ses pieds - ce livre l'accompagnera dans presque toutes les illustrations du cycle; un aigle, symbole de l'évangéliste, se tient debout à une extrémité de l'île; les sept Églises en arrière-plan, à l'horizon.

#### **III. 2, f. 2v (1:12-20)**

Les sept étoiles dans le ciel; Jean agenouillé aux pieds du Christ, les mains jointes; au centre le Christ, les yeux rougis, assis sur un trône, les cheveux et la barbe blanche, une épée en travers de la bouche, un candélabre déposé sur un livre dans sa main gauche, une ceinture dorée à la taille, les pieds de feu; Jean et le Christ se tiennent sur une plaque de terre entourée d'eau; les sept candélabres alignés dans le ciel.

**III. 3, f. 3r (4:1-7)**

Au centre dans une mandorle, le Christ tenant le livre aux sept sceaux de la main gauche, le bras droit levé, assis sur un trône au pied duquel se trouve la mer de cristal, les sept lampes autour de sa tête, pendant à la mandorle; la mandorle encadrée par un rectangle à chaque coin duquel un Vivant tient un phylactère; de chaque côté un autre rectangle à l'intérieur duquel apparaissent douze Vieillards couronnés assis sur des bancs, répartis en groupes de six; sous la scène un horizon escarpé au centre duquel se tient Jean, le livre ouvert sur ses genoux, tourné vers un ange qui lui désigne la vision.

**III. 4, f. 3r (4:8 - 5:5)**

Même compartimentation que l'image précédente, mais les trois rectangles sont divisés en deux registres, le registre supérieur étant beaucoup plus court: à gauche au registre inférieur, douze Vieillards lançant leurs couronnes et au registre supérieur, deux Vivants - le lion et l'humain - tenant chacun un phylactère et tournés vers un ange au centre; au centre au registre inférieur, le Christ tenant le globe de la main gauche, le bras droit levé, le livre aux sept sceaux sur le genou et au registre sup. un ange proclamant le livre aux sept sceaux; à droite, au registre inférieur dix Vieillards lançant leurs couronnes, un onzième s'adressant à Jean tout en désignant le Christ, et au registre supérieur deux Vivants - l'aigle et le taureau - tenant chacun un phylactère et tournés vers l'ange du centre; en bas, un horizon escarpé au centre duquel se trouve Jean, un livre à la main et la tête dans la main, l'air consterné.

**III. 5, f. 4r (5:6-14)**

Douze Vieillards tournés vers l'intérieur de l'image, sur un pic rocheux et jouant d'instruments de musique, et au-dessous desquels se trouve Jean tenant un livre et regardant vers le centre de l'image; au centre une mandorle contenant le Christ sur un trône, à ses pieds l'Agneau aux sept cornes et aux sept yeux ouvrant le livre aux sept sceaux; les quatre Vivants aux quatre coins de la mandorle, tenant des phylactères; quatre anges de part et d'autre de la mandorle se pressant contre elle; douze Vieillards sur un pic rocheux, jouant d'instruments de musique et tournés vers l'intérieur.

**III. 6, f. 4v (6:1-2)**

Jean tenant son livre entrouvert et regardant vers l'intérieur; un Vivant - l'humain - volant et tenant un phylactère; un cheval blanc de profil, trottant vers la droite de l'image et dont le cavalier barbu et couronné tient un arc bandé pointé vers la droite.

**III. 7, f. 5r (6:3-4)**

Jean assis sur une île, tenant son livre et regardant vers l'intérieur; au ciel, un Vivant - le lion - tenant un phylactère et volant vers la gauche; de l'autre côté de l'île un cheval rouge tourné vers la droite et monté par un cavalier en armure s'apprêtant à frapper avec son épée un des trois personnages à ses pieds: un homme blessé à la poitrine, enfonçant une lance dans le dos d'un second personnage et pointé avec un arc par un soldat.

**III. 8, f. 5v (6:5-6)**

Jean debout sur une île tenant son livre et regardant vers la droite; un personnage avec une balance dans la main gauche, montant un cheval noir immobile tourné vers la droite; au ciel les quatre Vivants alignés tenant des phylactères - l'humain, l'aigle, le lion, le taureau.

**III. 9, f. 6r (6:7-8)**

Au centre supérieur de l'image, Jean assis sur une île suspendue au-dessus de la mer, son livre sur les genoux; en dessous, à gauche, l'enfer qu'on peut voir par une crevasse ouverte sur la terre, remplie de damnés nus et hurlants assaillis par un démon avec une pique qui se tient au-dessus de la crevasse, dont sortent du feu et deux autres démons; à droite, un cheval brun tourné vers la droite, le dos couvert d'un drap blanc sur lequel est assis un cadavre desséché - la Mort - tenant une épée; un Vivant - l'aigle - vole au-dessus de lui.

**III. 10, f. 6v (6:9-11)**

Dans le bas, Jean assis, le livre fermé sur ses genoux et désignant la scène; cinq personnages - des âmes - revêtus d'une robe blanche, à genoux, les mains jointes, regardant en direction d'un ange de dos qui aide une autre âme à enfiler sa robe; une septième âme, nue, sortant, à droite, de sous l'autel qui occupe le centre supérieur de l'image; un ange dans le ciel se dirige vers lui en volant, une robe blanche sur le bras.

**III. 11, f. 7r (6:12-17)**

Jean sur une île, tenant son livre, une main sur la poitrine, se détourne de la scène à droite; au-dessus de lui, le soleil obscurci, la lune rouge et des étoiles tombant, dont certaines jusque sur la terre; un personnage dans une crevasse, une ville démolie, et plus haut des individus, dont un roi et un pape, cachés dans les failles de la montagne; au sommet de celle-ci, une tour avec un rempart et deux arbres à moitié arrachés.

**III. 12, f. 7v (7:1-8)**

Jean assis, le livre sur ses genoux, regardant douze personnages, dont certains habillés de façon exotique, qui se tiennent en cercle sur une île; autour d'eux, quatre anges aux bras écartés recevant dans le dos le souffle des quatre vents représentés par une tête à chaque coin de l'image; au centre supérieur, un ange volant, tenant un rectangle - un livre? - marqué d'une croix, le sceau de Dieu.

**III. 13, f. 8r (7:9-17)**

Au centre en haut, le Christ tenant le globe, assis sur un trône, l'Agneau à ses pieds, entouré par dix anges aux mains jointes; sous eux, à gauche et à droite, un groupe de personnages à genoux vêtus de longues robes, tenant des palmes et tournés vers le Christ et l'Agneau; au centre en bas, Jean avec son livre regardant le Christ et l'Agneau et un Vieillard lui désignant le ciel.

**III. 14, f. 8v (8:2-4)**

Au centre en haut, le Christ dans une mandorle tenant un livre; de chaque côté de lui, les sept anges aux trompettes volant, quatre à gauche de l'image, trois à droite; sous la mandorle, un ange agitant un encensoir d'une main et désignant de l'autre le feu sur l'autel, et un deuxième ange les bras tournés vers le Christ; Jean dans le coin inférieur gauche, le livre ouvert sur les genoux; la scène prend place sur une île ou une presqu'île.

**III. 15, f. 9r (8:7-9)**

Jean debout, le livre sous le bras, observant la scène d'un air malheureux; au-dessus de lui, le premier ange sonnante de la trompette et provoquant la tombée de grêle rouge et de feu sur la terre; le second ange sonnante, et sous lui la mer enflammée dans laquelle deux navires chavirent, provoquant la noyade de ses passagers.

**III. 16, f. 9v (8:10-13)**

Jean debout, regardant la scène; au-dessus de lui, dans le ciel, un ange sonne, représentant les troisième et quatrième trompettes; un grand astre tombant vers l'eau; au ciel, le soleil obscurci, la lune, des étoiles et l'aigle du malheur, nimbé, sortant d'un nuage et volant vers l'intérieur de l'image; en bas, au premier plan, des personnages buvant dans des sources ou agonisant à côté d'elles.

**III. 17, f. 10r (9:1-3 et 6)**

Jean debout, observant la scène; au-dessus de lui, dans le ciel, le cinquième ange sonnait en direction d'un grand astre au-dessus d'une énorme clef, qui surmonte l'Abîme d'où sortent de la fumée et trois sauterelles à figure humaine, barbus, avec une crinière et deux cornes droites; en haut complètement, une portion du soleil cachée par de la fumée; une montagne au sommet de laquelle un cadavre desséché - la Mort - fuit, se retournant vers trois individus qui tendent les bras vers lui.

**III. 18, f. 10v (9:7-12)**

Jean sur une île se détournant de la scène; un ange sonne de la trompette dans le ciel; un roi barbu au visage simiesque et aux ailes de chauve-souris - Abaddon - assis sur une sauterelle munie d'ailes, couverte d'une cuirasse, et avec une queue comme celle d'un scorpion, qui court vers la droite; trois autres sauterelles venant en sens inverse, à moitié hors cadre.

**III. 19, f. 11r (9:13-19)**

Jean assis dans le coin inférieur, regardant la scène; volant au ciel, le sixième ange sonnait de la trompette et tenant le bout d'une corde qui entrave les quatre anges sur l'Euphrate, armés d'une épée; au-dessus d'eux, un autel aux quatre coins duquel se trouvent quatre têtes - la voix des quatre cornes de l'autel; au-dessus, une mandorle avec le Christ assis sur un trône et tenant un livre fermé; l'armée des quatre anges, écrasant leurs victimes sous les

sabots de leurs montures, au corps de chevaux, à la tête de lion crachant du feu et à la queue munie d'une tête.

**III. 20, f. 11v (10:1-9)**

Jean, sur une plaque de terre entourée d'eau et prenant un livre ouvert de la main d'un ange surmonté d'un arc-en-ciel, le bras gauche levé, le pied droit dans l'eau et le gauche sur la terre; entre eux, au ciel, un ange volant et pointant le livre du doigt.

**III. 21, f. 12r (11:1-2)**

Jean, assis, tendant le bras en direction d'un ange qui lui offre d'une main un roseau, pour mesurer le temple, et lui désigne de l'autre main le temple, plus haut, sur une butte; quatre personnages priant à genoux dans le temple, un groupe de deux personnes de chaque côté du temple, à l'extérieur de celui-ci et le désignant du bras.

**III. 22, f. 12v (11:3-10)**

Jean debout regardant la scène à partir du bas de l'image; un quadrupède blanc tenant un cimenterre, sort d'une caverne - la Bête qui surgit de l'Abîme - et se rue dans le dos d'un des deux Témoins barbu et vêtu d'une longue robe; à côté de ce dernier, un arbre - l'olivier - et un haut candélabre - le flambeau -; un roi flanqué de deux conseillers regardant en direction du premier Témoin, qui s'adresse à lui; sous le premier Témoin, le second gisant décapité, le pied de la Bête encore sur sa jambe, son olivier et son flambeau cassés en deux; en bas, deux tours

dont une à moitié rasée et un rempart en partie détruit; derrière le rempart, deux personnages échangeant un cadeau.

**III. 23, f. 13r (11:15-18)**

Dans le coin supérieur gauche, un ange sortant à moitié des nuages, sonnant de la trompette; au centre en haut de l'image, le Christ couronné tenant un livre dans une mandorle autour de laquelle se pressent quatre anges; de chaque côté, sur une plaque de terre surélevée, douze Vieillards à genoux rendant grâce à Dieu; sous la mandorle, Jean assis, écrivant dans son livre ouvert posé sur ses genoux.

**III. 24, f. 13v (11:19 - 12:2)**

Jean à genoux désignant la scène du doigt; en haut, le temple de Dieu contenant l'arche d'alliance; la Femme, une main sur le ventre et semblant souffrir, avec les flammes du soleil dans son dos l'entourant toute, une couronne surmontée des douze étoiles sur deux étages et formant comme un éventail; sous ses pieds, la lune ronde, presque toute remplie d'un visage, excepté le croissant sur lequel la Femme se tient; une tempête de grêle.

**III. 25, f. 14r (12:3-5)**

Jean assis sur une plaque de terre et levant la tête vers la scène; La Femme debout sur une butte, ayant maintenant le soleil autour de la taille comme une ceinture, et sans la lune, tendant le Christ-enfant à Dieu, dans les nuages jusqu'à la taille, et escorté de deux anges; le

dragon blanc à sept têtes couronnées et munies de dix cornes, volant en direction de la Femme et balayant des étoiles avec sa queue.

**III. 26, f. 14v (12:7-12)**

Jean assis sur un îlot de terre, tenant son livre ouvert sur ses genoux; sur une butte, deux personnages observant la scène; en haut de l'image, un ange volant, proclamant la victoire de Dieu sur Satan; saint Michel armé d'une épée et d'un bouclier combattant le dragon à sept têtes avec deux anges armés; le dragon couché sur le dos, les pattes en l'air, et à ses côtés trois démons s'enfonçant dans le sol.

**III. 27, f. 15r (12:13-16)**

Jean assis, le livre ouvert sur ses genoux, levant la tête en direction de la scène; une butte sans herbe, dont s'échappent quelques racines mortes ou décharnées, représentant le désert; la Femme munie d'ailes volant dans le ciel vers le désert, au-dessus du dragon n'ayant plus qu'une tête, sans couronne ni corne, et crachant en direction de la Femme un jet d'eau qui retombe vers la terre et s'engouffre en elle.

**III. 28, f. 15v (13:1-4)**

Jean debout sur une butte, tourné vers les deux bêtes; le dragon à une tête en face de la bête qui ressemble à une panthère, ayant sept têtes de lion munies de neuf(!) cornes toutes

garnies d'une couronne, et aux pattes d'ours; au centre inférieur de l'image, trois individus à genoux adorent les bêtes.

**III. 29, f. 16r (13:11-15)**

Jean de dos, pointant la scène du doigt; de derrière une butte sortent les pattes antérieures et quelques têtes de la bête semblable à une panthère; en face d'elle, sur une élévation de terrain, la bête qui surgit de la terre, ressemblant à un bouc avec deux cornes, une patte relevée; entre elles, le ciel s'ouvrant pour laisser s'échapper du feu sur la terre; en bas dans la partie de droite, deux personnages à genoux, adorant chacune une bête, et un autre personnage debout qu'un quatrième tient par le poignet et d'apprête à frapper avec un bâton.

**III. 30, f. 16v (14:1-5)**

L'Agneau dans le centre supérieur de l'image, se tenant au sommet du mont Sion et encadré par les quatre Vivants portant chacun un phylactère; derrière le mont, de chaque côté, six personnages - ceux qui sont marqués au front du nom de l'Agneau et du Père - adorant l'Agneau; devant le mont, de chaque côté, deux personnages jouant de la harpe et un troisième, au milieu, joignant ses mains vers l'Agneau; en bas, sur une butte devant le mont, Jean assis, le livre ouvert sur ses genoux et paraissant lire, une main sur le visage.

**III. 31, f. 17r (14:6-12)**

Jean debout, la tête levée vers trois anges au ciel; le premier tient un livre ouvert - l'évangile éternel -; sous lui, quatre individus assis levant la tête en sa direction; le deuxième ange montre Babylone détruite; le troisième désigne le dragon du doigt, à moitié hors cadre, ouvrant sa gueule en direction de cet ange.

**III. 32, f. 17v (14:13-15)**

Jean assis sur une île, s'appêtant à écrire dans le livre ouvert sur ses genoux et levant la tête vers un ange au ciel qui lui dicte ce qu'il doit écrire; assis sur une nuée, le Christ nimbé et couronné, à la physionomie d'ange mais sans ailes et brandissant une faucille; un ange sortant d'un temple au ciel, s'adressant au Christ et pointant du doigt un champ de blé.

**III. 33, f. 18r (14:17-20)**

Jean debout avec son livre ouvert; au-dessus de lui, un ange sortant d'un temple au ciel, fauchant des vignes sur une butte, qui tombent dans une faille de la terre s'emplissant de sang - la cuve de la colère de Dieu; un ange sur un autel s'adressant au premier ange; sous lui, une ville faisant face à la faille remplie de sang.

**III. 34, f. 18v (15:1-4)**

Jean, sur une avancée de terre, regardant sept anges jouant de la harpe sur la mer de cristal mêlée de sang.

**III. 35, f. 19r (15:5 - 16:6)**

Jean la tête levée vers le ciel; au-dessus de lui, un ange tenant une coupe; au centre du ciel, un temple d'où sortent cinq anges recevant une coupe d'un des Vivants - l'aigle; un de ceux-ci versant la troisième coupe sur les fleuves et les sources rouge de sang; un autre versant la première coupe sur la terre, où trois personnes couchées agonisent; un dernier ange, déjà sorti du temple versant la deuxième coupe sur la mer rouge de sang, dont sort une tête - l'ange des eaux.

**III. 36, f.19v (16:8-12)**

Jean observant la scène, une main sur la poitrine; au-dessus de lui, un ange versant la sixième coupe sur le fleuve Euphrate; un ange jetant le contenu de la cinquième coupe sur le trône vide de la Bête; un dernier ange versant la quatrième coupe sur le soleil, qui lance ses rayons brûlants sur trois personnages ayant l'air de souffrir.

**III. 37, f. 20r (16:13-14)**

Jean assis sur un îlot de terre et lisant son livre ouvert sur ses genoux; sur un autre îlot, un roi flanqué de deux conseillers; sur une troisième plaque de terre, leur faisant face, un ecclésiastique, un magistrat, le dragon et une bête semblable au bouc mais sans corne crachant chacun une grenouille; de l'eau sépare les trois îlots.

**III. 38, f. 20v (16:17-21)**

Jean debout sur un îlot de terre entouré d'eau, levant la tête vers un ange sortant du temple et jetant dans l'air le contenu de la septième coupe; des grêlons tombent du ciel sur la Grande Cité au sein de laquelle deux personnages gisent, comme morts tandis qu'un troisième lève le bras au ciel.

**III. 39, f. 21r (17:1-7)**

Sur un îlot, Jean debout, une main sur la poitrine, entraîné par un ange tenant une coupe en direction de la Prostituée de Babylone, de l'autre côté d'un cours d'eau et représentée par une femme tendant une coupe remplie et paraissant enivrée, assise sur le dos d'une bête à sept têtes couronnées, une sorte de croisement entre le bouc, le cheval et le dragon.

**III. 40, f. 21v (18:1-19)**

Jean debout sur un îlot, levant la tête vers un ange au ciel qui désigne du bras Babylone à moitié démolie; un second ange pointant du doigt et s'adressant à trois personnages qui s'éloignent de la ville; sous eux dans la mer, un bateau contenant deux marins qui se désolent de la perte de Babylone.

**III. 41, f. 22r (18:21-14)**

Jean sur un îlot se détourne d'un ange tenant une grande meule et s'appêtant à la jeter dans la mer devant lui; en arrière-plan à gauche, une ville.

**III. 42, f. 22v (19:1-9)**

Au centre supérieur, le Christ avec le globe dans une mandorle entourée des quatre Vivants aux mains et pattes jointes; sous la mandorle, une tête - la voix partant du trône; sur la terre, de chaque côté de la mandorle, une foule de personnages à genoux, les mains jointes et tournés vers le Christ; au centre inférieur, Jean assis avec son livre sur les genoux, tenant une plume et regardant vers le ciel.

**III. 43, f. 23r (19:11-21)**

Jean assis et regardant vers le ciel, où le Cavalier fidèle monte son cheval blanc, vêtu d'un manteau d'hermine sur lequel est écrit «rex», une série de couronnes de plus en plus petites sur la tête, formant un cône, une épée en travers de la bouche, et suivie de deux cavaliers armés; dans le ciel aussi, à droite, un buste d'ange émergeant du soleil et désignant deux aigles qui volent; sous lui, deux cavaliers armés, brandissant leurs armes en direction du cavalier fidèle; à côté d'eux, le dragon à une tête, sans aile, ouvrant la gueule en direction de l'armée divine et s'enfonçant dans une crevasse où tombe déjà un roi sur un cheval.

**III. 44, f. 23v (20:1-10)**

Jean assis regardant la scène; au ciel le Christ sur un trône entouré de têtes; un ange de dos tenant une clef dans la main gauche et dans la droite une chaîne au bout de laquelle est attaché par un collier le dragon à une tête, sans ailes; à nouveau le dragon enchaîné,

s'enfonçant dans une crevasse; plus haut, trois personnages armés au-dessus desquels quatre autres individus également armés sont assaillis par le feu descendant du ciel.

**III. 45, f. 24r (20:11-13)**

Au centre supérieur, le Christ montrant deux livres ouverts et assis sur un trône autour duquel se pressent six âmes, des personnages nus; en bas à gauche la mer dont émergent trois autres âmes qui tendent les bras vers Dieu; à droite, trois âmes s'échappant de la gueule d'un monstre - l'Hadès - et s'envolant vers Dieu; au centre inférieur, Jean assis regardant la scène.

**III. 46, f. 24v (21:1-23)**

Sur une montagne, Jean joignant les mains vers le ciel; un ange tenant une coupe lui met une main sur l'épaule et lui tend une mesure; la Jérusalem céleste flottant au-dessus de la terre, constituée d'un rempart carré muni à chaque point cardinal de trois tours surmontées d'un ange et au pied desquelles est inscrit le nom d'un des douze apôtres; au-dessus d'elle, un buste d'ange émergeant des nuages et le Christ avec le globe assis sur un trône tourné vers la Jérusalem céleste.

**III. 47, f. 25r (22:1-9)**

Jean s'agenouillant devant un ange au-dessus de lui qui lève les bras pour l'en empêcher; au centre supérieur, une mandorle contenant le Christ sur le trône et l'Agneau; du

bas de la mandorle s'échappe en deux filets le Fleuve de vie, qui descend jusqu'au centre de la Jérusalem céleste, où se trouve l'Arbre de vie; le fleuve irrigue toute la ville formée par un rempart carré garni de tours. .

**III. 48, f. 25v (22:10-17)**

Sur l'île de Pathmos, Jean assis, tenant son livre et regardant un ange s'adressant à lui; au ciel, au-dessous d'une étoile brillante - l'Étoile radieuse du matin -, Dieu couronné, le globe à la main, le regard tourné vers Jean; à flanc de montagne, de l'autre côté de l'eau, les sept Églises, qui ont la même forme et sont disposées de la même façon qu'elles l'étaient sur la première image du cycle.

## CONCLUSION

L'étude de l'*Apocalypse de Lyon* révèle sa profonde originalité. Cette oeuvre réalisée dans le nord de la France au milieu du XVe siècle est unique parmi les Apocalypses en images du Moyen Age. Aucun autre cycle connu ne contient ni son poème ni l'iconographie de ses enluminures. Elle est pourtant bien de son temps à plusieurs égards et dans la continuité du Moyen Age.

Notre étude semble confirmer une hypothèse émise récemment par François Avril. Les enluminures auraient été exécutées par le même artiste qui a peint un manuscrit du *Champion des Dames* de Martin Le Franc (Paris, BnF, fr. 12746), daté de 1451. Il s'agirait d'un artiste artésien-picard ayant probablement travaillé à Cambrai. Nous pensons aussi avoir démontré que le copiste de ce manuscrit du *Champion des Dames*, qui signe Boignare, est le même que celui de l'*Apocalypse de Lyon*.

Le poème latin du manuscrit s'insère dans la tradition de l'art de la mémoire déjà associée aux Beatus et aux Apocalypses anglo-françaises. Il reflète la tradition exégétique de l'Apocalypse en vogue à la fin du Moyen Age, celle de l'histoire universelle. Plus particulièrement, il démarque le commentaire de Nicolas de Lyre, qui a été lu plus qu'aucun autre à cette époque.

Mais ce poème se singularise par la forme qu'il prend. C'est en effet, à notre connaissance, la seule version rimée existante d'un commentaire de l'Apocalypse. Le poème démontre aussi son originalité par le fait qu'il semble avoir été conçu spécifiquement pour accompagner un cycle d'illustrations de l'Apocalypse et qu'il en suit le découpage. Habituellement, c'est le contraire qui se produit: on ajoute des images à un commentaire déjà existant. C'est le cas des *Apocalypses de Beatus* et du commentaire d'Alexandre le Minorite. Les cycles anglo-français ont aussi été couplés à des commentaires déjà rédigés, soit le commentaire de Berengaudus et celui de la *Bible moralisée*. Il faut dire cependant qu'en l'occurrence, le texte s'est rapidement mis au service des illustrations, ouvrant la porte à des tentatives comme celle de Lyon.

Comme nous l'avons vu, l'iconographie du manuscrit est elle aussi à la fois très innovatrice et encore tributaire de traditions toujours vivantes. Elle emprunte quelques-unes de ses caractéristiques aux Apocalypses anglo-françaises présentes à son époque, par exemple l'omission des chapitres deux et trois (les sept Églises) et un certain nombre de motifs. Elle accorde aussi une place de choix à saint Jean, omniprésent dans ses illustrations, à une époque où l'Apocalypse était perçue comme un épisode de la vie de l'apôtre. En cela elle demeure dans la lignée de la tradition anglo-française, qui brûle de ses derniers feux avant le renouvellement drastique de la représentation de l'Apocalypse qu'amènera Dürer à la toute fin du siècle.

Mais l'*Apocalypse de Lyon* participe surtout aux tentatives de renouvellement de cette représentation. D'autres Apocalypses du XVe siècles avaient avant elle cherché à innover à l'intérieur de la tradition anglo-française. L'*Apocalypse flamande de Paris* (BnF, néerl. 3) avait même déjà tenté de s'en affranchir. Elle avait conservé un bon nombre de motifs des cycles anglo-français tout en proposant une division nouvelle du cycle. L'artiste du manuscrit de Lyon a lui aussi créé une division nouvelle des illustrations. Celle-ci, mis à part l'omission des sept Églises, tend à donner aux divers épisodes de l'Apocalypse une importance égale, contrairement aux anglo-françaises qui en privilégient certains. Il réduit aussi considérablement le nombre d'illustrations par rapport aux cycles anglo-français.

L'*Apocalypse de Lyon* va encore plus loin que l'*Apocalypse flamande de Paris* dans sa tentative de renouvellement de l'imagerie apocalyptique médiévale. Cette dernière a reproduit, tout au long de son cycle, bon nombre de motifs des Apocalypses anglo-françaises, bien qu'elle les ait aménagés différemment. L'iconographie de l'*Apocalypse de Lyon*, à l'exception des premiers chapitres qui se conforment d'assez près aux cycles anglo-français, se montre en franche rupture avec cette tradition. Ses illustrations cherchent à traduire le texte biblique de façon littérale, sans puiser à aucune source exégétique alors que les cycles anglo-français tirent une partie de leur inspiration du commentaire qui les accompagne. Ce retour aux sources, cette transparence recherchée ainsi que le désir d'indépendance et d'originalité si fortement présents dans l'*Apocalypse de Lyon* pointent déjà vers la Renaissance.

En fait, l'*Apocalypse de Lyon* est au carrefour des chemins: encore imprégnée des traditions du Moyen Age finissant mais tournée vers la recherche de formes nouvelles. C'est ce qui en fait une oeuvre d'un si grand intérêt.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Sources primaires

#### 1.1. Commentaires de l'Apocalypse consultés et ouvrages reliés

ALBERT LE GRAND, «Enarrationes Apocalypsim B. Joannis Apostoli», in *Opera omnia*, t. 38, Paris, Vivès, 1899, pp. 465-826.

ALEXANDRE LE MINORITE, *Expositio in Apocalypsim*, Weimar, Monumenta germaniae historica, 1955.

ANSELME DE LAON, *Enarrationes in Apocalypsin*, PL, t. 162, col. 1499-1586.

«Apocalypsis Christi Jesu», in *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle*, Paris, Firmin-Didot, 1901, pp. 1-131.

AUGUSTIN, *La Cité de Dieu: livres XX à XXII*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960, v. 37 (coll. Oeuvres de saint Augustin).

BEATUS DE LIEBANA, *Beati in Apocalypsim libri duodecim*, American Academy in Rome, 1930.

BÈDE, *Explanatio Apocalypsis*, PL, t. 93, col. 129-206.

BERENGAUDUS, *Expositio in septem visiones libri Apocalypsis*, parmi les oeuvres de saint Ambroise, PL, t. 17, col. 765- 970.

CÉSAIRE D'ARLES, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, (coll. Les Pères dans la foi).

*Glossa ordinaria*, PL. t. 114, col. 709-752.

HAYMON D'AUXERRE, *Expositio in Apocalypsin*, PL, t. 117, col. 937-1220.

IRÉNÉE DE LYON. *Contre les hérésies. Dénonciation et réfutation de la gnose au nom menteur*, Paris, Cerf, 1984.

JOACHIM DE FLORE, *L'évangile éternel*, Paris, Rieder, 1928, v. 2.

JOACHIM DE FLORE, «Livre introductif à l'explication de l'Apocalypse», in *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Stock, 1982, (série Moyen Age), pp. 93-148.

MARTIN DE LAON, *Expositio libri Apocalypsis*, PL, t. 209, col. 299-420.

NICOLAS DE LYRE, [*Biblia latina*] *cum postillis Nicolai de Lyra*, Venise, 1481, v. 4.

PIERRE AURIOL, *Compendium sensus litteralis totius sacrae Scripturae*, Quaracchi, 1896.

PRIMASE, *Commentaria in Apocalypsim*, PL, t. 68, col. 795-936.

RICHARD DE SAINT-VICTOR, *In Apocalypsin Joannis libri septem*, PL, t. 196, col. 683-888.

RUPERT DE DEUTZ, *Commentaria in Apocalypsin*, PL., t. 169, col. 827-1214.

VICTORIN DE PETTAU/SAINT JÉRÔME, *In Apocalypsin B. Joannis*, PL, t. 5, col. 317-344.

## 1.2. Cycles illustrés de l'Apocalypse consultés

### 1.2.1. Manuscrits

Lyon, Bibl. mun. ms 439 (indépendant, Cambrai?, milieu XVe s.= Lyon)

Paris, BnF, fr. 167 (*Bible moralisée*, France, vers 1350-55) (consulté sur microfilm)

Paris, BnF, fr. 375 (anglo-fr., France, XIIIe s.)

Paris, BnF, fr. 13096 (anglo-fr., France, 1313)

Paris, BnF, lat. 8878 (*Beatus*, France, milieu XIe s. = Saint-Sever) (consulté sur microfilm)

Paris, BnF, lat. 10474 (anglo-fr., Angleterre, XIIIe siècle) (consulté sur microfilm)

Paris, BnF, néerl. 3 (indépendant, Flandre, vers 1400 = Apocalypse flamande)

Paris, BnF, n.a. lat. 1132 (gr. «italien», France, fin IXe-début Xe s.)

Paris, BnF, n.a. lat. 1366 (Beatus, Espagne ou France, fin XIIe s.)

Paris, BnF, n.a. lat. 2290 (Beatus, Espagne, fin XIIe-début XIIIe s.)

### 1.2.2. Reproductions

CHRISTE, Y., GROSJEAN, J. et JAMES, M.R., *Apocalypse de Jean: fac similé du MS Douce 180 conservé à la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, Club du livre, 1981 (anglo-fr., Angleterre, XIIIe s. = Douce 180).

DEUHLER, Florens, HOFFELD, Jeffrey et NICKEL, Helmut, *The Cloisters Apocalypse: an early fourteenth-century manuscript in facsimile*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971, v. 1 (anglo-fr., New York, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, France, XIVe s. = Cloisters).

ECO, Umberto, *Beato di Liebana: miniature del Beato de Fernando I. y. Sancha*, Parme, F.M. Ricci, 1973 (Beatus, Madrid, Bibl. Nac. ms Vit. 14-2, Espagne, 1047 = Madrid).

FRIND, A. *Scriptum super Apocalypsim cum imaginibus, codex Bibliothecae Capituli Metropolitanani Pragensis*, Prague, 1873 (Alexandre, Prague, Knihovna Metropolitni Kapituli ms Cim. 5, Avignon, vers 1336 = Prague).

FUKUI, Hideka et OTAKA, Yorio, *Apocalypse [BnF, fonds fr., 403] suivie du texte de l'Apocalypse anglo-normande*, Osaka, Centre de recherches anglo-normandes, 1981 (anglo-fr., Paris, BnF fr. 403, Angleterre, XIIIe s. = Fr. 403).

GARDET, C., *L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie*, Annecy, 1969 (coll. De la peinture du Moyen Age en Savoie, 3) (anglo-fr., Escorial, Biblioteca del Monasterio ms E. Vitr. V, France, 1428-1435 et 1482 = Escorial).

GUERNE, Armel, *les jours de l'Apocalypse, Zodiaque*, 1967 (coll. Les points cardinaux, 16) (contient 94 illustr. de plusieurs Beatus).

KAUFMANN, C., *An Altar-piece of the Apocalypse from Master Bertram's Workshop in Hamburg*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968, pl. 1-45 (Alexandre, rétable, Londres, Victoria and Albert Museum, Hambourg, vers 1400).

KLEIN, Peter K. et LAUFNER, Richard, *Trierer Apokalypse*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1975 (groupe «italien», Trèves, Stadtbibliothek, ms 31, France ou Allemagne, début IXe s. = Trèves).

- MEISS, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry: the Limbourgs and their Contemporaries*, Londres, Pierpont Morgan Library, 1974, v.2 (anglo-fr., Chantilly, Musée Condé, ms 28, France, vers 1415 = Chantilly, figs. 789, 791, 794-798, 800, 802-804, 812; New York, Pierpont Morgan Library, M. 133, France, vers 1415, figs. 787, 788, 790, 792, 808, 811).
- MROCZKO, Teresa, «Geneza Ikonografii Apokalypsy Wroclawskiej», *Rocznik Historii Sztuki*, t. 7, 1969, pp. 47-106 (de nombreuses illustr. des Apocalypses d'Alexandre).
- MROCZKO, Teresa, «Ilustracje Apokalypsy we Wroclawskim Komentarzu Aleksandra O.F.M.», *Rocznik Historii Sztuki*, t. 6, 1966, pp. 7-45 (de nombreuses illustr. des Apocalypses d'Alexandre).
- MUEL, Francis, RUAIS, Antoine, MÉRINDOL, Christian de, SALET, Francis, CAILLETEAU, Jacques, 2e éd., *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Association pour le développement de l'Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques en Région des Pays de la Loire, 1987 (Cahiers de l'Inventaire, 4)(anglo-fr., tapisseries, Château d'Angers, France, vers 1380 = tapisseries d'Angers).
- MUSPER, H. Th., *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia Pauperum*, Munich, Prestel-Verlag, 1961, v. 3 (anglo-fr., 3e éd. de l'Apocalypse xylographique, Hollande, second quart XVe s. = Apocalypse xylographique).
- WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, v.2, *The Ninth and Tenth Centuries*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994 (6 Beatus, tous originaires d'Espagne: Silos, Bibl. del Monasteria de Santo Domingo, frag. 4; NY, Pierpont Morgan Lib. M. 644; Madrid, Bibl. Nac. MS. Vit. 14-1; Valladolid, Bibl. de la Universidad, ms 433; Madrid, Archivo Historico Nacional, cod. 1097B; Gérone, Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7(11)).
- WOLFFLIN, Heinrich, *Die Bamberger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1921 (groupe «italien», Bamberg, Staatbibl. ms bibl. 140, Allemagne, XIe s.=Bamberg).

NB. La plupart des documents cités plus bas contiennent également des illustrations.

### 1.3. Autre manuscrit

Paris, BnF, fr. 12476 (LE FRANC, Martin, *Le Champion des Dames*, Cambrai?, 1451) (consulté sur microfilm)

## 2. Sources secondaires

### 2.1. Notices sur le manuscrit de Lyon

AVRIL, François, et REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion/Bibliothèque nationale, 1993, pp. 102-103.

COTTON, Françoise, «Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lyon: essai de catalogue», *Gazette des Beaux-Arts*, v. 65-I, 1965, pp. 312-313.

LEROQUAIS, V. *Exposition de manuscrits à peintures du VI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque de Lyon, 1920, pp. 38-39.

MOLINIER et DESVERNAY, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. 30-I, Paris, Plon, 1900, p. 112.

### 2.2. Monographies et actes de colloque

*Actas del simposio para el estudio de los codices del «Comentario al Apocalypsis» de Beato de Liebana*, Madrid, Joyas Bibliograficas, 1980, 3 vol.

*L'Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques, III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1979 (Actes du colloque de la Fondation Hardt. 29 fév. - 3 mars 1976; Section d'histoire de la faculté des lettres de l'Université de Genève, 11).

*Apocalypses et théologie de l'espérance*, Paris, Cerf, 1977 (Association catholique française pour l'étude de la Bible; Congrès de Toulouse, 1975).

BEVINGTON, David, DIEHL, Huston, EMMERSON, Richard Kenneth, HERZMAN, Ronald, SHEINGORN, Pamela. *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985 (Early Drama, Art and Music, Monograph Series, 6).

CAROZZI, Claude et TAVIANI-CAROZZI, Huguette. *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Stock, 1982.

- CARRUTHERS, Mary J., *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990 (Cambridge Studies in Medieval Literature, 10).
- COLLINS, Adela Yarbro. *Crisis and Catharsis: the Power of the Apocalypse*, Philadelphie, Westminster Press, 1984.
- DELISLE, L. et MEYER, P. *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle*, Paris, Firmin Didot, 1901.
- EMMERSON, Richard K. et MCGINN, Bernard, dir. *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1992.
- FIRMIN DIDOT, Ambroise, *Des Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*, Paris, Firmin Didot, 1870.
- HENKEL, Kathryn, *The Apocalypse*, University of Maryland Department of Art/Art Gallery, 1973.
- JAMES, Montague Rhodes, *The Apocalypse in Art*, Londres, Oxford University Press, 1931 (The Schweich Lectures of the British Academy, 1927).
- KAPPLER, C., ss la dir. *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Cerf, 1987.
- LUBAC, Henri de. *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1961, t. 3 et 4.
- MC GINN, Bernard, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York, Columbia University Press, 1979 (Records of Civilization; Sources and Studies, 96).
- MEER, F. van der, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Chêne/Fond Mercador, 1978.
- MEER, F. van der, *Maiestas Domini: théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Cité du Vatican, 1938.
- MEISS, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry: the Limbourgs and their Contemporaries*, Londres, Pierpont Morgan Library, 1974, v. 1, pp. 252-256 et 296-303.
- PRIGENT, Pierre, *Apocalypse 12: histoire de l'exégèse*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1959, pp. 1-51.

- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, t.2, 2e part., pp. 663-726.
- REEVES, Marjorie, *Prophecy in the Later Middle Ages: a Study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- ROY, Bruno et ZUMTHOR, Paul, ss la dir., *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1985.
- SMALLEY, Beryl. *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1964.
- SPICQ, C. *Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au Moyen Age*, Paris, Vrin, 1944, (Bibliothèque thomiste, 26).
- VERBEKE, Werner, VERHELST, Daniel et WELKENHUYSEN, Andries, dir. *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Presses universitaires de Louvain, 1988 (Mediaevalia Lovaniensia, series I/Studia XV).
- WILLIAMS, John, *The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1994, v. 1.
- YATES, Frances A. *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

### 2.3. Articles

- BING, Gertrud, «The Apocalypse Block-Books and Their Manuscript Models», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 5, 1942, pp. 143-158.
- CHRISTE, Yves, «Apocalypses anglaises du XIIIe siècle», *Journal des savants*, no 1-2, 1984, pp. 79-91.
- CHRISTE, Yves, «L'Apocalypse dans l'art chrétien», in *Apocalypse de Jean: fac similé du MS Douce 180 conservé à la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, Club du livre, 1981, pp. 65-81.
- EDMUNDS, Sheila, «Jean Bapteur et l'Apocalypsé de l'Escurial», in *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Torino, Umberto Allemandi et c., 1991 (Fondation Humbert II et Marie José de Savoie), pp. 92-104.

- FEUILLET, A. «Les diverses méthodes d'interprétation de l'Apocalypse et les commentaires récents», *L'Ami du clergé*, v. 71, no 17, 1961, pp. 257-270.
- FREYHAN, R., «Joachim and the English Apocalypse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 18, 1955, pp. 211-244.
- GILSON, J.P. «Friar Alexander and His Historical Interpretation of the Apocalypse», in *Collectanea Franciscana*, II (British Society of Franciscan Studies, X).
- GOSSELIN, Edward A. «A Listing of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra», *Traditio*, v. 26, 1970, pp. 399-426.
- HENDERSON, George, «Studies in English Manuscript Illumination», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 30, 1967, pp. 104-167 et v. 31, 1968, pp. 103-147.
- HONTOY, Mariette, «Les miniatures de l'Apocalypse flamande de Paris (Bibl. nat. Fonds néerl. 3)», *Scriptorium*, v. 1, 1946-7, pp. 289-309, pl. hors-texte 27-43a.
- KLEIN, Peter K., «Les Apocalypses romaines et la tradition exégétique», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, v. 12, 1981, pp. 123-140.
- KLEINHANS, A. «De Commentario in Apocalypsim Fr. Alexandri Bremensis, O.F.M.», *Antoniarum*, v. 2, 1927, pp. 289-334.
- KREY, Philip, «Many Readers but Few Followers: the Fate of Nicholas of Lyra's *Apocalypse Commentary* in the Hands of His Late-Medieval Admirers», *Church History*, v. 64, no 2, 1995, pp. 185-201.
- LEWIS, Suzanne, «The Apocalypse of Isabella of France: Paris, Bibl. Nat. ms Fr. 13096», *The Art Bulletin*, v. 72, no 2, 1990, pp. 224-260.
- LEWIS, Suzanne, «The English Gothic illuminated Apocalypse, *lectio divina*, and the art of memory», *Word and Image*, v. 7, no 1, 1991, pp. 1-32.
- LEWIS, Suzanne, «The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a Thirteenth-Century English Illustrated Apocalypse», *Gesta*, v. 29, no 1, 1990, pp. 31-43.
- LOBRICHON, Guy, «Une nouveauté: les gloses de la Bible», in *Le Moyen Age et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984 (Bible de tous les temps, 4), pp. 95-114.
- PETIT-DELCHET, Max., «Les Visions de saint-Jean dans trois Apocalypses manuscrites à figures du XV<sup>e</sup> siècle», *Le Moyen Age*, t. 17, 1904, pp. 385-400.

SNYDER, James, «The Reconstruction of an Early Christian Cycle of the Book of Revelation: The Trier Apocalypse», *Vigiliae christianae*, v. 18, 1964, pp. 146-162.

WRIGHT, Rosemary Muir, «Sound in Pictured Silence. The Significance of Writing in the Illustration of Douce Apocalypse», *Word and Image*, v. 7, no 3, 1991, pp. 239-275.

### 3. Ouvrages bibliographiques

EMMERSON, Richard Kenneth et LEWIS, Suzanne, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500», *Traditio*, part. I, v. 40, 1984, pp. 337-379; part. II, v. 41, 1985, pp. 367-409; part. III, v. 42, 1986, pp. 443-472.

MC GINN, Bernard, «Apocalypticism in the Middle Age: an Historiorical Sketch», *Medieval Studies*, v. 37, 1975, pp. 252-286.

MC GINN, Bernard, «Awaiting an End: Research in Medieval Apocalypticism, 1974-1981», *Medievalia et humanistica*, n.s. v. 11, 1982, pp. 263-289.

VANNI, U., «L'Apocalypse johannique. État de la question», in J. Lambrecht, *L'Apocalypse johannique et l'Apocalyptique dans le Nouveau Testament*, Gembloux, éd. J. Duculot, SA/Presses universitaires de Louvain, 1980, pp. 21-46.