

Romaine Mabillard

Février 1999

Rouatope 12

1912 LEYTRON

027.306.44.34.

Le Jugement dernier de Rarogne

Mémoire de licence

sous la direction du Professeur Y. Christe

Texte

B 253137360

Université de Genève

Département d'Histoire de l'art

Bibl. cant. VS Kantonsbibl.



1010312215

TB
1.403

TB 11.403

BIBLIOTHÈQUE
CANTONALE
DU VALAIS



VALAIS
CANTON
BIBLIOTHÈQUE

99/3186

1^{ère} partie

LA PEINTURE MURALE DE RAROGNE DANS SON CONTEXTE GEOGRAPHIQUE ET ARTISTIQUE

1. De "RESIDENCE DES SEIGNEURS DE RAROGNE" ...à "L'EGLISE ST-ROMAIN"

1.1.	<u>L'enceinte, la tour des vidomnes et la cure</u>	p.1
1.2.	<u>La nouvelle tour dite des majors</u>	p.3
1.3.	<u>L'acte de 1505</u>	p.5
1.4.	<u>La construction de l'église</u>	p.6
1.5.	<u>Le donateur du Jugement dernier</u>	p.7

2. FORMES ET COULEURS DANS LA FRESQUE DU JUGEMENT DERNIER DE RAROGNE

2.1.	<u>Une décoration peinte marquée par le temps et les hommes</u>	p.10
2.2.	<u>Les couleurs</u>	p.11
2.3.	<u>Les formes</u>	p.12
2.3.1.	La taille des personnages	p.12
2.3.2.	Le traitement des corps	p.13
2.3.2.1.	Les personnages vêtus	p.13
2.3.2.2.	Les personnages nus	p.14
2.3.3.	Le traitement des visages	p.16
2.3.4.	Les diables	p.17
2.2.	<u>Conclusion</u>	p.18

3. A LA RECHERCHE DU CONTEXTE ARTISTIQUE DU PEINTRE DU JUGEMENT DERNIER DE RAROGNE

- 3.1. Une peinture signée et datée p.19
- 3.2. Un peintre proche des maîtres à l'œillet ? p.19
- 3.3. Comparaison avec une œuvre du maître à l'œillet de Zürich p.23
- 3.4. Le milieu des maîtres à l'œillet p.24

2^{ème} partie

LES SOURCES SCRIPTURAIRES ET LES TRADITIONS ICONOGRAPHIQUES DU JUGEMENT DERNIER

1. ORGANISATION GENERALE DES SCENES JUDICIAIRES

- 1.1. Le Jugement dernier de Rarogne p.26
- 1.2. Le Jugement dernier selon l'évangile de Matthieu p.27
- 1.3. Le développement du thème p.28
- 1.4. L'origine iconographique p.29
- 1.5. A propos des exemples mis en parallèle avec le Jugement dernier de Rarogne p.30
- 1.6. L'emplacement des représentations judiciaires p.31

2. LES ELEMENTS PARTICULIERS ET LEURS SOURCES

2.1.	<u>Le Christ-Juge et son entourage</u>	p.33
2.1.1.	Le Christ-Juge	p.33
2.1.2.	Les apôtres	p.39
2.1.3.	La Vierge et Jean Baptiste en intercesseurs	p.44
2.1.4.	Les anges aux instruments de la passion	p.45
2.1.5.	Les anges aux instruments de musique	p.47
2.2.	<u>Le partage de l'humanité</u>	p.48
2.2.1.	La résurrection des morts	p.48
2.2.2.	Les anges du partage	p.50
2.3.	<u>Du côté des élus...</u>	p.52
2.3.1.	Les anges qui conduisent les élus	p.52
2.3.2.	Les élus	p.52
2.3.2.1.	La foule des élus	p.53
2.3.2.2.	Les élus en tête cortège	p.56
2.3.3.	St Pierre, portier de la cité céleste	p.57
2.3.4.	La cité céleste	p.58
2.3.5.	Les inscriptions sur le mur	p.59
2.4.	<u>Du côté des damnés...</u>	p.61
2.4.1.	Les démons	p.61
2.4.2.	La gueule d'enfer	p.65
2.4.3.	Les damnés	p.66
	Conclusion	p.74
	Lexique	p.76
	Bibliographie	p.77

1^{ère} partie

LA PEINTURE MURALE DE RAROGNE DANS SON CONTEXTE GEOGRAPHIQUE ET ARTISTIQUE

1. De "RESIDENCE DES SEIGNEURS DE RAROGNE"

...à "L'ÉGLISE ST-ROMAIN"

Au début du XVI^{ème} siècle, il ne reste plus, sur le promontoire rocheux surplombant le village de Rarogne, que deux imposantes ruines entourées d'un mur d'enceinte. La place fortifiée, abandonnée des hommes, n'a pas résisté aux ravages du temps. Ce haut-lieu, cependant, n'est pas destiné à la ruine. En ce début de siècle, grâce à l'intervention de Mathieu Schiner, évêque de Sion et cardinal dès 1511, l'enceinte médiévale connaît un renouveau tandis que des ruines s'élève l'église St-Romain.

De nos jours, lorsque le visiteur parvient au haut de la colline, l'enceinte, la vieille tour et les murs de l'église lui parlent de ce passé précédant le chantier mené par Mathieu Schiner et l'architecte Ruffiner (Pl. I, a et b).

1.1. L'enceinte, la tour des vidomnes et la cure

L'enceinte qu'il faut franchir pour parvenir à l'église fait probablement partie de la première campagne de construction. On l'aurait construite au XI^{ème} siècle, avant même de bâtir la tour. D'après l'archéologue Stöckli, elle devait faire de ce lieu une place

fortifiée. Lorsque le château a été construit au XIV^{ème} siècle, elle a été élargie à l'ouest, du côté de la falaise surplombant le village¹ (Pl. II).

Une fois l'enceinte franchie, le visiteur aperçoit, sur sa gauche, la tour romane, appelée aussi tour des vidomnes ☞. Pour des raisons typologiques et archéologiques, Stöckli date l'édifice du XII^{ème} siècle.² A cette époque, le baron Opelingen-Ringenberg entre en possession de l'alleu ☞ de Rarogne. Il s'agit d'un acte d'échange passé avec son frère Diethelm.³ Cette famille, dont on ne situe pas précisément le lieu d'origine et qui apparaît à Rarogne au XII^{ème} siècle, laisse son empreinte sur les lieux où elle s'est fixée. Son rôle dans l'histoire du Valais est non moins marquante. Evêques de Sion ou vidomnes, les Rarogne jouent un rôle important dans la politique valaisanne jusqu'au début du XV^{ème} siècle, où, après les guerres de Rarogne, la famille se retire en Suisse orientale. La tour construite sur la colline est très certainement leur œuvre. Un acte passé en 1268 *in castro de Rarognia* désigne fort probablement la tour. Il constitue la première mention écrite de l'édifice.⁴

En 1343, le vidomnat passe, par voie de mariage et de succession, à la famille Chevron-Villette. Dans l'acte de vente que passe la famille avec la commune de Rarogne en 1538, il est question de *magnam turim detectam*. Ceci semble indiquer que la tour, en mauvais état, était abandonnée depuis un certain temps, probablement depuis les guerres de Rarogne (1417/18).⁵ La tour devient ainsi, de tour des vidomnes, maison du dizain. ☞ Les siècles et les propriétaires successifs ont laissé leur empreinte sur la tour (Pl.III, IV, a). La porte romane, située à 8 mètres du sol et aujourd'hui murée, remonte au premier âge de l'édifice. Une échelle permettait l'accès à la porte.⁶ Les pignons à redents qui couronnent les parois sud et nord, ont été rajoutés au XVI^{ème} siècle. A la même époque, on a accolé à la façade nord l'annexe avec escalier et latrines, et percé différentes fenêtres dans les parois.⁷ Sur la plaque, placée au-dessus de la nouvelle entrée, sont gravées les armes du dizain de Rarogne, un cep de vigne avec deux grappes,

¹ Stöckli, W., 1972, p. 11.

² Stöckli, W., 1972, p. 14 et 17.

³ Blondel, L., 1952, p. 142.

⁴ Stöckli, W., 1972, p. 17.

⁵ Blondel, L., 1952, p. 143 et Stöckli, 1972, p. 17 et 21. *Detego* ne signifie pas abandonner, mais découvrir. L'interprétation des archéologues vient, je suppose, de la déduction suivante : si la tour a été découverte, c'est qu'on l'avait oubliée pendant un certain temps, et donc qu'elle était abandonnée.

⁶ Stöckli, W., 1972, p. 12.

⁷ Stöckli, W., 1972, p. 14.

surmontées d'un double aigle couronné. On peut y lire la date de 1633 ainsi que l'inscription suivante : H.../ZU RAR/EN ⁸(Pl. III, b).

Le souffle révolutionnaire qui s'abat sur la France à la fin du XVIIIème siècle atteint aussi le Valais. Les dizains sont supprimés, à la suite de quoi la tour est abandonnée. Au XIXème siècle, quelques ermites trouvent refuge dans ces vieux murs.⁹

Au nord ouest du promontoire rocheux se dresse la cure construite après l'église qu'elle dessert, probablement en 1536 ou 1537.¹⁰ L'aspect qu'elle présente aujourd'hui, avec sa partie en pierre et sa partie boisée, remonte aux diverses transformations du XVIIIème siècle¹¹ (Pl. I, a).

1.2. La nouvelle tour dite des majors

Après avoir examiné la tour des vidomnes et évoqué son histoire, il convient de se tourner vers l'autre édifice au passé plus mystérieux qui, grâce à l'intervention de Mathieu Schiner et de Ruffiner, est devenu un joyau de l'art gothique valaisan (Pl. I, b).

L'intervention de l'évêque et de l'architecte permet difficilement au spectateur non averti de voir qu'il s'agit là d'une ancienne maison-tour transformée. Le bâtiment, situé au sud-ouest de la colline fortifiée, est plus imposant que la tour des vidomnes. Il s'agit d'un cube de 20 mètres sur 20, couvrant une superficie de 400 m². Les murs, plus épais sur les côtés nord et est, non protégés par l'enceinte, soulignent l'aspect défensif de cet édifice.¹²

Aucune trace, sur le bâtiment ou dans les documents, ne permet de savoir quels étaient les propriétaires de ce haut-lieu. L'historien et archéologue Louis Blondel voit dans cette œuvre une réalisation d'ordre défensif des seigneurs de Rarogne voulant se protéger de leurs proches rivaux, les la Tour-Châtillon, dont le château se situait non loin de Rarogne, à Niedergesteln. Ils auraient construit la forteresse au début du XIIIème siècle.¹³ Occupés par d'autres fiefs, les seigneurs de Rarogne auraient peu résidé dans leur nouvelle demeure qui aurait servi de résidence au major Asperlin et

⁸ Stöckli, W., 1972, p. 17.

⁹ Stöckli, W., 1972, p. 18.

¹⁰ Blondel, L., 1952, p. 152 et Ruppen, 1972, p. 77.

¹¹ Ruppen, 1972, p. 77.

¹² Stöckli, W., 1972, p. 18.

¹³ Blondel, 1952, p. 153

à sa famille avant qu'ils ne s'installent, au début du XIV^{ème} siècle, dans leur maison en ville.¹⁴ Stöckli situe la construction du bâtiment au XIV^{ème} siècle, en s'appuyant sur des données archéologiques, dont l'organisation interne de la demeure et la structure des murs.¹⁵ Quant au propriétaire des lieux, il n'émet qu'une hypothèse, aucun document ne permettant de savoir à qui appartenaient les bâtiments.¹⁶ Si le château appartenait au vidomne, il en aurait été question dans l'acte du 17 août 1505¹⁷, puisque tel est le cas dans l'acte de vente de la tour des vidomnes de 1538. De plus, les deux demeures, la tour des vidomnes et la nouvelle tour, de par leur position qu'aucun lien architectural ne rattache, auraient plutôt été les sièges de deux partis rivaux.¹⁸ Reste le major et éventuellement le prince évêque. Le fait de s'opposer si manifestement au vidomne semblerait étonnant de la part d'un major inférieur au vidomne par ses fonctions. Il s'agirait plutôt de l'œuvre d'un rival plus puissant, d'où l'hypothèse de Stöckli : la maison-tour aurait été réalisée par l'évêque de Sion protégeant par ce geste la famille Asperlin. Ceci expliquerait la non-mention d'un propriétaire dans l'acte de 1505, la tour étant propriété de l'évêque et non du major.

Il est possible de voir, aujourd'hui encore, dans l'église érigée sous la direction de Ruffiner, des éléments du château précédent.¹⁹ Les plus manifestes se situent dans le mur Ouest, au premier étage, où l'on voit deux larges fenêtres avec bancs incorporés (Pl. IV, b). Leur ouverture étant passablement large, Stöckli pense qu'un vitrage protégeait les habitants des intempéries. Au dessus des fenêtres aujourd'hui bouchées, deux poutres ont été coupées à ras le mur. Situées à 2m40 de distance, elles devaient soutenir un étage. Sur le mur nord, également au premier étage, proche de l'angle nord-ouest, on voit depuis l'intérieur de l'église, une partie d'une porte, probablement la porte principale, murée sur l'extérieur. Echancrée en triangle en son sommet, elle s'élève à 2m45 et sa largeur atteint 1m90. C'est au-dessus de cette porte qu'a été peinte la Jérusalem céleste du jugement dernier (Pl.XIII, c). Des traces beaucoup plus discrètes d'éléments du château précédent se trouvent sur les autres parois.

¹⁴ Blondel, 1952, p. 144.

¹⁵ Stöckli, W., 1972, p. 19.

¹⁶ le développement qui suit résume les arguments de Stöckli. Stöckli W., 1972, p. 20-21.

¹⁷ il s'agit de l'acte qui confirme la décision de construire la nouvelle église sur la colline, dans les murs de la maison-tour.

¹⁸ Stöckli affirme que la nouvelle construction est clairement en opposition à la plus ancienne, sans donner d'arguments. Ceci ne m'apparaît pas évident étant donné que les deux bâtisses sont incluses dans la même enceinte.

¹⁹ Les informations qui suivent ont été tirées de l'article de Stöckli, 1972, p. 18-21.

Durant les fouilles menées en 1970-71, on n'a pas trouvé de traces d'incendie ou de violente destruction. Le château a probablement été abandonné par ses habitants, le toit s'étant affaissé ou menaçant de s'écrouler. Le toit du château, qui semble avoir été certainement maintenu sans support intermédiaire et dans ce cas d'une largeur dépassant ce qu'autorisaient les techniques de l'époque, pouvait difficilement défier le temps.²⁰

1.3. L'acte de 1505

L'acte du 17 août 1505 marque un tournant dans l'histoire de la colline de Rarogne. Les représentants des quatre parties de la paroisse de Rarogne (Rarogne, Ausserberg, Bürchen et Unterbäch), invités par l'évêque de Sion, Mathieu Schiner, à chercher le lieu le plus convenable pour la construction de la nouvelle église, choisissent la colline de Rarogne désignant en ces termes les deux édifices qui s'y trouvent : *castrum desolatum super burgo et novam turrim ibidem*.²¹ La première solution envisagée, évoquée par la désignation des deux tours, semble avoir été d'utiliser les restes des deux édifices pour la construction de l'église. La solution finalement adoptée est de garder les murs du château pour la nef du nouvel édifice sans toucher à la tour des vidomnes.

La décision de construire une nouvelle église est prise à la suite de nombreux dégâts menaçant l'église paroissiale située alors dans le village, en un lieu dénommé *auf dem Biel*.²² Dans l'acte de 1505, on parle de l'église en ces termes, *Ymo ruinosa vsque in hodiernum diem dimissa existit*.²³ Plusieurs débordements du Bietschbach ont fortement endommagé l'église. Il fallait en faire sortir le limon et les divers décombres.²⁴ L'édifice menaçait de s'écrouler si bien qu'il fallu se décider à construire une nouvelle église en un lieu plus sûr. Le clocher roman, dernier témoin de cette église, s'effondra en 1938 (Pl. V, b). Le 17 août 1505, la décision est prise de construire la nouvelle église au lieu

²⁰ Stöckli, 1972, p.19-20.

²¹ Ruppen, W. 1972, p. 80, note 16. Le *castrum desolatum* désigne la tour des vidomnes et la *novam turrim* la tour des majors. W. Stöckli ne prenant que la première partie de la citation, applique *castrum desolatum* à la tour des majors et ceci, à tort semble-t-il, si l'on considère les deux termes de la citation.(Stöckli, p. 19).

²² le terme de *Biel* signifie petite colline, Roten, R., 1913, p. 88-89. Le déversement du limon et de décombres à cet endroit du village fit disparaître la petite hauteur au XVème siècle, Andenmatten, A., 1936, p. 36.

²³ Ruppen, W., 1972, p. 79, note 4.

²⁴ Andenmatten, A., 1936, p.36. L'auteur mentionne deux inondations, une en 1414 et une en 1494. Il n'indique pas de source.

dénoté *auf der Burg*. Schiner, en généreux donateur, ouvre la fabrique de l'œuvre en donnant cent livres.²⁵

1.4. La construction de l'église

C'est à Ruffiner qu'on doit la construction de la nouvelle église paroissiale. Architecte travaillant au début du XVI^e siècle, il édifia plusieurs églises dans la Haut-Valais et dans le Valais Central. Venu du Val Sesia, sur le versant sud du Mont-Rose où s'était installée une colonie des Walser, il marqua le Valais par ses constructions de style gothique. Son nom est lié à celui de Mathieu Schiner, principal commanditaire de ce début de siècle, et à celui du peintre Hans Rinischer qui couvrit murs et voûtes de motifs figuratifs et décoratifs²⁶.

L'inscription de dates en plusieurs endroits dans l'église donne des indices pour situer dans le temps les étapes de construction de l'édifice. Il n'a toutefois pas été possible de déterminer avec certitude l'année où les travaux ont commencé. Les premiers historiens à s'être penchés sur l'église St-Romain avancent les années 1508 et 1509 pour le début des travaux, les années précédentes ayant été consacrées à préparer le chantier.²⁷ La date de 1510 inscrite sur le tabernacle est considérée comme une étape dans l'édification du chœur²⁸ (Pl.VI, a). Ruppen et Stöckli ne considèrent pas cette date comme un indice fiable pour situer le début des travaux. En effet, il est tout à fait possible que le tabernacle ait été commandé et réalisé avant que les travaux ne commencent.²⁹ La date de 1512 apparaît en plusieurs endroits dans l'église : sur la fenêtre de l'ossuaire, sur la porte latérale nord, au-dessus de la fenêtre percée dans la paroi nord et sur la voûte du chœur (Pl.VI, b, c, d, VII, a). Il est sûr qu'à cette époque-là les travaux avaient commencé. Les différents lieux où la date apparaît peuvent indiquer une surprenante rapidité dans l'édification de l'ensemble. Il est possible, toutefois, que la date de 1512 gravée au-dessus de la porte latérale nord ait

²⁵ Ruppen, W., 1972, p. 35.

²⁶ Sur les liens entre Ruffiner et Rinischer, voir l'étude de Monsieur Cassina de 1996 : « L'œuvre commun de l'architecte Ulrich Ruffiner et du peintre Hans Rinischer ».

²⁷ Roten, R., 1913, p. 95 et Andenmatten, A., 1936, p. 39.

²⁸ Roten, R., 1912, p. 94.

²⁹ Ruppen, W., 1974, p. 36. L'auteur indique, dans la note 38, p. 81 que cette observation a été faite par Werner Stöckli.

été mise en place plus tard.³⁰ Certains auteurs la considèrent comme date d'achèvement des travaux.³¹

Aucun document ne mentionne la consécration de l'église proprement dite. On sait toutefois que l'évêque de Sion, désormais cardinal, a consacré deux autels en l'église St-Romain, le 22 février 1514. Il est possible que l'église ait été consacrée le même jour. La commémoration de la consécration de l'église est en effet célébrée le 22 février.³² Il est également possible que l'église ait été consacrée auparavant et que les autels latéraux, de moindre importance, aient été consacrés dans un deuxième temps. C'est ce que pourrait indiquer la seule mention, dans le document, d'autels latéraux.³³

Les dates de 1517 et de 1518 inscrites sur la voûte de la nef et la fresque du Jugement dernier de la paroi nord partiellement tronquée par cette même voûte indiquent une reprise des travaux (Pl. VII, b, c, IX, b). La date de 1517 est inscrite à l'Est de la nef, sur la clé de voûte où est figuré le signe de Ruffiner. La date de 1518 apparaît à l'Ouest de la nef ; elle a été peinte par Rinischer et est accompagnée d'un monogramme non identifié et du sien. Les travaux de restauration menés en 1970 et 1971 par l'architecte Amédée Cachin ont permis de voir qu'il s'agissait là d'un repentir. Les observations faites au niveau de la charpente ont fait découvrir qu'il y avait précédemment une couverture en berceau brisé en bois. Celle-ci ne pouvant résister sans soutien, vu la largeur de la salle, Ruffiner fit installer deux piliers pour soutenir la charpente.³⁴ Une magnifique voûte à réseau de nervures retombant sur les deux piles recouvrit alors la nef, transformant la grande halle en une nef tripartite. Cette deuxième intervention de Ruffiner, si elle donne à la nef une nouvelle allure, prive la fresque du Jugement dernier de sa partie centrale, le Christ-Juge.

1.5. Le donateur du Jugement dernier

Le commanditaire est clairement mentionné dans la peinture murale, dans la partie au-dessus de la fenêtre. Son nom y est inscrit, accompagné d'inscriptions précisant son identité et son rôle de donateur (Pl. VII, a, IX, b). Ruppen a transcrit ces inscriptions difficiles à lire. Dans la partie inférieure, on peut lire à gauche la date de 1512, et à

³⁰ Ruppen, W. 1974, p. 81, note 39.

³¹ Roten, R., 1913, p. 95 et Andenmatten, 1936, p. 38.

³² Roten, R. 1913, p. 95.

³³ Ruppen, W., 1974, p. 38.

droite: DEO OP[US] PRO. Au-dessus, Ruppen déchiffre l'inscription suivante dans la banderole : NOBILIS D PETRUS HERTIN PAR[OCHUS]. La banderole se poursuit au-delà de la voûte, où Ruppen déchiffre FIERI FECIT inscrit entre les lettres H et R du monogramme de Hans Rinischer³⁵. Ce Petrus Hertin était chapelain de Mathieu Schiner et curé de Rarogne dès 1508³⁶. Les travaux de construction et de décoration de la nouvelle église se sont déroulés alors qu'il était curé de la paroisse. On comprend alors qu'il soit le commanditaire des peintures murales décorant la paroi Nord de la nef.

Le nom de ce curé est lié à celui de l'évêque de Sion, Mathieu Schiner, dont les interventions ont été déterminantes pour la construction de la nouvelle église. Les armes de l'évêque figurent au centre de la voûte du chœur. A côté sont représentées les armes de Pierre Hertin (Pl. VIII). D'autres armes figurent sur les clés de voûte du chœur. Il s'agit d'armes de familles importantes probablement liées à l'église Saint Romain par des dons importants.³⁷

Le curé Pierre Hertin mentionné comme commanditaire dans les inscriptions peintes au-dessus de la fenêtre peut être reconnu dans la figure peinte sur la paroi Est de l'embrasure de la fenêtre située sur la paroi nord de la nef (Pl. X, a). Il s'agit d'un ecclésiastique revêtu d'une aube, accompagné d'un saint, certainement son saint patron, agenouillé derrière sainte Catherine et sainte Barbe dirigeant leur regard vers des peintures qui ont disparu aujourd'hui.³⁸ En raison des inscriptions mentionnées auparavant, situées juste au-dessus, et des armes de Pierre Hertin représentées sous le personnage, cet ecclésiastique est certainement le curé de Rarogne. On trouve une représentation de donateurs ecclésiastiques très similaire dans l'église voisine de Sankt German où les personnages sont peints dans l'embrasure d'une fenêtre située sur le bas-côté nord. Les figures sont attribuées à Hans Rinischer et datées de 1510/12³⁹(Pl. X, b).

La représentation d'armes de familles importantes dans les voûtes du chœur et la présence d'initiales et d'armes non identifiées sur la voûte de la nef où apparaît la date de 1518 (Pl. VII, c) sont les témoins de la participation de ces familles à l'édification

³⁴ Cachin, A., 1974, p. 130 et Ruppen, W., 1972, p. 38 avec les notes 42, 43 et 44 p. 81.

³⁵ Ruppen, 1972, p. 47.

³⁶ Ruppen, 1972, p. 44.

³⁷ toutes les armes n'ont pas été identifiées. Certaines renvoient à des personnages actifs bien après l'édification de l'église, par exemple les armes d'Adrien de Riedmatten, évêque de Sion de 1646 à 1672 en position 6 sur le schéma de Ruppen (Pl....). Voir Ruppen, 1973, p.42-44.

³⁸ Ruppen, 1972, p.48-49.

de la nouvelle église. Au curé Pierre Hertin, commanditaire de la peinture murale couvrant le mur nord de la nef, il faut donc ajouter, pour la réalisation de l'église dans son ensemble, de nombreux donateurs dont beaucoup sont encore non identifiés.

³⁹ Schmid, A., 1983, p. 163-165.

2. FORMES ET COULEURS DANS LA FRESQUE DU JUGEMENT DERNIER DE RAROGNE

2.1. Une décoration peinte marquée par le temps et les hommes

Œuvre réalisée sur un enduit de chaux à partir d'un dessin au charbon, le Jugement dernier de Rarogne a subi diverses modifications au cours de sa longue existence. Un peu moins de cinq cent ans se sont écoulés entre la réalisation de l'œuvre et sa dernière mise à jour en 1971. L'eau s'infiltrant dans le mur en raison de défauts au niveau de la toiture, les divers badigeons à la chaux, le nettoyage partiel et les repeints de Salzgeber en 1923 et la dernière intervention du restaurateur Hermanès en 1970-71 sont autant d'étapes qui ont modifié l'état d'origine. Pour celui qui observe la fresque de nos jours, il est important de tenir compte de ces modifications qui ont altéré l'œuvre peinte par Hans Rinischer en 1512.

Les dégâts d'eau que l'on peut constater aujourd'hui ont probablement été à l'origine du badigeonnage à la chaux. Ces dégâts sont notables dans la partie supérieure de la fresque et dans la partie centrale où une large bande blanche traverse la peinture dans toute sa largeur. (Pl.XIII) A cet endroit-là, le mur légèrement bombé a le plus souffert des suintements d'eau salée qui ont détruit les couleurs.⁴⁰ L'état de dégradation dû à ces dégâts d'eau aurait, d'après Ruppen, entraîné un premier badigeonnage à la chaux au XVII^e siècle, suivi d'autres en 1817 et 1875.⁴¹

Quelques remarques judicieuses du restaurateur Hermanès laissent supposer que la peinture n'a pas été soustraite au regard des fidèles dès la mise en place des voûtes qui leur cachaient le Christ-Juge. Lors des travaux de restauration de 1970, il a constaté la présence de poussière sur la couche de peinture d'origine et celle d'un bord d'achèvement suivant l'arc de la voûte.⁴² Il s'agit là d'un travail de finition probablement jugé inutile si on avait prévu de recouvrir la peinture d'une couche de chaux peu de temps après. De plus la bande grisâtre suivant le contour de l'ancienne

⁴⁰ Cachin, 1972, p. 131.

⁴¹ Ruppen, 1972, p. 49.

⁴² Ruppen, 1972, p. 48.

tribune est due au frottement des vêtements des chantres qui s'appuyaient contre le mur (Pl.XX, a). Si la peinture avait été recouverte de chaux très rapidement après sa réalisation, ces traces ne seraient probablement pas là⁴³ (Pl. X, a).

Lors de travaux de restauration menés en 1923 par Salzgeber, la monumentale peinture du Jugement dernier a été découverte et libérée du badigeon qui la cachait au regard des fidèles. Voulant donner à la peinture un degré de lisibilité maximal, le restaurateur n'a pas hésité à raviver les couleurs et à en souligner les contours (Pl.XI et XII). Il a complété des éléments partiellement effacés, comme les deux anges aux trompettes situés sous l'arc-en-ciel. Lorsque des parties étaient peu visibles parce que mal nettoyées, elles ont été repeintes de façon non conforme à l'original rendu visible lors des travaux de 1970-71. C'est le cas, par exemple, des attributs des apôtres. D'autres éléments ont été créés de toute pièce. C'est le cas du jeune homme sortant d'une caisse peint sur un espace laissé blanc par Rinischer parce que situé à l'emplacement de l'ancienne tribune(Pl.XI, XII).

La deuxième campagne de restauration menée en 1970 et 1971 dans un esprit tout différent, qui est celui du respect de l'œuvre originale, a effacé les ajouts de Salzgeber pour revenir, autant que possible, à l'état premier. Les restes du badigeon à la chaux ont été enlevés par un travail à la brosse à dent et au scalpel; les couches de peinture originelles furent fixées en raffermissant par endroit le mortier de base par injection et en remplissant les trous d'un mélange de cellulose, de stuc et de sable fin. Sur cette base les retouches ont été faites en *trattegio*, c'est-à-dire en peignant des petits traits verticaux. De près on reconnaît qu'il s'agit de retouches et de loin ces repeints se mélangent avec le reste de sorte que l'ensemble reste à la fois lisible et le plus possible fidèle à l'original.⁴⁴

2.2. Les couleurs

Lorsqu'on considère l'œuvre dans son ensemble, on constate une certaine unité au niveau des couleurs. Dans la partie inférieure de la peinture, la couleur de fond est ocre pour la partie réservée aux damnés, et verte pour celle consacrée aux élus; terre aride et consumée par les flammes d'un côté et prairie du paradis de l'autre. Au-dessus de ces

⁴³ Monsieur Hermanès m'a gentiment donné ce renseignement lors d'un entretien en septembre 1998.

⁴⁴ Cachin, 1972, p. 126-127.

deux domaines que distingue un fond de couleur différent, la couleur bleue unit les parties de droite et gauche correspondant aux nuées sur lesquelles le Christ-Juge apparaît avec ses assesseurs, les douze apôtres.

Sur ces fonds de couleur, on constate peu de variétés. Dans la partie inférieure, les couleurs sont réservées aux anges et aux diables, les hommes ressuscités étant représentés nus (Pl.XIX, a). Les anges du centre portent l'un une tunique blanche, l'autre une tunique aux reflets rosés. Les deux anges qui accompagnent les élus portent une tunique jaune ocre. Saint Pierre qui accueille les élus est vêtu d'une tunique bleue couverte d'un *pallium* blanc. La couleur des diables est surtout le vert avec des parties en marron.

Dans la partie supérieure, on a de part et d'autre de ce qu'il reste du Christ, à savoir un pan de manteau rouge (Pl.XIV, a,b), la Vierge en tunique bleue et Saint Jean-Baptiste recouvert d'un manteau rouge; son vêtement de dessous semble être de couleur ocre (Pl.XVI, a, b). Les rayons qui émanent du Christ et s'étendent jusqu'aux apôtres formant le fond sur lequel se détachent les trois apôtres situés tout à côté du Christ, à sa droite et à sa gauche, sont aujourd'hui de couleur marron et beige; ils étaient à l'origine rouge et jaune⁴⁵(Pl. XVII, a, c). Une plus grande variété de couleurs se trouve au niveau des apôtres (Pl.XVII). Les couleurs ont été bien atténuées par les dégâts d'eau, mais ce qu'il en reste est suffisant pour qu'on puisse distinguer différentes couleurs. A la droite du Christ, trois apôtres portent un manteau rouge, deux un manteau blanc et un manteau bleu. Leurs tuniques sont, autant qu'on puisse en juger, verte, blanche ou bleue. A la gauche du Christ, trois apôtres portent un manteau rouge. Deux autres sont vêtus de vert et un de blanc, à moins qu'il ne s'agisse, dans ce dernier cas, d'un état de dégradation des couleurs. Les anges qui volent au-dessus des apôtres sont vêtus principalement de blanc. L'un, situé à la droite du Christ, porte un *pallium* vert et un autre, situé tout à gauche, porte un vêtement vert avec des manches ocres (Pl.XVIII, a, b, c).

Les formes

2.3.1. La taille des personnages

Les personnages sont de tailles différentes en fonction de leur hiérarchie; ainsi en est-il également de leur emplacement dans la scène du Jugement dernier (Pl. IX, b).

Le Christ et les deux intercesseurs agenouillés de part et d'autre de l'arc-en-ciel dominant les autres personnages de par leur taille. Leur position dans la partie supérieure de la fresque et donc dans la partie la plus éloignée du spectateur ne suffit pas à expliquer une telle différence de taille. Il s'agit bien ici d'une mise en valeur des principaux acteurs de la scène judiciaire. Viennent ensuite, dans l'ordre de grandeur, les apôtres assis de part et d'autre du Christ.

Dans sa partie inférieure où se déroule le partage de l'humanité, Saint Pierre domine tous les autres personnages par sa haute stature qui correspond bien à la gigantesque porte du paradis. Entre le saint apôtre et les hommes se situent les anges qui dominent ceux qu'ils chassent en enfer ou conduisent au paradis. La taille des démons ne dépasse pas celle des anges, elle leur est plutôt légèrement inférieure, la gueule d'enfer étant exceptionnellement grande, ce pour faire contrepoids à la grande porte du paradis.

2.3.2. Le traitement des corps

Dans la description des protagonistes du Jugement dernier, personnages vêtus et nus sont distingués en raison de la différence de traitement qu'entraîne la forme adoptée.

2.3.1.2. Les personnages vêtus

Les deux anges qui effectuent le partage ont chacun une tunique au plissé soigneusement marqué (Pl.XIX, b). Le traitement de leur vêtement contraste avec celui de leurs confrères chargés de conduire les élus vers la porte du paradis (Pl.XX, b). Ils semblent bien avoir été peints avec moins d'attention et de façon beaucoup plus rapide. Les plis sont simplement marqués par quelques traits au niveau du col, des coudes et de la taille; on ne trouve pas ce très beau jeu de plis retombant sur la taille ou s'étalant à terre. A propos de plis, Ruppen souligne aussi l'élégance du voile de la Vierge et celle du manteau de Saint Jean-Baptiste retombant sur son bras gauche⁴⁶(Pl.XVI, a, b).

L'état dégradé des apôtres permet difficilement de juger du traitement de leurs vêtements. Ils semblent toutefois avoir été exécutés avec moins de soin que les anges de la séparation qui offrent le plus bel exemple de traitement du drapé dans le Jugement dernier. Ceci est peut-être dû à leur emplacement dans la peinture fort éloigné du spectateur (Pl.XVII).

⁴⁵ cette indication m'a été donnée par Monsieur Hermanès en septembre 1998.

⁴⁶ Ruppen, 1972, p. 51.

A constater une si grande différence dans le traitement des personnages, on vient à se demander s'il ne faut distinguer plusieurs mains dans cette œuvre monumentale. Les apôtres pourraient être de la main d'élèves ou de peintres de moindre importance et les anges, situés au centre de la peinture, de la main du maître.

2.3.2.2. Les personnages nus

Le fait d'avoir choisi de représenter nus les élus et les damnés a donné l'occasion aux peintres de traiter le corps humain. Si certains nus frappent par leur exactitude anatomique, d'autres sont exécutés avec une certaine maladresse.

Dans la foule des élus, les corps sont fins et longs (Pl.XX). Tous les personnages ont la jambe droite avancée, cachant ainsi le sexe aussi bien des hommes que des femmes. Celles-ci, en tête du cortège que conduit un ange, ont de petits seins ronds et un ventre légèrement proéminent (Pl.XX, b). La femme qui précède ses compagnes frappe par son élégance et les proportions harmonieuses de son corps. Parmi ses compagnes, certaines ont un ventre qui leur descend très bas entre les jambes; cette façon différente de traiter cette partie du corps apparaît comme une maladresse de la part du peintre; elle nuit à l'effet d'ensemble du cortège des élus. On trouve un troisième type de femme parmi les élus, celui de la femme au corps marqué par les années. Il s'agit de la femme qui précède l'ange situé au milieu de la foule des élus. Les plis marqués sur son ventre, des traits sur son visage et des seins plats⁴⁷ indiquent qu'il s'agit d'une femme âgée. Alors que les autres corps frappent par leur blancheur, celui-ci contraste avec les autres par un ton qui s'approche du jaune. Il est étonnant de trouver ce corps marqué par les années dans cette foule de personnes jeunes et belles. En introduisant ce personnage dans le cortège des élus, le concepteur de l'image a peut-être voulu indiquer que le paradis est accessible aux personnes de tout âge. En général, comme l'indique l'état des autres élus, la déchéance physique n'a pas de place au paradis; elle est incompatible avec l'état des bienheureux ressuscités, selon la doctrine catholique, avec un corps parfait.⁴⁸

Une même finesse et élégance se trouve dans le traitement des hommes. A la différence des femmes, la musculature des bras est soulignée au moyen d'un trait fin et les épaules sont plus larges (Pl.XX, c). Les corps des quatre personnages précédant le cortège, il

⁴⁷ on n'en voit pas grand chose mais suffisamment, me semble-t-il, pour constater qu'ils sont différents des autres.

s'agit d'ecclésiastiques,⁴⁹ sont traités avec un soin particulier (Pl.XXII, b). Les côtes, les plis du ventre et des genoux sont soulignés par des traits et par une ombre légère.

L'élégance et la finesse de ces élus, hommes ou femmes, peuvent apparaître comme un reflet de leur félicité. Ce traitement particulier les distingue des damnés qui se dirigent vers la gueule d'enfer. Les corps de ces derniers manifestent très clairement leurs tourments aussi bien par l'expression des visages que par le traitement de leur corps.

Ici, pas de finesse et d'élégance, mais plutôt des corps à la musculature fortement soulignée. Une attention particulière est attachée à la mise en valeur des bustes dans la charrette qui transporte les ecclésiastiques (Pl.XXX, c). Un trait plus large souligne le contour du bras droit et de la hanche ; un jeu subtil d'ombres met en valeur les poitrines et les côtes.

Un deuxième groupe constitué de figures formant cortège, contrepois de celui des élus, frappe par l'harmonie des proportions et le mouvement des corps si expressif (Pl.XXIX, a). Les corps de deux damnés placés face au spectateur frappent par leur beauté. Ici aussi, la musculature du buste est soulignée par un jeu d'ombres et de lumières. Les jambes sont musclées et contrastent nettement avec celles de leurs confrères élus aux jambes toutes fines et aux mollets exagérément fins. Aux proportions exactes, s'ajoute le mouvement des bras et des jambes qui donne vie aux personnages.

Tous les damnés ne sont pas traités de cette façon. Parmi ceux qui suivent ce cortège, un homme présente les mêmes caractéristiques que les élus : corps fin sans musculature apparente et jambe en avant cachant le sexe (Pl.XXVIII, c). Ce personnage est entouré de deux femmes dont l'artiste a, semble-t-il, voulu souligner la laideur. Leur position et leur mouvement ne se prêtent pas à une mise en valeur de leur corps. L'une est juchée sur les épaules d'un monstre tandis que l'autre, portée dans une corbeille par un diable, s'accroche à l'homme qui la suit. Les seins pendants de la première m'apparaissent comme un signe de déchéance; cette représentation du buste féminin contraste nettement avec celle de la femme aux petits seins ronds en tête du cortège des élus. Dans la gueule d'enfer enflammée, hommes et femmes sont esquissés, la forme de leur corps étant marquée par un trait (Pl.XXXII). Le peintre n'a pas apporté un soin

⁴⁸ St Thomas, *Somme théologique, La Résurrection*, quest.81, article1, p.141 : « La nature doit ressusciter sans défaut : telle Dieu l'a faite, telle Dieu la refera. »

⁴⁹ le premier est tonsuré, le deuxième porte, semble-t-il, une tiare et le troisième un chapeau de cardinal ; la tête du troisième est trop fortement endommagée pour qu'on puisse distinguer quoique ce soit. Sa place dans ce petit cortège de dignitaires de l'Eglise laisse à penser qu'il s'agit d'un ecclésiastique.

particulier aux proportions assez maladroitement. La femme qui tient un miroir a des bras dont la minceur contraste avec la largeur du buste. Cette maladresse cependant ne nuit pas à l'harmonie de son geste gracieux (Pl.XXXII, c).

Le contraste entre les nus aux corps fins et aux proportions quelque peu maladroitement et les beaux corps musclés du groupe des damnés ne peut s'expliquer autrement que par des auteurs différents. L'élégance des corps, une certaine uniformité au niveau des visages et le mouvement de la jambe stéréotypé situent les figures des élus dans la tradition gothique. Les damnés situés dans la partie gauche de l'enfer, à savoir les ecclésiastiques dans la charrette, les trois damnés saisis par des monstres, le moine dont le buste sort de terre et le groupe composé d'un homme, d'une femme et d'un enfant, se rapprochent stylistiquement des élus. Ils pourraient être de la même main ou de celle d'un peintre se rattachant à la même tradition. Quant aux corps musclés des damnés formant un groupe compact, corps représentés dans différentes positions, ils évoquent la Renaissance.

2.3.3. Le traitement des visages

Plusieurs types de visages se distinguent dans la foule des personnages qui participent au Jugement dernier. Les visages des apôtres et des intercesseurs ont été fortement abîmés. Les traits qui marquent les yeux, le nez et la bouche sont de la main des restaurateurs qui les ont ajoutés pour permettre une plus grande lisibilité.⁵⁰ Correspondant aux proportions massives des personnages, les visages sont larges. Ceci s'explique par une volonté de la part du peintre de rendre les personnages lisibles pour le spectateur et par une moindre attention portée à des figures si éloignées des regards. (Pl.XVII).

Aux différences notées par rapport au traitement des corps correspondent des types différents de visages. Les anges ont un visage assez large dont la rondeur est soulignée au niveau du menton par un trait arrondi (Pl.XIX, b et XXI, a). Un double menton plus ou moins marqué caractérise les élus ; quant aux élus leur mâchoire est plus large (Pl.XX, b, c). Les traits du visage de ces derniers sont passablement effacés. Ce qui reste des visages est suffisant pour voir que les visages des hommes et des femmes sont traités de manière différente; les yeux et le nez plus petits chez les femmes sont moins marqués. Dans la foule des élus, il n'y a pas d'individualisation des traits, les

⁵⁰ indication donnée par Monsieur Hermanès lors d'un entretien en septembre 1998.

personnages n'étant pas fortement caractérisés. Ceci vaut moins pour les quatre élus qui précèdent le cortège; peut-être représentent-ils des personnages particuliers ? (Pl.XXII, b)

A l'immobilité des visages des élus tendus dans la même direction et reflétant leur sérénité s'opposent les têtes en mouvement des damnés exprimant leur tourment (Pl.XXVI, a). Grandes mâchoires et bouches ouvertes grimaçantes caractérisent ces visages frappant par leur expressivité. Les yeux plissés des personnages s'approchant de la gueule d'enfer traduisent également l'horreur du châtement (Pl.XXIX, a, b).

Les destinées opposées des uns et des autres expliquent un traitement différent des visages. Ce contraste souligné également au niveau des corps est dû aux différentes traditions auxquelles se rattachent les peintres. Ces traditions ont été évoquées précédemment ; l'élégance gothique correspond à la félicité des élus, et la force expressive de l'anatomie renaissante traduit le tourment des damnés.

2.3.4. Les diables

L'enfer de Rarogne est peuplé de plusieurs monstres; seize sont encore bien visibles aujourd'hui. Pas un d'entre eux ne se ressemble. Une telle variété est frappante quand on la compare à la grande unité dans la représentation des anges. L'artiste a pu ici laisser libre cours à son imagination et à sa fantaisie, développant plusieurs types de monstres.

Si les anges sont représentés sous une forme humaine, l'animal a été choisi pour représenter les esprits mauvais qui peuplent l'enfer. Dans le cas de Rarogne, les démons sont des monstres hybrides qu'on ne peut rattacher à aucune espèce animale particulière. Aux pattes palmées, crochues ou avec sabots et aux têtes allant de celle du batracien à celle de la bête poilue et cornue, s'ajoutent d'autres particularités : nez en trompette, grandes dents, pattes griffues, ailes etc... (Pl.XXVI, a, b, c XXIX, b et XXXI, c). Trois monstres présentent la particularité suivante : l'intégration de visages dans leur corps. Le monstre portant une femme dans sa hotte a, au niveau des genoux, deux visages d'animaux (Pl.XXIX, a). Le monstre qui, juché sur la trompe du monstre à la gueule béante, souffle dans un instrument à vent, présente une face grimaçante au niveau du ventre (Pl.XXXIII, b). Le diable qui pose une de ses pattes sur le manche de la charrette transportant les ecclésiastiques et l'autre sur l'épaule du diable qui le précède, présente la même caractéristique au niveau de son postérieur (Pl.XXX, c). Ces éléments qui accentuent l'aspect monstrueux de ces êtres hybrides ne sont pas une

création du peintre de Rarogne. Un traitement similaire des figures infernales se trouve dans d'autres Jugements derniers, sur la peinture murale de l'arc triomphal de l'église des Mendiants de Berne (Pl.21, b) et sur celle de Schongauer à Breisach (Pl.20, b).

2.2. Conclusion

L'étude en détail des principaux protagonistes révèle une grande diversité qui, loin de nuire à l'effet d'ensemble, participe à l'organisation interne de la scène judiciaire. En effet, les différences stylistiques constatées correspondent en grande partie aux différentes fonctions des personnages, ce qui a été relevé principalement pour les élus et les damnés. Il n'est pas possible de savoir si cet effet a été voulu ou non par les personnes qui ont dirigé la réalisation de l'œuvre. Quoiqu'il en soit, sa pertinence vaut la peine d'être soulignée.

Au-delà des élus et damnés, un lien entre forme et fonction peut être relevé à propos des anges du partage et des apôtres. Le soin apporté aux deux anges situés au point de départ des deux cortèges les distingue plus nettement des simples mortels qu'ils dirigent vers leur destinée finale. La taille et la forme impressionnante des apôtres et des intercesseurs les situent bien au-dessus du partage de l'humanité dont ils sont les ordonnateurs en tant qu'assesseurs du Christ.

Ces traitements différents révèlent la complexité d'un contexte artistique où se mêlent l'élégance et la finesse gothique, le soin porté au rendu des vêtements cher aux maîtres de tradition flamande et l'attention portée à l'anatomie caractéristique des maîtres de la Renaissance.

3. A LA RECHERCHE DU CONTEXTE ARTISTIQUE DU PEINTRE DU JUGEMENT DERNIER DE RAROGNE

3.1. Une peinture signée et datée

Le peintre qui a travaillé au décor de l'église de St-Romain de Rarogne a laissé à plusieurs endroits sa signature accompagnée de la date d'exécution des peintures. Dans le chœur, à droite de la fenêtre centrale, à la retombée des voûtes, on voit les initiales HR (Pl. X, b). La date de 1512 se trouve dans la partie centrale des voûtes du chœur (Pl. VI, d). Sur le mur nord de la nef, sur la portion de mur aujourd'hui cachée par les voûtes, apparaît, de part et d'autre d'un bout de banderole, le monogramme HR (Pl. IX, a, b). La date de 1512 est inscrite plus bas, au-dessus de la fenêtre (Pl. VII, a). La signature du peintre apparaît une troisième fois sur les voûtes de la nef, au-dessus de l'entrée Ouest de l'église avec les initiales JM, probablement celles d'un donateur, et la date de 1518 (Pl. VII, c). Ces initiales désignent le peintre Hans Rinischer aux origines encore inconnues. Il s'agit d'un peintre important dans la région au début du XVIème siècle, reçu bourgeois de Sion en 1524.⁵¹ On lui doit la décoration de plusieurs plafonds voûtés, dont celui de St-Théodule à Sion, celui de Rarogne, d'Ernen et de Loèche, plusieurs retables peints, dont probablement les revers du retable de Lötschen et ceux du retable de la chapelle Saint-Anne à Glis ainsi que la monumentale peinture murale du Jugement dernier de Rarogne. Cette œuvre semble être la seule d'une certaine envergure à avoir été réalisée dans cette technique à moins que les peintures de l'ossuaire de Loèche soient aussi de sa main.⁵²

3.2. Un peintre proche des maîtres à l'œillet ?

Aucun indice ne permet de rattacher avec certitude Hans Rinischer à une école ou à une tradition précise. La présence d'œillets sur les marches conduisant à la porte du paradis

⁵¹ Cassina, 1978, p. 11

⁵² Cassina, 1996, p. 59. Dans un article sur le retable de la Béroche de 1987, l'auteur donne, à la page 158, une liste de peintures sur bois réalisées par Rinischer.

dans la peinture du Jugement dernier de Rarogne soulève un problème délicat, à savoir celui d'un éventuel lien du peintre avec les maîtres à l'œillet (Pl. X, d). On regroupe sous ce nom plusieurs peintres anonymes ayant signé leur œuvre par deux œillets placés au premier plan de la composition. Ces peintres ont travaillé sur le territoire de l'ancienne confédération helvétique entre 1480 et 1510 environ.⁵³ Les quatre œillets éparpillés sur les marches conduisant à la cité céleste doivent-ils être compris comme une signature ? Ne seraient-ils pas simplement un symbole de paix et d'amitié introduisant les élus dans la ville sainte?⁵⁴

L'éventualité d'avoir ici affaire à un seul symbole est difficile à prouver. Dans la plupart des cas où ces fleurs apparaissent, notamment sur les territoires de la confédération helvétique et leur périphérie à la fin du XVème et au début du XVIème, elles désignent l'appartenance à une même école ou confrérie. Il existe quelques cas où ces fleurs revêtent une signification symbolique particulière. Moullet qui a écrit un livre sur les maîtres à l'œillet, mentionne des exemples où la fleur apparaît dans des scènes de la Passion⁵⁵; l'œillet était en effet connu pour ses propriétés curatives, mises en parallèle avec les bienfaits mérités par la sueur et le sang du Christ. La fleur apparaît également dans des scènes représentant la Vierge; l'œillet symbolise alors la fécondité et la virginité.⁵⁶ Dans un autre contexte, la fleur peut être offerte par un jeune homme à sa fiancée, elle symbolise alors l'amour et l'amitié.⁵⁷

Allusion à la passion du Christ, à la virginité de Marie ou symbole d'amour, ces diverses interprétations de l'œillet pourraient s'appliquer à ceux que le peintre a disposés sur les marches conduisant au paradis dans le Jugement dernier de Rarogne. Les souffrances du Christ et la présence de la Vierge font partie intégrante de toute image du Jugement dernier. Le Christ-Juge est bien celui qui est mort sur la croix pour sauver les hommes et leur ouvrir les portes du paradis. La présence des anges portant les instruments de la passion souligne l'identité entre le Christ-Rédempteur et le Christ-Juge. La Vierge est l'intercesseur privilégié des hommes; c'est elle qui a donné au monde son sauveur et depuis le Golgotha, elle est la mère de tous les hommes. En dernier lieu, ces fleurs, en tant que symbole d'amour, peuvent souligner un des aspects du paradis, à savoir qu'il s'agit d'un lieu où seul l'amour demeure. Saint Paul dit bien

⁵³ *Sous le signe de l'œillet, Peintres et images autour de 1500*, ?, p. 1.

⁵⁴ Cette supposition est émise par Ruppen, 1972, p. 54.

⁵⁵ Moullet, 1943, p. 15.

⁵⁶ *Sous le signe...*, p. 6.

dans ses épîtres, qu'au ciel, seule la charité demeure.⁵⁸ Une telle lecture, ne reposant à ma connaissance sur aucune tradition iconographique, je la mentionne simplement comme une interprétation possible des œillets de Rarogne.

La tradition des maîtres à l'œillet, présente en Suisse alémanique et dans les régions limitrophes sous son influence, donne plus de poids à l'interprétation des œillets comme signature.

Le contexte artistique dans lequel se situent les peintures de Rarogne ne s'oppose pas à un quelconque lien avec les peintres à l'œillet. On note en effet, dès la fin du XV^{ème} siècle en Valais, un intérêt nouveau pour les peintres alémaniques ou germaniques. L'évêque Walter Supersaxo fait appel au peintre Thomas de Landsberg pour décorer sa chapelle à la cathédrale de Sion (Pl. 1). Cassina situe ce peintre dans la lignée des artistes influencés par Schongauer et le rapproche des premiers maîtres à l'œillet. Thomas de Landsberg annoncerait ainsi Hans Rinischer. Quant au retable de cette chapelle Sainte-Barbe, il est probablement dû au sculpteur bernois Erhard Künig⁵⁹ (Pl. 2, a). Cet appel fait à des artistes d'origine alémanique correspond à un resserrement de l'alliance des Valaisans avec Berne et, en même temps, à l'éviction de la Maison de Savoie des terres valaisannes.⁶⁰ On constate, en effet, qu'avant la conquête du Bas-Valais en 1475, les commandes artistiques étaient principalement réalisées par des artistes issus du milieu artistique savoyard. Pierre Maggenberg, venu de Fribourg, réalise plusieurs peintures dans l'église de Valère pour le chanoine puis évêque Guillaume de Rarogne (Pl. 2, b). Ce peintre est un grand protagoniste du gothique international en Valais et à Fribourg, style caractérisé par un mélange d'influences venues du Nord et du Sud.⁶¹ D'autres oeuvres réalisées à Valère, comme les peintures murales de la salle des « Calendes » et la « Caminata » reflètent une nette influence de Konrad Witz, peintre d'origine souabe, installé à Bâle puis à Genève⁶² (Pl. 3, a, b). Ce peintre a changé le cours de la peinture en Savoie et dans les régions limitrophes en amenant les nouveautés de la peinture flamande.⁶³

⁵⁷ Moullet, 1943, p. 15. L'auteur mentionne une telle oeuvre sans donner de références précises.

⁵⁸ « La charité ne passe jamais. Les prophéties? Elles disparaîtront. Les langues ? elles se tairont » I Co XIII, 8. *La Saint Bible*, éditions du Cerf, 1955.

⁵⁹ Cassina, 1978, p. 10.

⁶⁰ Morand et Hermanès, 1983, p. 168.

⁶¹ Wojcik-Glowiak, B., 1985, p. 337.

⁶² Cassina, 1978. p. 7.

⁶³ *Les Pays Romands au Moyen Age*, 1996, p. 546.

On conserve en Valais quelques œuvres issues d'ateliers de maîtres à l'œillet ou proches de ce milieu. Une comparaison entre les peintures murales de Rarogne et des œuvres des maîtres à l'œillet s'avère difficile. La qualité de ces dernières dépasse nettement celle des peintures valaisannes moins soignées dans les détails. De plus les œuvres à comparer sont réalisées sur des supports différents; les œuvres des maîtres à l'œillet sont souvent des retables peints sur bois plutôt que des peintures murales.

L'étude de Madame Morand et de Monsieur Hermanès sur le retable de Löttschen donne des indications intéressantes permettant de situer quelque peu le peintre du Jugement dernier de Rarogne.⁶⁴ Les volets extérieurs du retable de Löttschen, réalisés entre 1470 et 1500 probablement pour l'église de Kippel dans le Löttschental,⁶⁵ sont attribués à Rinischer et rapprochés de Hans Leu l'Ancien, maître à l'œillet zurichois (Pl. 4, a, b). On trouve en effet dans certains panneaux de ce maître des corps aux proportions allongées et des drapés au plissé souligné. Ils sont également rapprochés des volets peints du retable des Quatorze Saints Auxiliaires à Ernen, attribués au maître à l'œillet de Berne (Pl. 4, c). Les deux œuvres ont comme caractéristiques communes des visages aux mâchoires fortes, des drapés aux plis cassés retombant sur les pieds. L'hypothèse suivante est tirée de ces comparaisons : le peintre des volets extérieurs du retable de Löttschen, peut-être Hans Rinischer, pourrait être l'élève du maître à l'œillet de Berne.⁶⁶

Ces différentes considérations sur le contexte artistique valaisan et cet aperçu des comparaisons faites entre des œuvres valaisannes et celles des maîtres à l'œillet invitent à rattacher les peintures de Rarogne à ces maîtres actifs à la même époque sur le plateau de la Suisse alémanique. Ceci ne permet toutefois pas d'attribuer la valeur de signature aux œillets placés sur les marches du paradis dans le Jugement dernier de Rarogne. Nous n'avons certainement pas ici affaire à un maître à l'œillet proprement dit mais plutôt à un peintre qui veut signifier ostensiblement son attachement à ces maîtres actifs sur les territoires de la confédération helvétique. Il est difficile de savoir quel a été le contact de notre peintre avec les œuvres des maîtres à l'œillet. Il a très certainement vu les œuvres présentes en Valais, mais qu'en est-il des autres œuvres? Les incertitudes à ce sujet, si elles exigent de la prudence et de la modération dans les comparaisons,

⁶⁴ Morand et Hermanès, 1983.

⁶⁵ Le triptyque de Löttschen, 1987, p. 5.

⁶⁶ Morand et Hermanès, 1983, p.166.

n'empêchent pas de rattacher Hans Rinischer à un contexte artistique d'où dérivent largement son style et ses motifs iconographiques.

3.3. Comparaison avec une œuvre du maître à l'œillet de Zürich

Par les comparaisons établies dans leur étude, Marie-Claude Morand et Théo-Antoine Hermanès ont montré qu'il y avait des liens entre des oeuvres réalisées en Valais et celles issues des ateliers des maîtres à l'œillet. La comparaison d'une œuvre du maître à l'œillet de Zürich avec le Jugement dernier de Rarogne vient confirmer ce qui apparaît comme une dépendance artistique du Valais par rapport à la Suisse alémanique.

Parmi les œuvres reproduites dans l'ouvrage de Moullet sur les maîtres à l'œillet, les volets extérieurs du retable de Saint-Michel, du maître à l'œillet zurichois, frappent par plusieurs aspects qui les lient à la peinture de Rarogne (Pl. 5,a et 6). Le sujet traité ainsi que la représentation des personnages sont proches de ce qu'on observe à Rarogne. Les deux volets présentent la figure de saint Michel. Sur le volet droit, il tient la balance du Jugement dernier tandis que sur le volet gauche il terrasse les mauvais anges. L'ange à l'épée de Rarogne, situé au centre de la composition, là où se forment les deux cortèges divergents, fait de la main droite un geste quasi-identique à celui de l'ange de Zürich. L'épée est tenue de la même façon au-dessus de la tête. Si l'on observe sa tunique blanche, elle retombe aussi en plis cassés au-dessus de la taille et s'étale sur le sol. Alors que l'ange de Zürich tient une balance dans sa main droite, l'ange de Rarogne pousse de sa main un damné juché sur les épaules d'un monstre diabolique, le menaçant avec son épée. De ce fait, sa position est moins frontale que celle de l'ange de Zürich. D'autres différences distinguent les deux œuvres comme l'absence d'étole et de manteau à Rarogne, des ailes placées plus bas, une taille moins élancée et un visage moins fin.

Sur les volets de Zürich, les élus et damnés figurent aussi dévêtus; seuls les hommes ont leur sexe caché par un tissu alors qu'à Rarogne le mouvement de la jambe gauche pour les élus et des flammes pour des damnés cachent de façon différente le sexe. Le traitement des élus et des damnés est fort semblable dans ces deux cas : jambes fines, ventre légèrement proéminent, petits seins ronds et longs cheveux dans le dos pour les femmes, cheveux courts, corps fins avec buste légèrement musclé pour les hommes. Des maladresses au niveau des proportions sont plus nombreuses à Rarogne où les traits

du visage sont plus accentués. Les hommes ont une large mâchoire alors que les femmes et les anges ont un double menton.

Les diables terrassés par saint Michel à Zürich appartiennent au même répertoire que ceux qui peuplent l'enfer de Rarogne. Il s'agit dans les deux cas de bêtes hybrides, ailées, poilues, cornues, crochues etc.....

Les similitudes repérées dans ces deux œuvres ne permettent pas de conclure qu'il y ait entre les deux peintres une relation de maître à élève, ni de modèle à copie. On constate toutefois que ces ressemblances les apparentent à un même milieu artistique, à savoir celui des maîtres à l'œillet, qui, comme on va le voir, est un milieu où se rencontrent et se mêlent plusieurs influences.

3.4. Le milieu des maîtres à l'œillet

On appelle maîtres à l'œillet un groupe de peintres actifs sur le plateau de la Suisse alémanique entre environ 1470 et le début du XVIème siècle. Ces peintres signent leurs œuvres, il s'agit surtout de retables, avec deux œillets placés au premier plan de la composition. Le premier retable qui porte cette signature est celui du couvent des Cordeliers de Fribourg attribué au maître à l'œillet de Fribourg, celui que Moullet considère comme « le maître à l'œillet » (Pl.5, b). Ce maître a, en quelque sorte, fait école, ce dont témoigne la présence dans les principales villes de Suisse alémanique de nombreuses œuvres portant les fameuses fleurs.⁶⁷ Ces œuvres ont été rattachées à des maîtres non identifiés pour la plupart, mais qu'on distingue par leur lieu de travail. Ainsi le terme de maîtres à l'œillet regroupe le maître à l'œillet de Berne, celui de l'Oberland, celui de Zürich et celui de Baden.

Le paysage artistique dans lequel se situent ces maîtres est celui du Haut-Rhin comprenant, au XVème siècle, les villes de Bâle, Strasbourg, Zürich, Constance, Berne et Fribourg.⁶⁸ Depuis le concile qui a eu lieu en ses murs, Bâle est incontestablement le centre artistique de la région, centre où se rencontrent les diverses tendances de l'art contemporain et d'où se diffuse principalement l'art nouveau venu des Flandres. Le premier artiste connu à s'être installé dans la ville, probablement après l'ouverture du concile en 1431, est Konrad Witz, peintre venu de Souabe, tout empreint de l'art de

⁶⁷ On n'a pas pu définir les liens qui rattachent ces peintres actifs dans différents centres ; il pourrait s'agir d'une confrérie laïque ou d'une autre association. (cf Eggenberger, 1988, p. 274)

⁶⁸ Eggenberger, 1988, p. 274.

97
Rogier van der Weyden.⁶⁹ Son art, ~~bien que~~ précédant d'une génération les maîtres à l'œillet, a eu un impact sur leur œuvre.⁷⁰ Aux influences flamandes, il faut ajouter celles des œuvres rhénanes et bourguignonnes et le succès, ainsi que la très large diffusion, des gravures du maître E.S. et de Schongauer actifs en Alsace dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Les maîtres à l'œillet transposent certaines de leurs gravures dans leurs œuvres.⁷¹ Probablement formé à Bâle, véritable carrefour des arts, le maître à l'œillet de Fribourg fait une synthèse harmonieuse de ces diverses tendances dans sa peinture.

Développé principalement dans le contexte des Ordres Mendiants, cet art reflète bien l'esprit franciscain. Le retable des Cordeliers de Fribourg, offert comme un tableau de méditation, est tout empreint d'une affection émue et profonde pour les sujets qu'il évoque, rappelant, par cet aspect, l'art de Rogier van der Weyden.

L'évocation de ce contexte artistique permet de situer les caractéristiques stylistiques de la peinture murale de Rarogne. Il donne surtout des pistes précieuses pour rattacher le Jugement dernier à une tradition iconographique dont je tracerai les grandes lignes au cours de mon travail.

⁶⁹ *Les Pays Romands au Moyen Age*, 1996 p. 546.

⁷⁰ Eggenberger, 1988, p. 272.

⁷¹ Eggenberger, 1988, p. 272.

2^{ème} partie

LES SOURCES SCRIPTURAIRES ET LES TRADITIONS ICONOGRAPHIQUES DU JUGEMENT DERNIER

1. ORGANISATION GENERALE DES SCENES JUDICIAIRES

1.1. Le Jugement dernier de Rarogne

La peinture du Jugement dernier de Rarogne est organisée de façon structurée, elle est, de ce fait, facile à lire. On distingue nettement deux parties, une comprenant la zone supérieure et l'autre la zone inférieure. Alors que la zone supérieure est unifiée, la zone inférieure est divisée en deux parties distinctes. On a d'un côté un pôle qu'on peut appeler positif, le côté situé à la droite du Christ-Juge, et de l'autre côté, un pôle négatif puisque situé à la gauche du Christ (Pl. IX et Pl. XIII).

Dans la partie supérieure, la position centrale est réservée au Christ-Juge, dont on voit encore une partie de la tunique, un pied, une partie de la main, et surtout l'arc-en-ciel sur lequel il trône (Pl. XIV, a, b, c). A ses côtés, sont assis les douze apôtres, ses assesseurs (Pl. XVII). Au-dessus d'eux, des anges jouent des instruments de musique (Pl. XVIII). Devant le Christ, la Vierge et St Jean-Baptiste sont agenouillés de part et d'autre de l'arc-en-ciel (Pl. XVI, a, b). A l'intérieur du demi-cercle que forme l'arc-en-ciel, on voit encore les restes de deux anges sonnant de la trompette (Pl. XIV, a, c).

Dans la partie inférieure, deux anges marquent le centre d'où partent deux cortèges divergents (Pl. XIX). Sur la gauche, les élus se dirigent vers le pôle positif que constitue la cité à la grande porte et aux murs couverts de sentences. Sur la droite, les damnés se dirigent vers le pôle négatif, à savoir la gueule d'enfer. La résurrection des morts est représentée au bas de la composition.

Cette organisation de la scène, telle qu'elle se trouve à Rarogne, correspond au récit du Jugement dernier que fait l'évangéliste Matthieu.

1.2. Le Jugement dernier selon l'évangile de Matthieu

Les chapitres XIX, XXIV et XXV de l'évangile de Matthieu mentionnent le Fils de l'homme sur son trône de gloire qui juge l'humanité avec les douze apôtres. Il est question aussi des anges aux trompettes et de la séparation.

L'annonce d'un jugement accompli en présence et avec la collaboration des apôtres est faite au chapitre XIX, verset 28 : « En vérité je vous le dis, à vous qui m'avez suivi : dans la régénération, quand le Fils de l'homme siégera sur son trône de gloire, vous siégerez vous aussi sur douze trônes pour juger les douze tribus d'Israël. »⁷²

Le retour du Christ sur les nuées accompagné des anges qui rassemblent les élus est annoncé au chapitre XXIV, versets 30-31. « Et alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme ; et alors toutes les races de la terre se frapperont la poitrine ; et l'on verra le Fils de l'homme venir sur les nuées du ciel avec puissance et grande gloire. Et il enverra ses anges avec une trompette sonore, pour rassembler ses élus des quatre coins de l'horizon, d'un bout des cieux à l'autre. »

Le jugement proprement dit se déroule au chapitre XXV, versets 31-46 : « Quand le Fils de l'homme viendra dans la gloire, escorté de tous les anges, alors il prendra place sur son trône de gloire. Devant lui seront rassemblées toutes les nations, et il séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs. » Ensuite s'adressant à ceux de droite, il dira : « Venez les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde... » A ceux de gauche, il dira : « Allez loin de moi, maudits, dans le feu éternel qui a été préparé pour le Diable et ses anges. » Le récit se termine de la façon suivante : « Et ils s'en iront, ceux-ci à une peine éternelle, et les justes à la vie éternelle. »

Le Jugement dernier de Rarogne représente, dans son organisation générale, l'événement tel qu'il est décrit dans les chapitres mentionnés ci-dessus. Certains éléments ont une autre source scripturaire ou même ne relèvent pas d'un texte écrit mais plutôt d'une tradition iconographique. Ainsi en est-il par exemple des glaives placés de

part et d'autre de la tête du Christ et de la cité, terme du cortège des élus, qui sont des éléments tirés de l'Apocalypse. Quant à la présence, de part et d'autre du Christ, de la Vierge et de St Jean-Baptiste, son explication ne se trouve pas dans les Saintes Ecritures, mais dans une tradition venue des images orientales des théophanies. Certaines particularités s'expliquent aussi par des textes de commentateurs. Les sources des éléments constitutifs du Jugement dernier sont évoquées au cours de ce chapitre.

1.3. Le développement du thème

Les premières images du Jugement dernier remontent au IX^{ème} siècle. L'exemple le plus ancien conservé est le Jugement dernier peint sur la paroi occidentale de l'église de Münster dans les Grisons⁷³(Pl.8. a). Les représentations du Christ antérieures à cette époque ne sont pas insérées dans un contexte judiciaire. Il s'agit de représentations de la gloire présente du Christ ou de celle qu'il manifesterà lors de son retour glorieux à la seconde Parousie, événement qui précède le Jugement dernier.⁷⁴ On appelle *Majestas Domini* ce type de représentation.

Les images du Jugement dernier apparaissent pour la première fois à l'époque carolingienne. A l'époque romane, on trouve plusieurs images du Jugement dernier.⁷⁵ Il ne s'agit toutefois pas du thème dominant, les *Majestas Domini* étant le plus souvent représentées dans les absides ou sur les tympans. L'apogée du thème se situe à l'aire gothique où se développent, sur les tympans des grandes cathédrales françaises, de monumentales scènes judiciaires.⁷⁶ En Italie, c'est à l'intérieur des édifices que les scènes judiciaires sont le plus souvent représentées dans des dimensions monumentales aux XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles.⁷⁷ Au XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, le thème

⁷² les citations de l'Ancien et du Nouveau Testament sont toutes tirées de la *Sainte Bible*, éditions du Cerf, 1955.

⁷³ article de Christe sur le Jugement dernier, version française pour l'article paru dans l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, p.1.

⁷⁴ le tympan de Cluny (Pl.8, b) est un exemple de représentation de la gloire présente du Christ et le tympan de Beaulieu (Pl.11, b) un exemple de la gloire manifestée à l'occasion de la seconde Parousie.

⁷⁵ comme exemple de Jugement dernier roman, il y a celui de St-Vincent de Mâcon (Pl. 10, a), celui de Conques et celui d'Autun (Pl.10, b).

⁷⁶ les Jugements derniers de St-Denis (Pl.12), au Nord de Paris, ceux de Chartres (Pl. 13), Paris (Pl, 14), Amiens (Pl.16), Reims (Pl.15) et Bourges (Pl. 17) sont parmi les plus connus.

⁷⁷ les Jugements derniers de St Angelo in Formis (Pl. 30) et de Padoue (Pl.33, b) recouvrent les parois occidentales de l'église.

judiciaire se maintient, quoique de manière moins prépondérante, dans les retables peints et dans quelques peintures et sculptures monumentales.⁷⁸

1.4. L'origine iconographique

Le thème judiciaire qui, dans les représentations imagées, correspond à l'évangile de Matthieu, n'a pas été créé à partir du texte évangélique. Sur la base d'une formule iconographique préexistante, des éléments proprement judiciaires, tirés principalement de l'évangile de Matthieu, ont été ajoutés, transformant des visions atemporelles de la gloire divine en des visions situées aux confins de l'histoire.

La formule iconographique héritée de la Basse Antiquité est la suivante : un Christ en majesté entouré des apôtres et accompagné de la croix. Ces éléments représentés sur la plupart des absides et des sarcophages paléochrétiens sont repris de l'art impérial romain. Le souverain entouré de ses associés est devenu le Christ entouré de ses apôtres. Les dépouilles des ennemis, signes de la victoire, sont remplacées, dans les images chrétiennes, par la croix, signe de la victoire du Christ sur la mort. Cette formule, héritée de l'art impérial, constitue le noyau théophanique du Jugement dernier.⁷⁹ Ces éléments maintenus dans les représentations judiciaires ont changé de sens. Le texte de Matthieu est venu se greffer sur le schéma antique de telle sorte que le Christ glorieux est devenu le souverain juge, les apôtres, les juges des douze tribus d'Israël et la croix, le signe du Fils de l'homme. Des éléments de caractère judiciaire ont été ajoutés autour du noyau central inscrivant la manifestation de la gloire de Dieu dans un contexte historique précis. Il s'agit par exemple des anges aux trompettes, de la séparation, de la gueule d'enfer etc.... La plupart de ces éléments sont tirés de Matthieu, d'autres de l'Apocalypse.

Ce bref survol situe les images judiciaires dans le vaste contexte des représentations de la majesté divine dont elles ne sont qu'une variante. Il montre l'origine iconographique du noyau théophanique que constitue le Christ entouré du collège apostolique. Le texte de Matthieu s'est donc appliqué à un schéma préexistant exprimant très clairement l'essentiel de son contenu.

⁷⁸ Les Jugements derniers de van der Weyden (Pl. 19, a) et de Memling (Pl. 19, b) sont peints sur des retables. Celui de Schongauer à Breisach est peint sur les murs de l'édifice (Pl. 20). Le portail de Berne est un des rares exemple de tympan sculpté représentant un Jugement dernier à la fin du XVème siècle (Pl. 22).

1.5. A propos des exemples mis en parallèle avec le Jugement dernier de Rarogne

Pour situer le Jugement dernier de Rarogne dans le contexte des images judiciaires et pour mieux comprendre certains éléments, des comparaisons sont souvent établies avec d'autres représentations du même thème. Des images présentent des solutions iconographiques différentes de celles adoptées à Rarogne et d'autres présentent de frappantes similitudes avec l'œuvre étudiée. Parmi les œuvres les plus proches quant aux choix iconographiques, se trouvent les Jugements derniers de Rogier van der Weyden, de Memling et de Schongauer, œuvres de maîtres connus et à l'influence considérable. D'autres œuvres de peintres moins connus, plus proches géographiquement, présentent des analogies avec le Jugement dernier de Rarogne. Il s'agit de deux Jugements derniers qui se trouvent à Berne, de deux retables provenant de cantons suisses et d'une peinture murale située dans les Alpes françaises. En Valais, le thème judiciaire est très peu développé. Aucun exemple significatif antérieur ou contemporain n'a pu être rapproché du Jugement dernier de Rarogne.

Dans les œuvres citées en comparaison, le même schéma est adopté, le schéma classique des Jugements derniers des XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles : le Christ-Juge trône au centre sur l'arc-en-ciel, entouré de la Vierge et de St Jean-Baptiste ; plus bas, la cité représente le terme du cortège des élus et la gueule ou l'étang de feu représente l'enfer. De la bouche du Christ sort l'épée et le lys, non pas les deux épées comme à Rarogne. En fonction de la place, les anges aux instruments de la passion et les apôtres sont représentés.

Le Jugement dernier de Rogier van der Weyden a été réalisé entre 1443 et 1451 pour l'hôtel Dieu de Beaune⁸⁰ (Pl.19, a). Œuvre monumentale et frappante par sa grande simplicité, ce Jugement dernier a influencé Memling pour la réalisation, entre 1467 et 1471, du retable qui se trouve aujourd'hui au musée de Gdansk⁸¹ (Pl.19, b). On peut aussi voir l'influence du grand maître de la peinture flamande dans l'œuvre que peint Schongauer sur les parois occidentales de l'église de Breisach, non loin de Colmar et de

⁷⁹ Christe, 1973, p.94-97.

⁸⁰ Bialostocki, J., 1993, p.146.

⁸¹ *Tout l'œuvre peint de Memling*, 199., p.82-84.

Freiburg, entre 1488 et 1491⁸² (Pl.20). Ce Jugement dernier est celui qui s'approche le plus de celui de Rarogne. Il s'agit dans les deux cas d'une peinture murale de grande dimension. La similitude la plus frappante se trouve au niveau de la représentation de l'accès des élus au paradis. A Rarogne comme à Breisach, le cortège, qui se déploie sur une prairie verte, monte vers la porte du paradis. Les murs de la cité sont aussi couverts de textes.

A Berne, un Jugement dernier a été peint sur l'arc triomphal de l'église des Mendiants, certainement vers 1450 (Pl.21, b). La peinture est fortement endommagée ; sur place, on distingue mal les éléments de la scène judiciaire. Un schéma permet de saisir ces éléments et de faire des rapprochements avec le Jugement dernier de Rarogne.⁸³ Ici, élus et damnés sont aussi représentés nus, saint Pierre surpasse les autres personnages par sa taille, et, surtout, un orchestre diabolique est placé au-dessus du cortège des damnés.

Le portail de l'actuelle cathédrale de Berne est l'un des Jugements derniers sculptés les plus tardifs (Pl.22). Réalisé dans le dernier tiers du XV^{ème} siècle par l'atelier d'Erhart Küng, il présente un nombre étonnant de protagonistes.⁸⁴ Plusieurs de ces éléments se trouvent également à Rarogne.

Deux retables, l'un provenant du Tessin et datant de c.1495, l'autre provenant d'Uri et datant de c.1510, présentent les motifs de la cité et de la gueule⁸⁵ (Pl.23, b et c). Le Jugement dernier de La Tour présente aussi ces motifs (Pl.24, b). Il semble donc que la présence de la gueule qui apparaît comme un archaïsme quand on considère que le motif n'est pas retenu dans les œuvres des grands maîtres du XV^{ème} siècle, soit maintenu dans les œuvres situées en périphéries de ces centres artistiques.

D'autres œuvres sont mentionnées comme exemple dans ce travail qui concerne les choix iconographiques de Rarogne. Il a été question, ci-dessus, uniquement des œuvres qui sont le plus proche.

1.6. L'emplacement des représentations judiciaires

A Rarogne, le Jugement dernier est peint sur le mur Nord. Cet emplacement n'est pas celui réservé habituellement aux scènes judiciaires. Le plus souvent, ces scènes se

⁸² *Martin Schongauer*, 1992, p.78-81.

⁸³ *Eglise française réformée de Berne*, 1997, p.20-22.

⁸⁴ *La cathédrale de Berne*, 1994, p.15-17.

⁸⁵ *Katalog der Gemälde*, Zürich, 1996, p.55 et p.38-39.

trouvent sur la paroi Ouest de l'édifice⁸⁶, soit à l'extérieur quand il s'agit d'un tympan sculpté, comme à Berne (Pl.22), soit à l'intérieur, au revers de la façade, quand il s'agit d'une peinture, comme à Breisach (Pl.20). Ce choix fréquent pour l'emplacement des représentations judiciaires repose sur le symbolisme des points cardinaux.⁸⁷ L'Orient, côté du soleil levant, est le symbole de Dieu, source de lumière. L'Occident, côté du soleil couchant, est le symbole de la mort et des ténèbres. Les représentations de la gloire de Dieu sont le plus souvent représentées dans l'abside orientée, donc du côté du soleil levant. Quant aux Jugements derniers, c'est principalement en raison de leur composante négative qu'ils sont représentés du côté du soleil couchant.⁸⁸

Il arrive aussi que le Jugement dernier soit représenté sur d'autres parois de l'édifice, sur les parois de la nef ou dans le chœur. Quand la scène judiciaire est représentée dans la nef, elle est placée le plus souvent sur le mur droit. Située de cet façon, la scène est orientée conformément au symbolisme des points cardinaux. L'enfer est représenté à l'Occident, du côté des ténèbres, et le paradis, à l'Orient, du côté de la lumière, là où est placé l'autel.⁸⁹ La représentation sur le mur gauche est plus rare que la représentation dans le chœur. En effet, quand le Jugement dernier est représenté sur le mur Nord comme à Rarogne, l'enfer se trouve à l'Orient et le paradis à l'Occident, ce qui s'oppose à la tradition symbolique de l'Est et de l'Ouest. Sur l'ensemble des peintures murales s'échelonnant de la fin du XIème siècle aux années 1500, en France et en Italie, Jérôme Baschet n'a relevé que deux cas où le Jugement dernier soit peint sur le mur gauche.⁹⁰ A Rarogne, le Jugement dernier a été peint sur le mur Nord certainement en raison du plus grand espace disponible qu'il présente pour une peinture d'une telle dimension. En effet, deux fenêtres sont percées dans le mur Sud, ce qui nuit à la réalisation d'un ensemble homogène.

⁸⁶ Klein, P., 1992, p.91.

⁸⁷ ce point est développé par Klein aux pages 89-91 de son article de 1992.

⁸⁸ Klein, 1992, p.100.

⁸⁹ Baschet, 1990, p.554.

⁹⁰ Baschet, 1990, p.555.

2. LES ELEMENTS PARTICULIERS ET LEURS SOURCES

2.1. Le Christ-Juge et son entourage

2.1.1. Le Christ-Juge

Bien qu'en grande partie caché par la voûte, on distingue les éléments principaux et caractéristiques du Christ-Juge. Des photographies prises lors de la restauration de la toiture en 1970 permettent de voir la partie du Christ qui se trouve au-delà des voûtes, à savoir sa tête et les deux glaives situés de part et d'autre (Pl.XV). Depuis la nef, on voit bien l'arc-en-ciel, une partie du globe sur lequel le Christ pose ses pieds, une partie de son vêtement rouge et les rayons qui émanent de sa personne (Pl.XIV).

L'**arc-en-ciel** et les **rayons lumineux** sont caractéristiques des visions de gloire de la divinité. Leurs sources scripturaires sont surtout les visions décrites chez Ezéchiel et dans l'Apocalypse de Jean. « Au-dessus de la voûte qui était sur leurs têtes, il y avait quelque chose comme une pierre de saphir, en forme de trône, et sur cette forme de trône, dessus, tout en haut, un être ayant apparence humaine. Et je vis qu'il avait l'éclat du vermeil, et près de lui il y avait quelque chose comme du feu, tout autour, depuis ce qui paraissait être ses reins, et au-dessous, je vis quelque chose comme du feu, et une lueur tout autour, semblable à l'arc qui apparaît dans les nuages, les jours de pluie, telle était cette lueur, tout autour. C'était quelque chose ayant l'aspect de la gloire de Yahvé. »(Ez.I, versets 26-28). On trouve dans cette vision d'Ezéchiel, ce que l'art a traduit soit par une mandorle soit par des rayons lumineux, à savoir ce « quelque chose comme une pierre de saphir », « cet éclat de vermeil » et « ce quelque chose comme du feu ». On y trouve aussi l'arc-en-ciel, « cette lueur tout autour, semblable à l'arc qui apparaît dans les nuages, les jours de pluie ».

Ce que décrit saint Jean dans son Apocalypse, est très proche de la vision d'Ezéchiel. Pour exprimer ce qu'il voit, il utilise aussi des termes évoquant les pierres précieuses ; il mentionne également l'arc-en-ciel. « Voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et, *siégeant sur le trône, Quelqu'un...* Celui qui siège est comme une vision de jaspe-vert

ou de cornaline ; un arc-en-ciel tout autour du trône est comme une vision d'émeraude. » (Ap. IV, versets 2-3).

Dans ces deux visions se trouve développé ce que saint Matthieu évoque plus succinctement à propos du retour du Christ pour le jugement : « et l'on verra le Fils de l'homme venir sur les nuées du ciel avec puissance et grande gloire » (Mat.XXIV, verset 30) et plus loin « Quand le Fils de l'homme viendra dans la gloire, escorté de tous les anges, alors il prendra place sur son trône de gloire. » (Mat.XXV, verset 31).

A Rarogne, l'arc-en-ciel, en forme de demi-cercle, est le siège sur lequel trône le Christ-Juge. Cette façon de situer l'arc-en-ciel qui correspond plus directement au texte d'Ezéchiel qu'à celui de saint Jean, se retrouve dans la plupart des Jugements derniers des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Je citerai comme exemple un dessin signé du monogramme M+S, attribué à Schongauer ou au jeune Dürer et daté de 1469 (Pl.27), et la peinture murale réalisée par Schongauer à Breisach, non loin de Colmar, entre 1489 et 1491 (Pl.20). Avant eux, les peintres flamands, notamment Rogier van der Weyden (Pl.19, a), appliquaient ce schéma à leur Christ-Juge.

A propos de la gloire du Christ, elle est figurée dans les théophanies romanes au moyen de la mandorle, sorte de disque qui englobe la figure du Christ.⁹¹ Cette mandorle tend à disparaître dès les premiers portails gothiques figurant le Jugement dernier. Cette disparition correspond à une insistance nouvelle sur l'aspect humain du Christ qui apparaît en montrant plus ostensiblement ses plaies et accompagné d'anges portant les instruments de sa passion.⁹² Dans les peintures postérieures aux Jugements derniers gothiques, la gloire de Dieu est souvent signifiée par des rayons ou un halo lumineux émanant d'un Christ montrant les signes de sa passion.⁹³ La technique de la peinture peut expliquer cette différence par rapport aux jugements gothiques sculptés. Il est plus difficile, en effet, de représenter la gloire divine sous forme de rayons lumineux en sculpture. Il se peut aussi que ce changement corresponde à une nouvelle insistance sur la majesté divine.

Le Christ qui trône sur l'arc-en-ciel a les pieds posés sur un **globe** (Pl.XIV, b). Cet élément est mentionné chez Isaïe : « Le ciel est mon trône et la terre mon marche pied »

⁹¹ on trouve la mandorle à Münster (Pl. 8, a), à Mâcon (Pl. 10, a), à Conques (Pl. 11) et à Autun (Pl. 10).

⁹² la mandorle a presque disparu à St-Denis (Pl.12). Elle n'est pas représentée à Chartres (Pl. 13), Paris (Pl.14) et Amiens (Pl. 16).

(Is. LXVI, verset 1). A Rarogne, il s'agit bien du globe terrestre. La sphère sur laquelle le Christ pose ses pieds est de couleur uniforme et, d'après ce qu'on peut en voir aujourd'hui, il semble bien que la couleur soit marron. Dans d'autres Jugements derniers, des continents sont figurés sur le globe. Parfois aussi, il s'agit d'un globe impérial, symbole du pouvoir terrestre qui doit désormais s'effacer devant le Christ.⁹⁴

Des membres du Christ, on ne voit plus que le pied droit et une partie du pied gauche et de la main droite (Pl.XIV, b). Sur le pied droit on distingue bien la marque laissée par le clou ; ceci laisse supposer que l'autre pied et les mains portent également ces **signes de la passion** du Christ. Le Christ qui apparaît dans cette vision de gloire est bien le Fils de Dieu fait homme qui a souffert pour racheter les hommes. Ce type de représentation où figurent ces signes de douleur ne remonte pas au-delà du XIème siècle. A cette époque, le Christ marqué des signes de sa passion apparaît sous une forme triomphale entouré des instruments de sa passion.⁹⁵ Sur les tympan gothiques, le Christ entouré des signes de sa passion, est représenté de façon plus réaliste.⁹⁶

Cette figuration des plaies renvoie à la question bien souvent posée par les théologiens, à savoir la forme sous laquelle le Christ viendra lors de son deuxième avènement pour juger l'humanité. Pour certains, il apparaîtra sous une forme glorieuse, pour d'autres, sous une forme humaine marquée par les souffrances endurées lors de son premier avènement. Honorius d'Autun, n'opte pour aucune des deux formes, mais évoque les deux aspects correspondant aux deux catégories dans lesquelles se rangera l'humanité. Dans son *Elucidarium*, un disciple pose la question suivante à son maître : « Quali forma apparebit Dominus ? ». Le maître répond : « Electis in ea forma qua in monte apparuit : reprobis vero in ea qua in cruce pependit » (Elucid., III, 13, *De iudice et assessoribus*. PL, CLXXII).⁹⁷ Le Christ apparaîtra aux élus sous l'aspect qu'il avait revêtu lors de son Ascension.⁹⁸ Quant aux réprouvés, il le verront sous l'aspect qu'il

⁹³ par exemple, sur les retables de van der Weyden (Pl. 19, a) et de Memling (Pl. 19, b), et sur le dessin de Dürer, non daté et conservé au British Museum (Pl. 28).

⁹⁴ Fournée, 1964, p. 79.

⁹⁵ à Conques, au tympan, le Christ, dans sa mandorle, est surmonté d'anges portant sa croix (Pl. 11, a).

⁹⁶ à Chartres, le Christ n'est plus dans une mandorle ; il tend simplement les mains devant lui. Des anges portent la croix qui le surmonte (Pl. 13). Ces informations sur le Christ et les signes de sa passion sont tirées de l'article de Monsieur Christie, version française, p.4.

⁹⁷ Fournée, 1964, p.74-75.

⁹⁸ le Christ-juge d'Autun apparaît dans une mandorle, expression de sa gloire utilisée dans beaucoup de Majestas Domini (Pl. 10, b). Souvent, il est difficile de distinguer entre Majestas

avait alors qu'il était pendu à la croix. A Rarogne et dans les autres Jugements derniers qui présentent le Christ avec ses plaies sur l'arc-en-ciel, on a, en quelque sorte, une combinaison des deux aspects dont parle Honorius d'Autun. Le Christ-Juge est bien le Christ Rédempteur, apparaissant de manière glorieuse avec ses plaies et les instruments de sa passion portés par des anges qui apparaissent comme des trophées. Ceci renvoie au schéma antique où le Christ apparaît comme le souverain victorieux, entouré des dépouilles de ses ennemis qui constituent son trophée. Le trophée du Christ, ce sont les instruments de sa victoire sur la mort, à savoir la croix, la lance, la colonne de la flagellation etc... Aspects glorieux et douloureux sont intimement liés puisque les éléments douloureux sont les signes de la victoire du Christ.

On peut voir l'unité de ces deux aspects dans la couleur rouge de la **tunique du Christ** (Pl.XIV, a). Le vêtement rouge est bien un vêtement royal et c'est pour cette raison que le Christ en a été revêtu lors de son couronnement d'épines. On a voulu, par ce moyen, tourner en dérision celui qu'on condamnait parce qu'il s'était proclamé roi. Le choix de ce vêtement rouge pour le Christ-Juge peut rappeler sa passion et en même temps évoquer sa royauté et son pouvoir mérités par ses souffrances.⁹⁹Dans la plupart des Jugements derniers, le Christ porte le manteau rouge comme sur les retables de van der Weyden et de Memling (Pl. 19, a et b).

Le manteau rouge attaché au-dessus de la poitrine laisse voir le buste du Christ où apparaît discrètement la plaie au côté. Cette blessure, la cinquième plaie du Christ est souvent représentée sur le Christ-Juge. On peut supposer qu'elle est également figurée à Rarogne.

On ne sait qu'elle était la **position des bras** du Christ de Rarogne. Dans beaucoup de Jugements derniers, chez van der Weyden, Memling et Schongauer par exemple (Pl.19 et 20), le Christ a le bras droit levé et le gauche baissé. Par ce geste dissymétrique sont exprimés les sorts divergents des élus et damnés. Par sa main levée, le Christ accueille les bienheureux ; de sa main baissée, il refuse aux damnés l'accès à son Royaume. En raison des nombreuses similitudes avec les œuvres de peintres cités précédemment, il est fort probable que le Christ de Rarogne esquisse aussi un geste dissymétrique.

Domini et Ascension, c'est le cas par exemple pour les deux tympans de Charlieu, en Bourgogne (Pl. 9, a, b)..

⁹⁹ Fournée établit ce lien entre le manteau écarlate de la passion et celui du Jugement dernier, 1964, p.73-74.

De part et d'autre de la tête du Christ sont placés **deux glaives** dont les pointes semblent sortir de la bouche même du Juge (Pl.XV). On ne distingue plus la bouche, mais on voit bien que les glaives pénètrent la surface du visage. Il s'agit des glaives mentionnés dans la première vision de l'Apocalypse. « Dans sa main droite il a sept étoiles, et de sa bouche sort une épée effilée, à double tranchant ; et son visage, c'est comme le soleil qui brille dans tout son éclat. » (Ap.I, verset 16). Cette vision du Christ entre les candélabres est considérée, dans les textes exégétiques situés entre 300 et le XIIIème siècle, comme une apparition du Christ ressuscité. Dès le XIIIème siècle, cette image est associée à celle du Christ-Juge.¹⁰⁰ Plus tard, elle introduira seule le Jugement dernier.¹⁰¹ Il est question dans la vision de St Jean, d'une épée à double tranchant, ce qui n'est pas le cas à Rarogne. Cette digression par rapport au texte se trouve dans d'autres Jugements derniers où sont également représentées deux épées, par exemple à Amiens (Pl.16). Ce choix de plusieurs peintres et sculpteurs peut venir de la difficulté à représenter le double tranchant d'une épée ; l'aspect de deux côtés tranchants peut être plus clairement manifesté par la représentation de deux épées. Il peut aussi s'agir de raisons indépendantes de la technique, de raisons liées au sens des deux glaives entourant le Christ-Juge. Fournée émet l'hypothèse suivante à ce propos : les deux épées pourraient correspondre au double sens donné au glaive apocalyptique dans la glose. Il cite un commentaire de saint Augustin qui voit dans le glaive à double tranchant la parole de Dieu et la figure des peines réservées aux damnés.¹⁰² Cette explication semble pertinente quand on la rapproche de la nouvelle formule adoptée plus tardivement dans les images du Jugement dernier, ce dès 1300 et surtout au XVème siècle chez les peintres flamands. Le glaive placé à droite de la tête du Christ est remplacé par un lys. On a ainsi le glaive du côté des damnés et le lys du côté des élus. Le glaive, dans ce cas-là, est justement associé à l'idée de châtiment. Ce sens se trouve à plusieurs endroits dans les textes bibliques et son apparition est souvent liée à un combat pour punir les méchants. Ainsi en est-il aux chapitres II et XIX de l'Apocalypse. « Ainsi parle celui qui possède l'épée effilée, à double tranchant.....Allons ! Repens-toi, sinon je vais bientôt venir à toi pour combattre ces gens avec l'épée de ma bouche » (Ap.II, versets

¹⁰⁰ au portail d'Amiens, un Christ avec le glaive en bouche apparaît dans les voussures, au-dessus du Christ-Juge représenté au tympan (Pl. 16).

¹⁰¹ dans les jugements derniers de Rogier van der Weyden et de Memling (Pl. 19) les attributs du Christ-Juge, bien qu'étant l'épée et le lys, dérivent de cette vision apocalyptique. Ces informations sur la vision du Christ avec les deux glaives sont tirées d'un article de Monsieur Christie « L'Apocalypse des années 400 aux années 1500 », p.2.

¹⁰² ce commentaire est tiré de la cité de Dieu, livre XX, chapitre 21. Fournée, 1964, p.80.

12-16). A propos du cavalier au cheval blanc, figure du Christ, il est dit : « De sa bouche sort une épée acérée pour en frapper les païens » (Ap.XIX, verset 15). Ce sens de châtement peut être appliqué à l'épée située du côté des damnés dans les représentations du Jugement dernier. On comprend alors qu'on ait choisi de remplacer le glaive placé du côté des élus par la fleur de lys dont le symbolisme contraste nettement avec celui du glaive. Cette nouvelle formule du lys et du glaive est adoptée dès 1300 ; elle s'impose surtout au XV^{ème} siècle.¹⁰³ A propos du lys évoqué dans le Cantique des Cantiques au chapitre II, verset 2, « Comme le lys entre les chardons, telle ma bien-aimée entre les jeunes femmes », Raban Maur voit une image des fils de l'Eglise qui s'adonnent aux bonnes œuvres et s'écartent des plaisirs charnels.¹⁰⁴ Curieusement à Rarogne, contrairement à la majorité des Jugements derniers qui lui sont contemporains, la formule du lys et du glaive n'a pas été adoptée. Quand cette formule plus ancienne est maintenue, l'épée située du côté des élus ne symbolise certes pas le châtement. Elle pourrait symboliser la parole de Dieu et la justice divine. Si l'on ne fait pas de distinction de sens à propos des deux glaives, ceux-ci, conformément à l'exégèse médiévale, pourraient être les attributs du Christ ressuscité sans qu'il y ait d'allusion aux sorts opposés des élus et damnés.

A propos de la **tête du Christ**, on ne distingue ni œil, ni nez, ni bouche (Pl.XV, a). On ne voit plus qu'un ovale blanc qui fait étrangement penser à un crâne. Cet état est dû à la dégradation des couleurs, qui, assez curieusement, est beaucoup plus grande pour cet élément particulier que pour les autres conservés dans cette partie située juste au-dessous de la toiture. L'état de conservation et la consultation de seules photographies permet difficilement d'affirmer que des rayons partent de la tête du Christ. Mais étant donné que des rayons sont visibles de part et d'autre de la voûte qui cache le Christ (Pl., XVII, a et b) on peut supposer que des rayons émanaient de sa tête. Ceci est le cas dans la plupart des Jugements derniers, comme, par exemple, dans le dessin de Dürer conservé au British Museum (Pl.28).

¹⁰³ article de Monsieur Christe sur le Jugement dernier, p.6.

¹⁰⁴ Fournée, 1964, p.81.

2.1.2. Les apôtres

Occupant, dans la longueur, presque toute la partie supérieure du Jugement dernier, les apôtres sont répartis de part et d'autre du Christ (Pl.XVII et XVIII, a). Leur représentation à côté du Christ est, comme on l'a vu plus haut, une constante dans l'art chrétien qui les a associés, dès le début, au Christ victorieux sur le modèle de l'art antique où le souverain est entouré de ses associés.¹⁰⁵ Les apôtres qui ont suivi le Christ participent à sa gloire. Celui-ci, comme le souverain antique, domine par sa taille ceux qui l'entourent. Il est représenté de face et immobile, alors que ses associés peuvent être représentés en mouvement, dans une position non strictement frontale, ce qui est un signe d'imperfection.¹⁰⁶ A Rarogne les apôtres sont représentés dans diverses positions allant du profil à la position de face. Les gestes variés de leurs mains expriment le mouvement.

Dans le cadre d'un Jugement dernier, le texte de Matthieu s'applique à la formule antique, les apôtres devenant les assesseurs du Christ : « Quand le Fils de l'homme siégera sur son trône de gloire, vous siégerez vous aussi sur douze trônes, pour juger les douze tribus d'Israël. » (Mat.XIX, 28). Leurs pieds reposent sur des nuages en forme de volute qui représentent les nuées sur lesquelles le Christ viendra : « et l'on verra le Fils de l'homme venir sur les nuées du ciel avec puissance et grande gloire » (Mat.XXIV, verset 30). Chaque apôtre porte un attribut qui permet de l'identifier. L'exercice est assez délicat quand l'attribut n'est pas spécifique à une personne, comme par exemple la hache, la hallebarde et la massue qui peuvent être des attributs de différents apôtres. La non visibilité de l'apôtre situé à la gauche du Christ complique l'exercice puisque, dans ce cas-là également, l'absence d'attribut spécifique ne donne aucune certitude quant à l'identification du personnage.

A la droite du Christ se trouve **Pierre**, facilement reconnaissable à la grande clé qu'il tient dans sa main gauche (Pl.XVII, c). Sa barbe et ses cheveux sont courts et gris contrairement aux autres apôtres qui ont une barbe plus longue et qui ont surtout des cheveux plus foncés, entre le marron et le noir. Cette coupe de cheveu est aussi un attribut de Pierre qu'on distingue de Paul à la barbe noire ou châtain plus longue et à sa calvitie. Ici Pierre est aussi représenté chauve. La place qu'il tient à la droite du Christ est une place d'honneur réservée justement au prince des apôtres, établi comme chef de

¹⁰⁵ Christe, 1973, p.94-95.

¹⁰⁶ Christe, 1973, p.94.

l'Eglise par le Christ lui-même: « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et les Portes de l'Hadès ne tiendront pas contre elle. Je te donnerai les clés du royaume des Cieux... » (Mat.XVI, versets 18-19). Ce passage explique l'attribut de la clé et le rôle de portier du paradis que Pierre assume à Rarogne. En effet, il est également représenté en tête du cortège des élus, prêt à ouvrir la porte du paradis (Pl.XXII). Couleur des vêtements, coupe des cheveux et poignée de la clé sont, à quelques différences près, les mêmes dans les deux représentations. Dans un cas comme dans l'autre, l'identification du personnage ne fait pas de doute.

L'apôtre situé à la droite de Pierre tient dans ses mains un pan de la grande croix en X, son attribut (Pl.XVII, c). Il s'agit d'**André**, le frère aîné de Pierre, le premier à avoir suivi le Christ. Aucun texte ne donne des renseignements sur son martyre. Cette croix en sautoir, devenue croix de St André, est l'instrument supposé de son martyre dans le Péloponnèse. Cette mort a pu être imaginée en pendant à celle bien connue de Pierre, crucifié la tête en bas ne se trouvant pas digne de mourir de la même manière que son Maître.¹⁰⁷ Il peut s'agir aussi d'une interprétation curieuse d'un texte médiéval où il est question d'une crucifixion « per transversum ».¹⁰⁸ Quoiqu'il en soit la croix en X est associée à André dès le XIVème siècle.¹⁰⁹ L'apôtre porte à sa ceinture une bourse, élément qu'on verrait plutôt associé à la personne de Matthieu, à l'origine percepteur de taxes et d'impôts. La bourse n'a probablement pas ici valeur d'attribut.

L'apôtre situé à sa droite ne présente pas plus de difficulté d'identification. Le chapeau avec la coquille et le bourdon présentent ici **Jacques** comme un pèlerin (Pl.XVII, c). Cette façon de représenter l'apôtre s'est développée en même temps que le célèbre pèlerinage médiéval. Avant le départ sur le chemin de Saint Jacques, le bâton, le chapeau et le manteau du pèlerin recevaient une bénédiction particulière. Quant à la coquille, ramassée sur les rivages de Galice, elle était ramenée à la fois comme preuve du pèlerinage accompli et comme souvenir. Avant le développement du pèlerinage, l'attribut de l'apôtre était l'épée, instrument de son supplice.¹¹⁰

L'apôtre, placé à ses côtés, tient dans sa main un long couteau (Pl.XVII, c). L'aspect de cet instrument ressemble à celui d'une épée, mais vu l'absence d'une extrémité pointue, il semble bien que l'objet représenté ici soit plutôt un couteau. Quand on compare cet instrument aux épées placées de part et d'autres de la tête du Christ (Pl.XV), on voit

¹⁰⁷ *La Bible et les Saints*, 1990, p.23.

¹⁰⁸ Fournée, 1964, p.115.

¹⁰⁹ *La Bible et les Saints*, 1990, p.23.

bien qu'il ne s'agit pas du même objet. Le couteau est l'attribut de Barthélemy. Cependant, étant donné que l'attribut d'un autre apôtre s'approche plus d'un couteau et que la scie est l'attribut de l'un des douze, j'ai conclu que l'instrument représenté ici est une scie et non pas une épée ou un couteau. Il ne manque ici à la scie que les dents. L'apôtre ainsi caractérisé serait alors **Simon** découpé avec une scie selon une version de son martyre. Au XVème siècle l'attribut du saint est principalement la scie, l'épée ou la lance passant au second plan.¹¹¹

L'apôtre assis à ses côtés porte une hache dans sa main droite (Pl.XVII, c). La hache est l'attribut aussi bien de Matthias que de Matthieu. Matthias, l'apôtre qui a remplacé Judas, fait rarement partie du collège apostolique. Lorsque les douze sont représentés, aux onze choisis et nommés du vivant du Christ, est ajouté Paul plutôt que Matthias. Ainsi, par exemple, sur le sarcophage de l'église St-Ambroise de Milan (Pl.7, a). De même, dans beaucoup de Jugements derniers, Paul et non Matthias est représenté, ainsi en est-il à Chartres (Pl.13), à Paris (Pl.14) et à Berne (Pl.22). En raison de l'absence surprenante de St Paul à Rarogne dont il sera question plus loin et en raison de l'identification d'un autre personnage placé plus proche du Christ avec Matthieu, il semble que l'apôtre à la hache soit **Matthias**.

La hallebarde est l'attribut de l'apôtre situé à droite de Matthias (Pl.XVII, c). Un problème identique à celui rencontré dans le cas précédent se pose ici. La hallebarde est l'attribut de Matthieu et de Jude Thaddée. Ce dernier a aussi pour attribut une massue. Comme Matthieu serait plutôt un autre personnage situé plus proche du Christ, il s'agirait plutôt ici de **Jude**. De plus cet apôtre, martyrisé en même temps que Simon selon la *Légende Dorée*¹¹², est souvent placé à proximité de ce dernier. Ici ils ne sont pas placés côte à côte comme c'est souvent le cas, mais proches, séparés seulement par Matthias.

L'apôtre situé à la gauche du Christ est difficile à identifier puisqu'on ne voit plus que la partie inférieure de son corps et la moitié de son buste (Pl.XVIII, a). Cette place d'honneur située tout à côté du Christ est réservée à un apôtre de choix. Dans beaucoup de représentations de la divinité, ce sont Pierre et Paul qui entourent le Christ. C'est le cas dès les premières représentations chrétiennes, sur les sarcophages, dans les absides

¹¹⁰ Fournée, 1964, p.115.

¹¹¹ *La Bible et les Saints*, 1990, p.289.

¹¹² *La Légende Dorée*, t.II, 1967, p.304.

paléochrétiennes et dans les Jugements derniers de Chartres (Pl.13) et Paris (Pl.14). On serait donc tenté de penser qu'il s'agit ici de Paul. L'absence d'un personnage identifiable à l'apôtre Jean, rend toutefois difficile cette identification. Il n'y a pas, en effet, parmi les onze dont on voit les attributs, un apôtre qui soit identifiable à Jean. Tous sont barbus et portent un instrument lié à leur martyre. Jean, représenté imberbe dans la plupart des cas, n'est pas mort martyr. Parmi ces attributs, on trouve le livre, l'aigle et le calice. En raison de l'absence de personnages ayant un de ses attributs, il est fort probable que l'apôtre placé à côté du Christ soit **Jean**, le disciple bien aimé, le seul présent au pied de la croix.

De l'apôtre situé à ses côtés, on n'aperçoit qu'une partie de l'attribut. Il s'agit d'un long manche dont on ne voit pas l'extrémité supérieure (Pl.17, a). D'après les attributs habituellement réservés aux apôtres qui, comme on peut le voir ici ne varient guère, l'instrument du martyr représenté est certainement soit une lance soit une hallebarde. Le personnage situé à la gauche de cet apôtre tient une lance, il est donc peu probable qu'il s'agisse ici de la même arme. Comme on l'a vu à propos de l'apôtre situé à l'extrémité droite du collège apostolique, Matthieu et Jude peuvent avoir la hallebarde comme attribut. En supposant que l'instrument ici partiellement tronqué soit une hallebarde, cet apôtre situé parmi les plus proches du Christ pourrait bien être **Matthieu**. A propos de son martyre, il est dit dans la *Légende Dorée*¹¹³ qu'il a été frappé par derrière sans préciser au moyen de quelle arme. On comprend ainsi que la hache ou la hallebarde lui soient attribués.

Comme on l'a dit précédemment, l'apôtre placé à ses côtés tient une lance dans ses mains (Pl.XVII, a). Selon une version de son martyre raconté dans la *Légende Dorée*, **Thomas** a été percé à coups de lance¹¹⁴. Bien que celle-ci soit peu fréquemment retenue comme son attribut, elle semble bien dans ce cas le désigner. En général on le représente plutôt avec un équerre qui fait allusion au palais qu'il aurait fait construire en Indes, ou avec la ceinture de la Vierge laissée comme témoignage de son Assomption à l'apôtre incrédule¹¹⁵. Les attributs représentés à Rarogne étant pour chaque apôtre des armes, excepté pour l'apôtre situé à la gauche du Christ¹¹⁶, on comprend que la lance ait été choisie ici de préférence aux autres attributs.

¹¹³ *La Légende Dorée*, 1967, t.II, p.214-215.

¹¹⁴ *La Légende Dorée*, 1967, t.I, p.64.

¹¹⁵ *La Bible et les Saints*, 1990, p.298.

¹¹⁶ On ne voit pas l'attribut de cet apôtre, il est donc délicat d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'une arme. Cependant si cet apôtre est bien St Jean, il ne tient pas d'arme en main puisque, bien

Le quatrième apôtre situé à la gauche du Christ, tient dans sa main gauche un grand couteau qu'il montre de son autre main (Pl.XVII, a). Il s'agit de **Barthélemy** qui subit, selon *La Légende Dorée*, plusieurs tortures . Il fut d'abord crucifié puis descendu de croix, écorché vif puis décapité.¹¹⁷ Ses attributs sont le couteau avec lequel il fut écorché et sa peau.¹¹⁸ L'attribut du couteau n'étant pas caractéristique d'un autre apôtre, l'identification de Barthélemy ne pose pas de problème.

Le personnage situé à ses côtés porte une croix à longue hampe (Pl.XVII, b). Il s'agit de l'attribut de **Philippe**, crucifié après avoir été lapidé.¹¹⁹

L'apôtre assis à ses côtés tient dans sa main gauche un bâton renflé à son extrémité ; il s'agit sans doute d'une massue ou d'un bâton de foulon, attribut de **Jacques le Mineur** (Pl.XVII, b). Cet apôtre lapidé par les Juifs, a été achevé par un foulon qui lui fracassa la tête.¹²⁰ La massue est aussi l'attribut de Jude Thaddée, mais vu la position de ces personnages à proximité d'apôtres que l'histoire et les fêtes rassemblent, il semble bien qu'il s'agisse ici de Jacques le Mineur fêté le même jour que Philippe. Cet apôtre tient dans sa main droite un bout de tissu ou de parchemin. Au niveau de sa taille, à sa gauche, on voit une même bande qui semble venir de derrière. Cet élément pourrait représenter un parchemin, mais étant donné que l'apôtre représenté n'est pas un évangéliste, ceci semble peu probable.

L'identification des apôtres pose, comme on l'a vu, plusieurs problèmes dus principalement à des instruments, attributs de plusieurs apôtres, et à la non visibilité de l'apôtre situé à la gauche du Christ.

Des suppositions émises pour l'identification des apôtres, ressort l'absence étonnante de St Paul. Représenté dans la plupart des Jugements derniers, on ne comprend pas pourquoi il ne figure pas à Rarogne. Le ou les personnes à l'origine de cette image avaient des modèles devant les yeux. Sont repris, ici, des éléments classiques des représentations judiciaires, comme les anges aux instruments de la passion, l'ange à l'épée etc... Si au portail de Berne on reconnaît clairement les apôtres grâce à leurs attributs (Pl.22, a), c'est le cas du moins pour Pierre et Paul situés de part et d'autre du Christ, dans les Jugements derniers peints de Rogier van der Weyden, de Memling et de

qu'ayant subi les épreuves de l'huile bouillante et de la coupe empoisonnée, l'apôtre n'est pas mort martyr.

¹¹⁷ *La Légende Dorée*, 1967, t.II, p.129.

¹¹⁸ *La Bible et les Saints*, 1990, p.59.

¹¹⁹ *La Bible et les Saints*, 1990, p.260-261.

Schongauer (Pl.19 et 20), les apôtres ne tiennent pas d'objet qui permet de les identifier. Il est donc difficile de savoir qui de Paul ou Matthias fait partie du collège apostolique. L'absence de traits caractéristiques permettant d'identifier avec certitude les apôtres ne facilite pas la lecture claire et directe des assesseurs du Christ. L'exercice d'identification est presque aussi difficile qu'à Rarogne.

Si Paul est absent à Rarogne, il peut s'agir d'une liberté prise par le concepteur de l'image, d'une compréhension erronée d'un collège apostolique sans attributs spécifiques ou bien de la copie d'un modèle qu'on ne connaît plus aujourd'hui. Quoiqu'il en soit, il faut noter ici des imprécisions quant aux attributs des apôtres et ce qui apparaît, d'après les hypothèses émises, comme une non conformité au schéma classique où Paul fait partie du collège apostolique.

Les apôtres ne sont pas les seuls assesseurs du Christ-Juge. Dans beaucoup de représentations de ce thème, dès le XII^{ème} siècle, les vieillards de l'Apocalypse sont associés aux apôtres.¹²¹ Plus tard, dès 1200, des assesseurs anonymes entourent aussi le Christ-Juge ; il s'agit du chœur de tous les saints.¹²² Les anges peuvent également être représentés autour du Juge, classés par ordre.¹²³ A Rarogne, les apôtres sont les seuls assesseurs du Christ, ceci certainement en raison d'un manque de place, pour privilégier une lecture plus claire.

2.1.3. La Vierge et Jean Baptiste en intercesseurs

Situés de part et d'autre de l'arc-en-ciel, trône du Christ-Juge, la Vierge et St Jean Baptiste sont agenouillés et joignent leur mains (Pl.XVI,a et b). Cette attitude est celle de la prière, et dans ce cas, il s'agit de la prière qu'ils adressent au Juge au nom des hommes ressuscités pour le Jugement. Ils jouent en quelque sorte le rôle d'avocats, c'est pour cette raison qu'on les appelle intercesseurs.

¹²⁰ *La Légende Dorée*, 1967, t.I, p.336.

¹²¹ les vieillards figurent dans les voussures des jugements derniers d'Autun (ils ont été martelés et détruits lorsque le tympan a été caché par une couche de mortier) et de St-Denis (Pl. 10, b, Pl. 12).

¹²² ils sont présents dans les voussures de Chartres Sud, à Paris, Amiens, Bourges... (Pl. 13, 14, 16, 17). On trouve également des saints assis avec les apôtres autour du Christ dans les retables peints des XIV^{ème} et XV^{ème} siècle, par exemple sur le retable de Rogier van der Weyden (Pl. 19, a) et le dessin de Dürer (Pl. 28).

¹²³ les différents chœurs sont distingués pour la première fois à Chartres Sud (Pl. 13).

En Orient, la Vierge et Jean Baptiste sont représentés invariablement debout de part et d'autre de la représentation de la divinité.¹²⁴ Ces représentations caractéristiques des théophanies orientales sont appelées *Déisis*.

En Occident le thème oriental a été repris et modifié dans les représentations du Jugement dernier. Alors que la Vierge et Jean Baptiste sont représentés debout en Orient et en Italie¹²⁵, on a, le plus souvent au Nord des Alpes, opté pour la position agenouillée.¹²⁶ Dès 1200, au-delà des Alpes et surtout en France, Jean l'Évangéliste est représenté à la place de Jean Baptiste.¹²⁷ La présence de l'apôtre Jean correspond à la volonté de relier la première et la deuxième Parousie du Christ. On constate, en effet, dès l'époque gothique, une insistance sur les aspects humains et douloureux du Christ qui soulignent l'identité entre le Christ-Juge et le Christ crucifié. Ainsi le Fils de Dieu Juge montre ses plaies et est accompagné d'anges qui portent les instruments de sa passion. St Jean, l'apôtre présent au pied de la croix aux côtés de la Vierge, remplace Jean Baptiste et devient l'intercesseur privilégié de l'humanité devant comparaître devant son juge.

Dans les pays germaniques et dans l'Est de la France, comme à Reims par exemple (Pl.15), Jean Baptiste reste l'intercesseur aux côtés de la Vierge comme c'est le cas en Italie. Au XIV^{ème} siècle, la formule première de la Vierge et Jean Baptiste est adoptée presque partout.¹²⁸ Parmi les peintures des maîtres flamands, on trouve cette formule dans les exemples les plus connus, chez van der Weyden et Memling (Pl.19). Ainsi en est-il dans la plupart des œuvres des XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

A Rarogne, la formule adoptée est tout à fait conforme au schéma du Jugement dernier tel qu'on peut le voir dans les grandes œuvres contemporaines ou de peu antérieures, comme sur la peinture de Schongauer à Breisach (Pl.20) et au portail de Berne (Pl.22).

2.1.4. Les anges aux instruments de la passion

Situés de part et d'autre du Christ, à la hauteur de sa tête, deux anges tiennent des instruments de sa passion. Seule une partie de l'ange situé à la droite du Christ est visible depuis la nef (Pl.XVIII, c). On voit aussi une portion de la croix qu'il porte. Pour

¹²⁴ Christe, « Le Jugement dernier », p.10.

¹²⁵ à Torcello, les deux intercesseurs sont debout (Pl. 31).

¹²⁶ Le cas bien connu du portail Sud de Chartres où les deux intercesseurs sont assis à côté du Christ fait figure d'exception (Pl. 13).

¹²⁷ Christe, « Jugement dernier », p.5.

le reste, il faut se reporter aux photographies qui présentent ce qui est visible au-delà des voûtes (Pl.XV, a , b et c).

L'ange situé à la droite du Christ porte une croix. Sur le bras caché par la voûte, on voit un clou (Pl.XV, b). Juste à côté, se trouve un objet ovale, il s'agit certainement de l'éponge qui servit à abreuver de vinaigre le Christ en croix. On voit aussi l'extrémité de la lance qui ouvrit le Christ au côté. L'ange situé de l'autre côté du Christ tient la colonne de la flagellation (Pl.XV, c). Il s'agit d'une colonne classique entourée d'une corde, celle qui servit à attacher le Christ à la colonne.

A Rarogne, deux anges portent les instruments de la passion. Ce nombre peut varier d'un Jugement dernier à l'autre. Dans le Jugement dernier de Rogier van der Weyden (Pl.19, a), quatre anges sont représentés portant la croix, la couronne d'épines, le roseau, le bâton avec l'éponge, la lance, la colonne de la flagellation et le fouet. Il n'y a pas de règle quant au nombre des anges et des instruments qu'ils portent. Celui-ci dépend principalement de la place disponible autour du Christ. Cependant, si certains instruments ne sont pas présents dans les Jugements derniers, la croix est toujours présente.

La croix fait en effet partie des insignes qui accompagnent les représentations de la majesté divine. Comme l'empereur apparaît entouré de ses trophées, ainsi le Christ est-il souvent représenté accompagné de sa croix. Dans les absides ou sur les sarcophages paléochrétiens, la croix n'est pas l'instrument du supplice, mais le signe victorieux du triomphe du Christ sur la mort.¹²⁹ Dans les premiers Jugements derniers qui reprennent les motifs des théophanies glorieuses, la croix, désormais signe du Fils de l'homme, est souvent représentée. Elle apparaît soit au-dessous soit au-dessus du Christ et est présentée de façon solennelle. A l'époque gothique où le Christ-Juge est le Christ crucifié plutôt que le souverain glorieux des théophanies romanes, la croix est représentée de manière moins emphatique, elle est portée par un ange placé à côté du Christ¹³⁰. Ce signe est alors accompagné des autres instruments de la passion, instruments jamais représentés dans les théophanies glorieuses paléochrétiennes ou romanes. Son caractère de trophée est alors atténué.

La représentation des anges portant les instruments de la passion à Rarogne s'inscrit dans la tradition des Jugements derniers gothiques, on pense notamment aux portails

¹²⁸ Christe, *Idem*, p.7.

¹²⁹ Christe, 1973, p.103.

¹³⁰ Christe, « Jugement dernier », p.5.

sculptés de Chartes, Paris, Bourges (Pl.13, 14 et 17), tradition qu'on gardée les maîtres flamands et la plupart des autres peintres et sculpteurs des XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

2.1.5. Les anges aux instruments de musique

Aux pieds du Christ, à l'intérieur du demi cercle formé par l'arc-en-ciel, deux anges sonnent dans de longues trompes (Pl.XIV, a et c). Il ne reste de l'ange situé du côté des élus que la partie supérieure. Le peu qu'il nous reste de cet ange est suffisant pour voir qu'il s'agit là d'une belle figure à laquelle le peintre a porté son attention. Une grande et large paire d'ailes se déploie dans son dos et des banderoles de tissu rouge, bleu et jaune virevoltent de part et d'autre du buste, animant l'apparition angélique d'un mouvement léger. L'ange tient dans ses mains l'embouchure du long instrument dans lequel il souffle. De son compagnon, il ne reste que l'extrémité d'une aile et des traces de banderoles. Il devait être fort semblable à son voisin. Les extrémités des longues trompes se croisent juste au-dessus de l'ange à l'épée. Elles se situent dans l'axe central de la composition, axe dans lequel se trouvent le Christ-Juge et l'ange à l'épée (Pl.XIX). Ces anges sont ceux que le Fils de l'homme envoie sur terre pour rassembler les hommes avant le jugement. « Et il enverra ses anges avec une trompette sonore, pour rassembler ses élus des quatre coins de l'horizon, d'un bout des cieux à l'autre. » (Mat.XXIV, verset 31). Ces longs instruments font davantage penser à des trompes ou à des longs cors qu'à des trompettes. Ils sont caractéristiques des anges chargés de convoquer les hommes dans les représentations du Jugement dernier. On les trouve dans le Jugement dernier de Rogier van der Weyden (Pl.19, a), celui de Schongauer (Pl.20) et bien d'autres.

D'autres anges, au-dessus de la Jérusalem céleste, sonnent dans de plus petits instruments qui font penser à des trombones à coulisse (Pl.XVI, c). On ne les voit pas depuis la nef puisqu'ils sont cachés par la voûte. En raison de leur position, il ne semble pas que leur rôle soit de réveiller les morts. Les anges situés au centre de la composition remplissent cette mission. Ils semblent plutôt jouer ici de leur instrument pour les élus qui arrivent à la porte de la cité et pour les personnages dont on voit la tête au-dessus du mur¹³¹ (Pl.IX, b). Cet accueil en musique est représenté dans les Jugements derniers

¹³¹ Je n'ai malheureusement pas de photographie où l'on puisse voir ces petites têtes qui sont dessinées sur le schéma de Stöckli (Pl. IX, b).

de Memling (Pl.19,b) et de Schongauer (Pl.20, c). Sur les balcons surmontant les murs de la cité sainte, des anges chantent et jouent de différents instruments.

Au-dessus des apôtres sont représentés des anges musiciens formant un petit orchestre (Pl.XVIII). Du côté des élus, un ange joue d'un instrument à corde, un autre souffle dans une trompette droite et un troisième joue du luth (Pl.XVIII, b). De l'autre côté, on voit un ange qui joue de l'orgue et un autre qui souffle dans une trompette (Pl.XVIII, d). Il se peut qu'un troisième ange, caché par la voûte, complète cet orchestre.

Il n'est pas rare que le Christ-Juge soit accompagné d'anges. Ils forment son escorte, conformément au texte de Matthieu « Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, escorté de tous ses anges... » (Mat.XXV, 31). Ils font partie de la cour qui entoure le Christ. Ainsi on les voit à Chartres, à Paris (Pl.13 et 14) et dans beaucoup de Jugements derniers gothiques et postérieurs.

A Rarogne, les anges situés au-dessus des apôtres forment un orchestre. Chacun joue d'un instrument différent. Leur représentation ici est différente de celle des Jugements derniers gothiques où les anges sont placés et représentés en fonction du chœur auquel ils appartiennent. Ils ne forment pas un orchestre. Dans les Jugements derniers des XIVème et XVème siècle, la présence d'anges musiciens dans la cour céleste n'est pas fréquente. Ils ne sont pas représentés dans les œuvres les plus connues. On trouve ce motif de l'orchestre angélique plutôt au-dessus de la cité céleste ou dans des représentations de la Nativité ou du Couronnement de la Vierge.¹³² Leur présence ici peut donner un aspect plus solennel à la scène judiciaire comme le groupe d'anges placés à la gauche du Christ à Conques. Les anges musiciens font partie des représentations l'au-delà. Cette évocation d'une musique céleste est un élément de plus qui contribue à exprimer la félicité de ce monde mystérieux.

2.2. Le partage de l'humanité

2.2.1. **La résurrection des morts**

Au registre inférieur de la composition est représentée la résurrection des morts (Pl.XIX, a). En raison de la présence de la gueule d'enfer au bas de la composition, sur

¹³² *La Bible et les Saints*, 1990, p.25.

la droite, le thème se développe davantage sur la gauche, du côté des élus. Une femme et quatre hommes sortent nus de caisses en bois ou directement de terre.

Les deux hommes situés sur la gauche sortent de cercueils de bois (Pl.XX, a). L'un dirige ses mains et son regard vers le Christ-Juge, l'autre, les mains jointes, tourne son regard du côté de la nef. Situés au centre de la composition, de part et d'autre de la croix que porte l'ange à la tunique aux reflets roses, un homme et une femme sortent d'un même cercueil enfoncé en terre (Pl.XX, c). La position et les gestes de ces deux personnages expriment clairement l'idée de partage. La femme, située du côté des élus, regarde d'un air terrifié le démon qui saisit son compagnon. Dans un mouvement de recul, elle tend ses deux bras dans la direction opposée, signifiant clairement par là qu'elle veut échapper à ce monstre. Son attitude exprime la terreur du jour du Jugement telle qu'elle est évoquée dans l'hymne *Dies irae dies illa*¹³³ chantée à l'office des morts. Quant à l'homme, un monstre l'a saisi par la main et l'entraîne du côté de la gueule d'enfer. On voit un bout de tissu à côté de ce personnage, allusion aux vêtements ou au linceul dont on recouvrait les morts. Dans les représentations du Jugement dernier, les morts qui ressuscitent pour comparaître devant le Juge sont nus. Une inscription, sous le personnage, donne une indication sur la raison pour laquelle il est condamné. On peut lire FORKAUFFLER (Pl.XXVI, b), mot que Ruppen traduit par *Preistreiber*, ce qui signifie usurier. Plus à droite, on voit un autre personnage sortant directement de terre ; il n'y a pas de trace ici de cercueil (Pl.XXVI, a). Il s'agit d'un homme tonsuré dont on ne voit que le buste. La tête penchée et les paupières closes, le personnage semble dormir. Placé du côté des damnés, il ne manifeste aucun signe de terreur, aussi, on ne peut savoir quel est son sort.

Au moment même de la résurrection, le sort des hommes est fixé. L'attitude de l'homme saisi par un diable et celle de l'homme qui joint ses mains dans un geste de prière, évoque les deux destinées opposées.

Dans l'évangile de Matthieu, il est question du rassemblement de toutes les races de la terre plutôt que de résurrection des morts (Mat.XXIV, 31, XXV, 32). Celle-ci est évoquée plus directement dans l'Apocalypse où les morts, grands et petits, sont convoqués devant le trône, et où la mer, la Mort et l'Hadès rendent leurs morts (Ap. XXI, 12-13). Le motif de la mer et de la mort rendant leurs morts apparaît dans

¹³³ *Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus ! Tuba mirum spargens sonum Per sepulchra regionum, Coget omnes ante thronum. Mors stupebit et*

l'iconographie byzantine du Jugement dernier. On le trouve dans les œuvres italiennes qui en dérivent. Au Nord des Alpes, la résurrection des morts est plutôt représentée sous formes de personnages sortant de sarcophages ou directement de terre.

La résurrection des morts est représentée dans la partie inférieure de la composition à Rarogne, place souvent choisie pour l'évocation de ce thème. Il arrive aussi qu'elle soit représentée au milieu de la composition, comme au portail Nord de Reims (Pl.15), au-dessus du Christ, comme à St-Angelo in Formis (Pl.30).

Ce motif de la résurrection des morts n'est pas représenté dans tous les Jugements derniers. On ne le trouve pas, par exemple, au portail de Berne (Pl.22). En fonction de la place et de l'importance qu'on lui accorde, le motif est représenté ou non, et si il l'est, avec plus ou moins d'ampleur. A Rarogne, la représentation de la résurrection au premier plan correspond à l'usage courant dans la peinture flamande. Dans les retables de Rogier van der Weyden et de Memling (Pl.19), une place importante est réservée à ce motif.

2.2.2. Les anges du partage

Dans la partie inférieure du Jugement dernier où sont représentés les humains, deux anges, au centre de la composition, dirigent les hommes soit vers la cité céleste soit vers la gueule d'enfer (Pl.XIX). La prairie verte d'un côté et la terre couleur ocre de l'autre délimitent les deux zones. Les anges qui sont placés, l'un sur la prairie, l'autre sur la terre, se situent exactement sur la ligne de partage. Leur position indique également les destinées opposées des ressuscités. Alors que l'ange à la croix est tourné vers les élus, l'ange à l'épée se tourne du côté des damnés.

L'ange à l'épée, placé légèrement plus en avant que l'ange à la croix, se situe dans l'axe central de la peinture. Il semble ainsi qu'on ait voulu lui accorder plus d'importance qu'à son compagnon situé légèrement en retrait. De sa main droite levée, il brandit une épée en direction d'un damné juché sur les épaules d'un monstre (Pl.XIX, b). Cette épée au moyen de laquelle il menace un damné est aussi l'instrument qui signifie le partage de l'humanité en deux groupes, l'un destiné au Royaume céleste, l'autre au feu éternel. Le partage de l'humanité est l'œuvre de l'archange Michel souvent représenté avec la balance, instrument qui exprime la justice divine qui fixe le sort des hommes. Ici, la

natura, Cum resurget creatura, Judicandi responsura, dans : *Missel quotidien français*, J. Feder, Mame, 1963, p. 1222-23.

balance n'est pas représentée, mais l'épée et la place prédominante de cet ange situé au centre de la composition laissent peu de doute quant à son identification avec l'archange Michel. La comparaison faite avec le retable de Saint Michel de la main du maître à l'œillet de Zurich (Pl.5 et 6) et avec d'autres Jugements derniers comme ceux de Rogier van der Weyden et Memling (Pl.19) confirme cette hypothèse. La place centrale et l'épée et/ou la balance sont bien réservées à l'archange Michel qui effectue le partage de l'humanité.

Lors des travaux de restauration de 1970-71, une petite croix a été découverte au-dessus de la tête de St-Michel (Pl.XIX, b). Il pourrait s'agir d'une croix posée sur un diadème couronnant la tête de l'archange. Dans des gravures de Schongauer, l'archange Michel porte sur la tête un diadème avec une croix similaire à celle qui se trouve à Rarogne (Pl.29). Il pourrait aussi s'agir de l'extrémité d'une lance prévue dans un premier temps comme attribut de Michel. Dans le Jugement dernier de Memling (Pl.19, b), saint Michel tient d'une main la lance et de l'autre la balance. Il se peut qu'à Rarogne on ait aussi voulu représenter, dans un premier temps, la lance.

L'ange à la croix est placé légèrement en retrait par rapport à son compagnon qui, de ses ailes déployées, cache les siennes (Pl.XX, c). Il est tourné en direction de la cité céleste vers laquelle il semble vouloir se diriger, en fermant le cortège des élus. Son pied placé en avant et les plis de la tunique sur sa jambe gauche expriment le mouvement qu'il amorce. La croix qu'il porte est grande, de grandeur nature dans ce sens qu'elle correspond à sa taille. Il ne semble donc pas qu'il s'agisse d'une croix de procession. Celles-ci sont habituellement plus petites et en métal précieux telles que celle que porte l'ange en tête du cortège des élus (Pl.XX, b). La représentation d'un ange ou d'un archange situé à proximité de Michel et portant une grande croix est inhabituelle. Ruppen suppose qu'il s'agit de l'archange Gabriel.¹³⁴ Sa présence ne fait pas partie de l'iconographie traditionnelle du Jugement dernier. Quant à la croix qu'il porte, elle ne figure pas dans les attributs habituels de l'archange. On comprend toutefois qu'un ange d'une taille proche de celle de l'archange Michel ait été identifié à l'archange Gabriel qui lui est souvent associé. Les deux archanges ont la fonction de protéger les portes des églises contre les intrusions du démon. Dans le cadre d'un Jugement dernier, ils protègent la cité céleste en réservant son entrée aux seuls élus. Il est difficile de donner plus de précisions sur l'identité et le rôle de l'ange à la croix de Rarogne qui participe

¹³⁴ Ruppen, 1972, p.51.

au partage de l'humanité par sa position et sa taille et qui, d'un autre côté, semble faire partie du cortège des élus.

2.3. Du côté des élus...

2.3.1. Les anges qui conduisent les élus

Deux anges conduisent les élus à la cité céleste (PL.XX, a). L'un, en tête du cortège, prend une élue par la main ; une autre élue fait le geste de s'accrocher à son bras (Pl.XX, b). Cet ange, comme son compagnon, porte une tunique de couleur orange avec une étoile rouge. Il tient dans la main droite une croix de procession qui évoque les cortèges liturgiques. En effet, en tête des processions religieuses, un clerc ou un enfant de chœur ouvre le cortège en portant solennellement la croix de procession.

L'autre ange, placé au milieu de la foule des élus, marque, par sa présence, une séparation entre hommes et femmes (Pl.XX, a). Seul son vêtement le distingue des élus avec lesquels il marche vers le paradis.

Il n'est pas rare de voir des anges parmi les élus. Ils sont représentés dans la plupart des Jugements derniers, accueillant les élus au seuil de la cité céleste comme chez Memling (Pl.19,b), ou conduisant le cortège comme à Breisach (Pl,20, c).

2.3.2. Les élus

A Rarogne, les élus sont représentés nus. Quand on considère les principaux Jugements derniers des XIVème et XVème siècles, l'option de la nudité pour les élus est fréquente. Chez Rogier van der Weyden et de Memling (Pl.19), les élus sont nus. Il se peut aussi que les élus soient revêtus de tuniques blanches, conformément au texte de l'Apocalypse où, lors de l'ouverture du cinquième sceau, les martyrs sous l'autel reçoivent un vêtement blanc. A Berne, les élus situés dans la partie inférieure du tympan, sont revêtus de tuniques blanches (Pl.22,b). Les élus peuvent aussi porter des vêtements et attributs qui permettent d'identifier leur fonction. A Berne on reconnaît parmi les élus un empereur, un évêque, un pape etc... Assez souvent, dans les représentations judiciaires, les élus sont vêtus alors que les damnés sont nus. C'est le cas, par exemple, à Breisach et à Berne (Pl.20, b et c et 22, b). Dans les Jugements

derniers romans et gothiques, élus et damnés sont rarement représentés nus. Souvent, seuls les corps qui sortent des tombeaux sont nus.

A Rarogne, le mouvement de la jambe gauche, en même temps qu'il indique la marche des élus vers la porte du paradis, cache leur sexe. Il est rare, dans les Jugements derniers, que les nus soient représentés de face. Leur position, qui peut être plus variée qu'à Rarogne, où la majorité des élus esquisse le même mouvement de la jambe, si elle ne cache pas tout à fait leur sexe, évite de le rendre trop visible

La foule des élus conduite par un ange au paradis amorce un mouvement ascensionnel marqué par la répartition des personnages. Les ecclésiastiques, en tête, sont placées plus haut que les femmes et les hommes qui ferment le cortège (Pl.XX, a). La présence d'une tribune, plus avancée que l'actuelle, peut avoir rendu ce mouvement nécessaire. On voit bien que l'ange qui porte la croix de procession doit franchir l'obstacle que représente la tribune. Correspondant à la volonté de celui qui a organisé la peinture, ou rendu nécessaire en raison de la présence, à cet endroit, de la tribune, ce mouvement ascensionnel exprime l'accès au paradis considéré comme une ascension. A Breisach (Pl.20, c), la situation est identique sur le mur où est peint l'accès au paradis. Le cortège des élus part au bas de la composition, sur la droite, et monte vers la porte du paradis en franchissant la porte percée dans le mur sur la gauche. Ce mouvement ascensionnel à Rarogne s'oppose à celui des damnés qui exprime la descente aux enfers. A Rarogne la gueule d'enfer est placée au bas de la composition, à l'extrémité droite, par opposition à la cité céleste qui est en position élevée.

Parmi les élus qui se dirigent vers la porte du paradis à Rarogne, on peut distinguer deux groupes (Pl.XX, a). Un cortège, formé par la foule compacte des élus, est conduit par deux anges. Un deuxième groupe situé en tête du cortège qui le suit, a rejoint Pierre, le portier du paradis§. Cette distinction marque la différence de statut des personnages représentés. Les dignitaires de l'Eglise précèdent le groupe de femmes et de laïques. Une distinction très similaire a été marquée par Schongauer à Breisach (Pl.20, c) où un espace sépare le groupe d'ecclésiastiques du groupe de laïques.

2.3.2.1. La foule des élus

Le groupe compact que forment les personnages qui, encadrés par des anges, se dirigent vers la porte du paradis, représente la foule des élus (Pl.XX, a). Les corps de ces derniers sont très rapprochés, ils se superposent les uns les autres. L'échelonnement des

têtes traduit également cette notion de foule. Dans ce groupe compact, on remarque, comme on l'a noté précédemment, une séparation marquée par la présence de l'ange. Dans la partie située en tête du cortège, seules des femmes sont représentées (Pl. XX, b). Elles ont toutes les cheveux dénoués comme dans la plupart des cas où les femmes sont représentées nues. Ceci semble indiquer que la coiffure fait partie du vêtement, du moins des atours féminins, inutiles lors de la résurrection des corps. Les deux femmes placées en tête du cortège saisissent, de leur main droite, le bras de l'ange qui les conduit. Elles portent une couronne sur la tête. Vu le contexte historique, il semble peu probable qu'il s'agisse ici de reines. Des personnes de sang royal sont parfois représentées dans des Jugements derniers qui se situent dans un contexte royal, comme par exemple au tympan du portail central à Paris (Pl. 14). Le Valais n'étant pas un royaume, ces personnages couronnés ne peuvent faire allusion au contexte politique contemporain. La couronne serait plutôt alors un symbole de félicité. Ne dit-on pas que les élus sont couronnés dans le ciel ? « J'ai combattu jusqu'au bout le bon combat, j'ai achevé ma course, j'ai gardé la foi. Et maintenant, voici qu'est préparée pour moi la couronne de justice, qu'en retour le Seigneur me donnera en ce Jour-là, lui, le juste juge, et non seulement à moi mais à tous ceux qui auront attendu avec amour son Apparition. » (2 Tim IV, 7-8). D'autres textes du Nouveau Testament parlent de la couronne, récompense des justes, dont ce passage de la première épître de St-Pierre : « Alors quand apparaîtra le Pasteur suprême, vous recevrez la couronne de gloire qui ne se flétrit pas. » (1 Pierre, V, 4). Parmi les élues, certaines portent des branchages dans les cheveux. Il s'agit certainement de branches de laurier, symbole d'éternité et de gloire, qui traduisent bien « la couronne de gloire qui ne se flétrit pas ».

Les corps de ces femmes frappent par leur finesse et leur élégance soulignées dans le chapitre consacré aux formes et couleurs. Il s'agit de jeunes femmes. Cette représentation correspond à l'enseignement de l'Eglise à ce sujet : « La résurrection ramènera ... tous les hommes à la pleine jeunesse, à l'âge où finit la croissance et où commence le déclin. »¹³⁵ Parmi ces jeunes élues on remarque, précédant l'ange situé au centre du cortège, la présence d'une femme dont le ventre et le visage sont marqués par des traits et dont les seins sont plats. Le contraste de ce corps marqué par les années avec celui des autres personnages est frappant. Que signifie cette présence dans le cortège des élus ? La déchéance physique semble incompatible avec un état glorieux,

¹³⁵ St Thomas, *Somme théologique, La Résurrection*, quest.81, article1, p.141.

aussi cette femme peut-elle signifier, par son corps, que des personnes de tout âge ont accès au paradis. Je ne saurai quelle autre signification peut revêtir cette femme.

La deuxième partie du cortège est constituée essentiellement d'hommes accompagnés de femmes, j'en distingue deux dans la foule, et d'enfants (Pl.XX, c). Différents types de coiffure introduisent un peu de variété dans ce groupe uniforme. Certains hommes ont les cheveux courts, d'autres des cheveux tombant dans la nuque. Certains même portent une barbe courte ou longue.

L'échelonnement des têtes plus important dans cette partie du cortège correspond peut-être à une volonté de représenter une foule plus nombreuse. Dans cette foule où se mêlent hommes, femmes et enfants, je me demande s'il ne faut pas voir des laïques, par opposition au groupe de femmes en tête qui serait constitué de religieuses. Ceci pourrait expliquer la prééminence accordées aux femmes placées en tête du cortège et la présence d'hommes, de femmes et d'enfants dans la deuxième partie du groupe. A propos des enfants, leur présence parmi les ressuscités représentés généralement, comme on l'a dit précédemment, en jeunes gens, peut être un moyen de signifier qu'il s'agit ici d'un groupe de laïques ayant femmes et enfants. On trouve également des enfants au portail de Berne (Pl.22). Comme pour la vieille femme de Rarogne, leur présence peut aussi signifier qu'il n'y a pas d'âge requis pour entrer en paradis.

Dans la bande bleue qui marque le ciel au-dessus de la prairie du paradis, une inscription court, partant de la tête de l'ange à la croix de procession et continuant au-dessus de la foule des élus. Seules des bribes de mots sont conservées, la peinture étant fort abîmée à cet endroit. On distingue M ..KEIT au-dessus de l'ange à la croix de procession (Pl.XXI, a), E.TT GOETTL..S..E.. avec au-dessous DEM.DIKEI. MEINKEIT R.... MEL.. (Pl.XXI, b et c) Ces bouts de mots rendent difficile la compréhension du texte. Peut-être s'agit-il ici, comme l'a suggéré Ruppen, d'une liste de vertus.¹³⁶

Ces inscriptions, mentionnées en note dans son article de 1972,¹³⁷ ne font pas l'objet d'une étude approfondie qui aurait été utile pour une meilleure compréhension de l'oeuvre et pour la restauration. Il se peut, en effet, que les restaurateurs ne comprenant pas le sens des mots et des phrases partiellement tronquées, aient introduit quelque

¹³⁶ Ruppen, 1972, p.82, note 72.

¹³⁷ Idem.

erreur en formant une lettre. Ces lettres sont si proches, qu'un petit trait dans un sens ou dans un autre en fait soit un *n* ou un *u*, un *e* ou un *r* etc.. Un travail plus approfondi sur ces inscriptions reste à faire. Il s'agit d'un long travail que je ne peux entreprendre dans le cadre de ce mémoire.

2.3.2.2. Les élus en tête cortège

Un groupe de quelques élus se détache du cortège qu'il précède (Pl.XXII). Placés plus haut, tout proche de la porte du paradis, ces élus, bien que formant un petit groupe, sont clairement distincts les uns des autres contrairement aux autres élus qui les suivent et qui forment une foule compacte. On distingue nettement quatre personnages de grande taille, légèrement supérieure celle des autres élus. Un soin particulier a été porté au rendu de leur corps ; un trait fin marque les contours, et d'autres traits plus nuancés soulignent leur musculature. Lorsqu'on regarde de près ces personnages, on se rend compte que d'autres figures complètent le groupe. On voit en effet deux paires de jambes petites et fines derrière celles des trois personnages regroupés. En raison de leur taille et de leur position derrière les trois personnages, ces individus ne sont pas visibles. Il est possible que d'autres personnes complétaient ce groupe dans la partie supérieure fortement dégradée.

Seul le personnage situé en avant du groupe est conservé dans son intégrité parce que situé plus bas. La tonsure, partie rasée dans la chevelure, indique l'état ecclésiastique de cet élu. Vu l'absence d'autres attributs, ce personnage est certainement un prêtre, chanoine ou curé. Sa présence en tête du cortège est assez étonnante, on s'attendrait à voir plutôt un évêque ou un pape qui, ici, sont représentés en deuxième position. Peut-être s'agit-il d'un personnage qui a joué un rôle dans l'édification de cette église ? Dans ce cas, on pense à Pierre Hertin, chanoine puis curé de Rarogne, clairement mentionné comme donateur dans les inscriptions placées au-dessus de la fenêtre Nord (Pl.VII, a) et certainement représenté dans l'ébrasement Est de cette même fenêtre (Pl.X, a).

Les trois autres personnages, regroupés et situés plus haut que l'ecclésiastique volontairement mis à part, sont endommagés au niveau de la tête dont on distingue très mal les traits. D'après ce qui reste, on peut supposer que la coiffe du premier personnage soit une tiare. Dans ce cas-là, il s'agirait d'un pape. Les cordons qui pendent le long du corps du personnage qui le suit permettent de reconnaître dans la coiffe qu'il porte, le chapeau cardinalice. Quant au troisième personnage, il semble qu'il ne porte pas de coiffe mais ait des cheveux qui lui arrivent sur la nuque comme

l'ecclésiastique qui précède le cortège. Sa présence aux côtés de personnages clairement identifiés comme des ecclésiastiques, laisse supposer qu'il s'agisse aussi d'un homme d'Eglise tonsuré. On aurait ainsi à Rarogne, en tête du cortège, un pape, un cardinal et deux ecclésiastiques.

La représentation d'ecclésiastiques en tête du cortège des élus est traditionnelle. Cette position correspond à leur mission qui est de conduire les hommes en paradis. Ayant consacré leur vie à l'Eglise et la dirigeant tant matériellement que spirituellement, on comprend qu'ils occupent une place privilégiée dans les représentations du Jugement dernier. Dans les œuvres de Memling (Pl.19, b), Schongauer (Pl.20, c) et au portail de Berne (Pl.22, b), ce sont des ecclésiastiques qui franchissent la porte du paradis. Le pape, reconnaissable à sa tiare, figure parmi les premiers élus à pénétrer dans la cité céleste.

2.3.3. Pierre, portier de la cité céleste

En tête du cortège, Pierre approche de la serrure la clé qui permet d'ouvrir la ville sainte (Pl.XXII, a et c). Sa taille nettement supérieure à celle des élus qui le suivent, correspond à la grande porte du paradis. Son pied gauche est placé sur la marche, terme ultime de la montée vers la cité sainte.

Le rôle de portier de St Pierre se fonde sur le texte de Matthieu où le Christ s'adresse à Pierre en ces termes : « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise... Je te donnerai les clés du royaume des cieux. » (Matt. XVI, 18-19). Les clés sont l'attribut de Pierre qui, dans le cadre du Jugement dernier de Rarogne, est présenté dans l'accomplissement de la mission qui lui a été confiée.

Pierre est souvent représenté parmi les élus dans les Jugements derniers des XIVème, XVème et XVIème siècles. Avant, sa représentation est plus rare. Le cas du portail de Bourges fait figure d'exception parmi les Jugements derniers gothiques français (Pl.18, b). Plus tard, il est souvent représenté, surtout lorsque la forme de cité céleste est adoptée pour figurer le paradis. Dans ces cas-là, Pierre, dans la foule des élus, les dirige vers la cité tout comme le font les anges, ou, dans d'autres cas, il leur ouvre la porte, comme à Rarogne. Au portail occidental de Fribourg, en Suisse (Pl.26, b), et au Jugement de la chapelle Sainte Madeleine à Bad Hall au Tyrol (Pl.24, a), St Pierre est représenté comme portier du paradis. Sa taille ne surpasse pas dans tous les cas celle des élus. Cette façon de le distinguer nettement des élus qu'il introduit au paradis est

marquée aussi sur le Jugement dernier de l'arc triomphal de l'église des Mendiants de Berne (Pl.21, b) et sur celui de l'église de La Tour dans les Alpes maritime (Pl.24, b).

2.3.4. La cité céleste

Le Royaume promis en récompense aux élus est représenté ici sous la forme d'une enceinte fortifiée dont on voit la grande porte et un pan de mur couvert de sentences (Pl.XXIII, a). Pour accéder à la cité sainte, il faut gravir trois marches qui situent clairement la ville au terme d'une ascension. La ville des élus est située dans les hauteurs contrairement à la gueule d'enfer située dans la partie inférieure de la composition. Sur la face Est de la cité céleste, une grande porte, qui prend toute la largeur du mur, fait face aux élus. Cette belle porte, surmontée d'un gâble en accolade, marque l'accès des élus à leur récompense. Dans certains Jugements derniers, comme dans ceux de Rogier van der Weyen et de Memling (Pl.19), la porte est un portail d'église de type gothique flamboyant. Cette représentation correspond à un rapprochement entre l'Eglise de la terre et la Jérusalem céleste, cette dernière étant considérée comme la récompense des élus, suivant le Jugement dernier de l'Apocalypse.

Le sommet du mur n'est plus qu'en partie visible. Depuis la nef, on distingue une petite tour crénelée couverte d'un dôme pointu (Pl.XXIII, b). La partie gauche du mur se situe au-delà de la voûte. A cet endroit, des anges accueillent les élus en jouant de la trompette (Pl.XVI, c). Au-dessous de la cité, dans cette partie cachée par les voûtes, apparaissent les têtes de cinq personnages (Pl.IX, b). S'agit-il d'anges ou d'élus ? Ne voyant que leurs têtes, le reste étant caché par la maçonnerie, aucun attribut ne permet d'identifier leur état. Il pourrait s'agir d'anges jouant de différents instruments, comme sur les balcons des cités célestes de Memling (Pl.19, b) et Schongauer (Pl.20, c). Il pourrait aussi s'agir d'élus représentés en possession de la récompense. Dans les représentations du Jugement dernier où un édifice représente le paradis, il arrive que des élus occupent déjà la cité comme à Mâcon, Conques et Autun (Pl.10 et 11, a). Ceci est plus rare quand Pierre est représenté en train d'ouvrir la porte du paradis. A Fribourg (Pl.26, b) et à Bad Hall (Pl.24, a), il n'y a pas de personnages qui occupent la cité sainte. L'identité des personnes représentées à Rarogne reste difficile à définir en raison de l'absence d'attribut. Les deux hypothèses avancées sont tout aussi plausibles, des exemples de présence humaine et/ou angélique dans la cité céleste étant aussi fréquents.

Le pan du mur de la cité est constitué essentiellement de pierres de taille peintes, contenant des sentences. Il s'agit d'exhortations à faire le bien et à éviter le mal. Ces mots d'ordre de caractère moralisant sont inscrits en noir, rouge ou vert. Ce pan de mur a été partiellement endommagé si bien qu'on ne peut déchiffrer toutes les sentences. Celles qui sont lisibles se situent au centre, au niveau de la fenêtre double percée dans le mur, et tout au bas de la composition (Pl.XXIV).

2.3.5. Les inscriptions sur le mur

Parmi les inscriptions situées au niveau de la fenêtre, celles qui sont dans la rangée supérieure sont trop endommagées pour qu'on puisse les déchiffrer. Les sentences qui sont dans les rangées inférieures sont davantage lisibles. En allant de gauche à droite et de haut en bas à partir de la fenêtre on peut lire :

- no(n) sis / violen- /tus : ne sois pas violent.
- no(n) sis / p(er)c(u)ssor : ne sois pas assassin.

Les sentences qui recouvrent les trois autres pierres de cette rangées sont trop endommagées pour qu'on puisse les déchiffrer. Sur la rangée inférieure, on peut lire :

- esto mori-/ geratus : sois condescendant.
- esto / larg(u)s : sois large.
- no(n) sis / cupid(u)s : ne sois pas cupide.
- no(n) sis / usura-/ rius : ne pratique pas l'usure.

La sentence qui recouvre la dernière pierre de cette rangée est illisible, de même que celle qui recouvre la première pierre de la rangée suivante. A la suite, on peut lire :

- sperne / mundu(m) : méprise le monde.
- honora / sanctos : honore les saints.
- celebra / festa : célèbre les fêtes.
- mu(n)da se(m)p(er) / tua(m) con-/ sciencia(m) : purifie toujours ta conscience.

Dans l'encadrement de la fenêtre, deux inscriptions apparaissent à la verticale. On peut déchiffrer, dans la partie de gauche, obediencia . De l'inscription située dans la partie droite de la fenêtre géminée, il ne reste que les deux dernières lettres, ia. A gauche de cette fenêtre, il reste des fragments d'inscriptions. En dessous de cette partie consacrée à des sentences de caractère moralisant, dans une partie séparée par une double ligne, il reste ce qui apparaît comme la fin d'une phrase : [...] persevera(n)cia in bono.

Ces sentences renvoient en partie à des codes comme les commandements ou le septénaire des péchés capitaux. Par exemple, l'honneur du aux saints et la célébration des fêtes renvoie à la pratique du dimanche, troisième commandement. L'exhortation à la largesse et la défense d'être cupide s'opposent directement à l'avarice et à la cupidité. Interdits et exhortations de types différents sont mêlés, si bien qu'aucun ordre ou volonté de classification ne ressort de cet ensemble de sentences. Il s'agit, semble-t-il, d'un simple rappel des conditions nécessaires pour accéder à la récompense future.

Les deux bandes qui recouvrent le bas du mur contiennent une longue phrase dont seul le sens général est perceptible grâce à quelques mots clés déchiffrés (Pl. XXIV, b et XXV).

- fundam(en)tu(m) turris sapientie [.....] que est [.....]

- turris sapie(nci)e est [...] q(ue) est mater votum.

Il est question ici de fondement de la tour de la sagesse. L'élément *tour de la sagesse* est repris deux fois et explicité. Dans les deux cas apparaît le *que est* qui introduit un développement. Dans le premier cas aucun élément du développement est suffisamment conservé pour être compréhensible. Sur la deuxième ligne, on peut lire le mot *mater*. Le complément de *mater*, on lit *votum* avec un signe d'abréviation sur le m, n'apporte guère de lumière sur le sens de ce développement. Il pourrait s'agir de *votorum*, ce qui donnerait mère des vœux, mais ceci n'a pas beaucoup de sens.

Dans la bible, les termes de *tour de la sagesse* et de *mère des vœux* n'apparaissent nulle part. Dans la liturgie de la dédicace des églises, il est question de la sagesse, fondement du temple fondé par Dieu : « Fundamenta templi hujus sapientia sua fundavit Deus, in quo Dominum coeli collaudant angeli ». ¹³⁸ Il est aussi question, dans un répons de cette même liturgie, de *mater*, désignant ici l'Eglise : « Fundata est domus Domini super verticem montis Sion et super cacumen ejus Mater exsultet Ecclesia ». ¹³⁹ Il est possible que les inscriptions situées à la base de la Jérusalem céleste soient inspirées de la liturgie de la dédicace des églises. Dans les textes de cette liturgie, en effet, il est question essentiellement de la Jérusalem céleste, *caelestis urbs Jerusalem*.

¹³⁸ *Corpus antiphonarium officii, invitoria et antiphonae*, vol.III, Rome, 1968, p.232.

¹³⁹ *Corpus antiphonarium officii, responsoria, versus, hymni et varia*, vol.IV, 1970, p.190.

Il existe peu d'exemples où les murs de la cité céleste soient couverts de sentences. A Breisach (Pl.20, c), seul Jugement dernier que j'aie trouvé avec un mur couvert d'inscriptions, le message exprimé est de nature différente. Au dessus de la porte, il y a quelques mots de bienvenue, et sur le reste du mur, un texte évoque la félicité céleste. L'idée d'utiliser la surface du mur de la ville sainte pour fixer un message est la même ; il s'agit du seul point commun, les messages étant différents.

La cité représentée ici fait penser à la Jérusalem céleste dont il est question dans l'Apocalypse au chapitre XXI suivant le Jugement dernier décrit au chapitre précédent. Dans beaucoup de Jugements derniers, surtout aux XIVème et XVème siècles, une cité est représentée comme terme du cortège des élus.

La félicité des élus est matérialisée sous différentes formes dans les représentations du Jugement dernier. Il peut s'agir d'élus regroupés en une assemblée, comme c'est le cas à Sant Angelo in Formis et à Torcello (Pl.30 et 31), du sein d'Abraham, comme à Chartres et Paris (Pl.13 et 14), ou d'un édifice, comme à Mâcon, à Autun et à Saint Denis (Pl.10 et 12). Les motifs du sein d'Abraham et de l'édifice peuvent être regroupés, comme à Bourges (Pl.18, b). Dans les retables des XVème et XVIème siècles, un édifice représente le plus souvent le terme du cortège des élus. Devant la cité que représente l'édifice, des anges et/ou saint Pierre accueillent les élus.

2.4. Du côté des damnés...

Au cortège des élus conduits par un ange, s'oppose les damnés dirigés par les démons vers la gueule d'enfer. Alors que d'un côté les élus forment un groupe homogène qui se dirige dans une marche ascensionnelle vers la porte du paradis, de l'autre côté, plusieurs petits groupes marchent, contraints, vers l'étang de feu situé dans la gueule infernale (Pl.XXVI, a).

2.4.1. Les démons

Alors que quelques anges seulement accompagnent les élus, un grand nombre de démons prend en charge les hommes voués à partager le même sort. Dans ce domaine infernal, appelé aussi pôle négatif, douze démons sont conservés intégralement. D'autres, on ne voit que la partie inférieure, la partie supérieure étant masquée par la large bande blanche qui traverse la peinture en son milieu. Les démons qui peuplent

l'enfer de Rarogne sont des bêtes hybrides d'une variété étonnante. Chaque démon est différent, exprimant par son aspect l'horreur et les tourments de ces lieux. Il faut noter ici la présence d'un type particulier de démon, celui aux faces multiples placées au niveau du postérieur, du ventre ou des genoux. Ce type de démon se trouve sur le Jugement dernier de l'église des Mendiants à Berne (Pl.21, b), sur celui de Schongauer à Breisach (Pl.20, b) et au portail de Berne (Pl.22, a et 23, a). Il semble qu'il s'agisse d'un type assez courant à la fin du XV^{ème} et au début du XVI^{ème} siècle.

La tâche des démons est essentiellement de conduire les damnés vers l'enfer proprement dit, représenté ici sous la forme d'une gueule béante. On voit des démons qui portent des damnés, d'autres qui les poussent ou les tirent. Certains aussi s'occupent à les torturer, c'est le cas, par exemple, du monstre ailé vert qui menace de frapper le couple situé dans la gueule d'enfer.

Situé au centre de la composition, devant saint Michel, un démon saisit l'homme qui sort de sa tombe (Pl.XXVI, b). Ce geste fait penser à celui du démon qui, lorsque la balance est représentée, tente de gagner l'âme pesée par saint Michel. C'est le cas à Autun (Pl.10, b), Paris (Pl.14), Berne (Pl.23, a) et dans bien d'autres scènes judiciaires. Avides de leur proies, les démons sont souvent représentés en train de ravir une âme comme s'ils avaient peur qu'au dernier moment, celle-ci ne leur échappe.

Deux autres monstres portent sur leurs épaules un damné (Pl.XXVI, c). L'un saisit de ses mains le pied et la main de l'homme qu'il porte. L'autre tient dans ses mains un bâton, comme s'il s'agissait d'un étendard. Au sommet de ce bâton apparaît un bout de tissu rouge qui semble bien être une bourse déliée si on le compare à la bourse que tient le personnage situé à côté. La femme juchée sur les épaules de ce monstre entoure de ses mains ce bâton.

Plus loin, un démon porte sur son dos une hotte dans laquelle se trouve une femme (Pl.XXVIII, c). Dans sa main droite il tient une torche allumée au moyen de laquelle il enflamme le sexe d'un damné (Pl.XXIX, a). Ce monstre, en même temps qu'il châtie un damné, entraîne dans son mouvement un groupe compact d'hommes. Au centre du groupe, un démon grimaçant entraîne, lui aussi, ces hommes vers la gueule toute proche.

Un autre démon conduit des damnés vers la gueule en tirant la charrette dans laquelle ils ont été placés (Pl.XXX, c). Il s'agit ici d'une façon directe et radicale de prendre en main et de conduire à bon port ces malheureux ecclésiastiques. On voit encore les deux pattes et le postérieur d'un démon placé au-dessus de celui qui tire la charrette. Il a une

patte posée sur un manche de la charrette et l'autre sur l'épaule de son compagnon. On distingue encore, à la hauteur du postérieur, un visage grimaçant tourné en direction des damnés qu'il nargue. Le damné situé en première place dans la charrette fait de ses mains un geste de recul, effrayé par ce visage aux crocs menaçants.

Précédant le petit convoi que forme la charrette des ecclésiastiques, un monstre est aux prises avec une femme (Pl.XXXI, a). Monstre et femme sont partiellement endommagés, mais ce qui reste est suffisant pour distinguer leur position et leurs gestes. Le démon, une patte placée entre les jambes de la femme, a posé son autre patte sur son épaule droite. Cette position indique sa volonté de faire tomber cette femme. Celle-ci est assise, et de sa main gauche saisit la queue du diable qui menace de la terrasser. Elle semble, par ce geste, vouloir se retenir à ce dernier pour ne pas tomber en arrière et être dominée par lui. On voit, un peu plus loin, une femme à terre, sur le ventre, et plus loin encore, un homme renversé en arrière, sur le dos (Pl.XXXI, b). Au-dessus de ces deux personnages, on distingue des pattes de monstres et des jambes de damnés, dont un est à genoux. Il semble bien que les monstres, situés à cet endroit, veulent faire tomber les damnés, ce qui exprime le thème de la chute en enfer.

La main et la patte appuyées sur l'épaule d'un damné, un diable ailé menace de frapper le couple enlacé situé à l'extrémité gauche de la gueule d'enfer (Pl.XXXII, a). Il tient dans sa main gauche un objet difficile à identifier. Sa forme ovale et son petit manche font penser à un miroir, mais il est fort peu probable qu'il s'agisse d'un tel objet. Par sa posture et son geste menaçant, ce monstre humilie l'homme qu'il domine et s'apprête à châtier.

Dans la gueule d'enfer, on voit deux grandes têtes de monstres posées l'une sur l'autre (Pl.XXXIII, a). Celui qui est situé au-dessus de son compagnon porte une couronne sur sa tête. De sa couronne ou de sa tête partent quatre bandes qui, autant qu'on puisse en juger, se terminent en pointe. Il semble bien qu'il s'agisse de cornes. Celles-ci évoquent la Bête aux sept têtes et aux dix cornes de l'Apocalypse (Ap.XVII, 3). La couronne, signe d'autorité, distingue ce démon des autres diables. Il s'agit certainement du Diable dont il est question chez Matthieu (Mat.XXV, 41), appelé Dragon, antique Serpent et Satan dans l'Apocalypse (Ap.XX, 2). Il est le prince de l'enfer. Ce monstre couronné a la gueule grande ouverte. Il semble ainsi faire bon accueil aux malheureux que les diables acheminent vers ce lieu infernal. Ces yeux grands ouverts et cette bouche ouverte ne donnent pas un aspect effrayant à ce monstre qui semble tout réjoui par le spectacle qu'il contemple. Posés au-dessus de sa gueule, deux anneaux font penser à des

besicles. D'une de ces longues pattes griffues, le monstre saisit la tête d'un damné, sa victime (Pl.XXXII, c).

Il arrive souvent, dans les représentations judiciaires, qu'un démon soit mis en valeur par sa taille. A Breisach (Pl.20, b), le Diable couronné, est représenté au bas de la composition. Sa grande taille le distingue nettement des autres diables. A Berne (Pl.22, b), le monstre placé dans la voussure droite domine, par son emplacement et sa taille, damnés et diables. Il s'agit certainement du Diable. Cette mise en valeur du Diable est fréquente dans les Jugements derniers italiens où la gueule est rarement représentée. Dans le Jugement dernier du baptistère de Florence (Pl.32, b) et dans celui de Giotto à Padoue (Pl.33, b), un monstre à la taille impressionnante dévore des damnés.

Le monstre situé dessous le diable couronné a aussi un visage impressionnant. Sa taille équivaut presque à celle de la femme placée sous ses yeux. Son nez se termine en pointe et deux crocs sortent de sa bouche. Un menton disproportionné accentue sa laideur. De sa patte griffue, il menace la femme qu'un homme retient de ses deux bras (Pl.XXXI, b).

Au-dessus de la gueule d'enfer, sur ce qui apparaît comme la trompe du monstre, quatre démons sont installés (Pl.XXXIII, b). Chacun joue d'un instrument différent, l'un du tambour, un autre de la flûte traversière, un troisième de la trompette et un quatrième du cornet. Ce dernier a, accroché à son instrument, un drapeau blanc sur lequel figurent deux monstres noirs. Il s'agit bien d'un orchestre diabolique ou infernal, contre partie des anges musiciens qui entourent le Christ et des autres qui jouent au-dessus de la Jérusalem céleste. Alors qu'un orchestre angélique joue au-dessus de la cité sainte dans les Jugements derniers de Memling et de Schongauer (Pl.19, b et 20, c), il est plus rare de voir un orchestre diabolique en enfer. La musique des anges exprimant la félicité céleste, on l'imagine douce et suave. Quant à la musique infernale, on l'imagine plutôt dissonante. Le tambour, plus bruyant, évoque une musique moins douce. Quoique présent aussi dans des orchestres angéliques, cet instrument semble bien adapté à l'enfer. On trouve dans une voussure du portail de Berne, sur la droite (Pl.22, b) un diable qui joue du tambour. Ce thème des diables musiciens est peu développé dans les Jugements derniers ; je n'ai trouvé qu'un seul exemple où il apparaisse, il s'agit du Jugement dernier de l'église des Mendiants à Berne (Pl.21, b). L'emplacement des diables musiciens au dessus des damnés est très similaire à celui qu'il leur a été réservé à Rarogne.

2.4.2. La gueule d'enfer

Représentée dans la plupart des Jugements derniers, la gueule d'enfer apparaît d'abord en Angleterre puis se développe sur le continent dans l'art roman et gothique. L'exemple le plus ancien connu est un ivoire du IX^{ème} siècle conservé au Victoria and Albert Museum¹⁴⁰ (Pl.7, b). Le motif est plus rarement représenté en Italie où un grand Satan caractérise le lieu infernal. La gueule peut figurer l'enfer lui-même ou avoir la fonction de seuil.¹⁴¹ A Rarogne, il s'agit non pas d'un seuil conduisant en enfer, mais bien de la matérialisation du lieu d'aboutissement du cortège des damnés (Pl.XXXI, b). Dans les textes du Nouveau Testament ayant trait au Jugement dernier, il n'est pas question de gueule d'enfer. Dans l'Ancien Testament on trouve parfois l'expression "gueule dévorante". Le Léviathan, monstre dont il est question dans le Livre de Job, a été considéré comme source du thème de la gueule développé dans le contexte des images judiciaires. Il semble toutefois, d'après Jérôme Baschet, qu'il s'agisse d'une justification a posteriori et non d'une source iconographique.¹⁴² Dans la liturgie des défunts, des versets de l'Ancien Testament où il est question de gueule ont été appliqués aux peines réservées aux damnés. Ainsi, dans la messe des funérailles, un verset du Psaume 22 est repris dans l'offertoire. Il s'agit du verset 22, *Salva me de ore leonis, et a cornibus unicornium*. Dans le texte liturgique, on a *Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eos de ore leonis...* Cet extrait de la liturgie des défunts peut apparaître comme une source de l'image. Il semble plutôt, cependant, d'après Baschet, que textes et images infernales témoignent, à la même époque, d'une sensibilité commune à l'horreur de la dévoration choisie pour exprimer les peines de l'au-delà.¹⁴³

La gueule de Rarogne est d'une taille surprenante. Il est rare de voir une gueule de cette dimension ouverte en angle droit. Dans la plupart des cas, on aperçoit, dans la gueule, quelques damnés entassés. Ici, on distingue nettement les personnes. Les dimensions de la gueule et une telle ouverture font penser à la gueule d'un crocodile (Pl.XXXI, b).

La gueule de Rarogne apparaît comme le réceptacle d'un étang de feu. Mentionné aussi bien chez Matthieu que dans l'Apocalypse, le feu est un élément caractéristique du lieu

¹⁴⁰ Baschet, 1993, p.233.

¹⁴¹ à Conques (Pl. 11,a) et à Paris (Pl. 14), la gueule apparaît comme la porte qui donne accès à l'enfer.

¹⁴² Baschet, 1993, p.238.

¹⁴³ Le terme de dévoration est utilisé par Baschet pour exprimer la fonction de la gueule, Baschet, 1993, p.241.

infernale. Il est question chez Matthieu, chapitre XXV, verset 41, du « feu éternel préparé pour le Diable et ses anges ». Dans l'Apocalypse, St Jean parle de « l'étang brûlant de feu et de souffre ». Il n'est pas rare que le feu soit associé à la gueule. De la gueule béante s'échappe, dans la plupart des représentations de ce motif, des flammes. A Bourges, la gueule sert de réchaud à une marmite où des damnés sont torturés par les démons (Pl.18, a). Vu la grandeur souvent plus réduite des gueules, il est rare qu'on voie si bien les flammes. A Rarogne, vu l'étendue de la gueule, on peut parler d'étang de feu.

La gueule a été, à l'époque gothique, une désignation commune du lieu infernal. On la trouve sur les principaux tympans gothiques, à Chartres, Paris et Amiens (Pl.13, 14 et 16). Dans la peinture flamande, le thème est moins courant. Dans les Jugements derniers de Rogier van der Weyden, de Memling et de Schongauer (Pl.19 et 20, b), les damnés sont précipités dans des flammes. Le thème se maintient de manière plus constante dans les oeuvres des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles situées en France et dans des centres moins importants. Ainsi en est-il dans quelques oeuvres de la fin du XV^{ème} siècle situées sur le territoire helvétique et dans les Alpes françaises. Deux retables conservés au Musée National présentent la gueule d'enfer. L'un provient du Tessin et l'autre d'Uri (Pl.23, b et c). Dans les Alpes françaises, on trouve le motif de la gueule dans les peintures murales de l'église de La Tour qui datent de 1491 environ (Pl.24, b) et sur une page enluminée des Heures d'Aimée de Saluces qui datent aussi de la fin du siècle (Pl.25). Dans ces exemples, comme à Rarogne, à la gueule s'oppose le motif de la cité céleste. Il apparaît ainsi que les deux motifs sont souvent associés. Le Jugement dernier de Rarogne n'est donc pas le seul à maintenir ce thème non retenu par les grands maîtres flamands. Ce phénomène fait penser au conservatisme contemporain dans le domaine de l'architecture. En effet, l'église de Rarogne, monument important en Valais à l'époque puisque supervisé par l'évêque Matthieu Schiner, est construite en style gothique alors que dans les centres plus importants, surtout en Italie, les formes médiévales ont été abandonnées au profit de formes inspirées de l'Antiquité.

2.4.3. Les damnés

Rassemblés en petits groupes, les damnés avancent, contraints, sur la terre aride de l'enfer. De nombreux démons les ont pris en charge, les portant sur leurs épaules, les

emmenant dans une charrette ou les poussant en avant. Leur marche est bien différente de celle des élus qui forment un cortège uni, encadrés et non contraints par les anges. Plusieurs inscriptions en langue allemande indiquent le motif de condamnation de ces malheureux. Il est intéressant de noter, qu'alors que les inscriptions qui recouvrent les murs de la cité céleste sont en latin, celles qui sont placées au-dessus des élus et damnés sont en langue vulgaire. Cette distinction au niveau des langues marque bien la séparation entre l'au-delà et le monde d'ici-bas où a lieu le jugement de l'humanité. Les inscriptions plus nombreuses du côté des damnés que du côté des élus expriment une volonté moralisante. En condamnant précisément tel ou tel péché, la peinture apparaît comme une leçon et menace envers le spectateur pécheur. S'il ne veut, lui aussi, être condamné aux peines de l'enfer, il lui faut se convertir. Une inscription sur le Jugement dernier de Conques indique la nature d'avertissement moral de la représentation d'un Jugement dernier : *O peccatores, transmutetis nisi mores, iudicium durum vobis scitote futurum.*¹⁴⁴ (Pl.11, a). Les inscriptions qui désignent clairement le péché condamné sont de plus en plus nombreuses dans les œuvres du XVème siècle.¹⁴⁵ Elles correspondent à une volonté de toucher davantage le spectateur pour mieux le détourner des péchés condamnés.

Pris en charge par un démon dès son réveil de la tombe, l'homme placé à la limite des territoires céleste et infernal est désigné par une inscription (Pl. XXVI, b). On peut lire FORKAUFFLER, terme que Ruppen traduit par *Preistreiber*, ce qui signifie renchérisseur.¹⁴⁶

Juché sur les épaules d'un monstre, l'homme directement menacé par l'archange Michel qui lève son épée contre lui correspond au type de l'avare (Pl.XXVII, a). Il tient dans sa main droite une bourse. L'inscription, difficile à déchiffrer, semble le désigner comme usurier. On peut lire WUCHRER ; *der Wucherer* signifie l'usurier.

Une inscription plus lisible désigne la femme portée par un monstre comme une entremetteuse (Pl.XXVII, b). On peut lire, en effet, au-dessus de son bras droit, KOPELERIN, ce qui signifie entremetteuse. Le démon qui la porte tient dans ses mains un bâton que la femme entoure de ses mains. Autant qu'on puisse le voir aujourd'hui, la peinture étant légèrement abîmée à cet endroit, la femme ne saisit pas l'extrémité du bâton. Il semble aussi que, si elle avait voulu s'y accrocher, ses bras ne seraient pas

¹⁴⁴ Baschet, 1993,p....

¹⁴⁵ Baschet, 1993, p.398.

¹⁴⁶ Ruppen, 1972, p.82, note 72.

dressés de cette façon au-dessus de sa tête. Ce geste me paraît étrange et je ne comprends pas sa signification. A l'extrémité du bâton, on voit un objet rouge. En le comparant à la bourse que porte l'avare, il semble qu'il s'agisse ici d'une bourse déliée. La bourse que tient l'avare est composée de deux parties, une lanière permet de la tenir. Au sommet du bâton on voit comme les deux parties de la bourse séparées. Entre ces deux parties, on voit un élément blanc dont je ne saisis pas la signification. Si l'objet représenté au sommet de ce bâton est bien une bourse, on comprend sa présence liée à l'entremetteuse qui, par son occupation, gagnait de l'argent. Je ne sais, par contre, ce que peut signifier le fait qu'elle soit déliée.

Juste devant les yeux de cette femme, sont représentées des figures liées à ses occupations d'entremetteuse (Pl.XXVIII, c). On voit, en effet, un petit groupe formé par un homme, une femme et un enfant. La femme, portée par un démon dans une hotte, s'agrippe aux cheveux de l'homme qui la suit. Cet homme saisit au coude la femme qui s'accroche à lui et tourne son regard vers l'entremetteuse. Au-dessus de la femme est désigné le péché d'impureté : VNKUCHEIT ; *die Unkeuscheit* signifie l'impudicité (Pl.XXVII, c). L'homme est désigné comme putain par cette inscription : HU:ER-> *der Hurer* (Pl.XXVIII, a). Au dessus de l'enfant placé entre l'homme et la femme, on peut lire : O VIJ / O VIJ, ce qui pourrait signifier O Weh, expression de douleur (Pl.XXVIII, b). Le geste de cet enfant, aux bras levés en direction de la femme, exprime bien la douleur. Que fait cet enfant en enfer ? Comme il l'a déjà été dit précédemment, la présence d'enfants aussi bien du côté des élus que des damnés est surprenante dans ce sens que tout homme ressuscite avec un corps jeune, correspondant « à l'âge où finit la croissance et où commence le déclin ».¹⁴⁷ De plus, on se demande de quel délit peut être coupable un enfant d'un si jeune âge. Placé ici au centre d'un couple condamné pour leur union illicite, cet enfant me semble plutôt être une indication supplémentaire pour l'identification du péché que représente ce groupe. Il peut, en effet, être l'enfant illégitime né de cette union.

Arrivé aux bords de la gueule, un groupe de damnés manifeste, tant par l'expression des visages que par le mouvements des corps, une grande souffrance et contrariété (Pl.XXIX, a). Trois d'entre eux ont le sexe enflammé. Dans un cas seulement, on voit l'origine de ce feu. Le démon qui porte dans sa hotte la femme condamnée pour son impureté, tient dans sa main droite une torche enflammée avec laquelle il brûle le sexe

¹⁴⁷ St Thomas, *Somme théologique, La Résurrection*, quest.81, article 1 p.141.

de sa victime. Ce thème du sexe enflammé évoque le péché d'impureté. En enfer, les damnés sont caractérisés par l'objet de leur condamnation : pour l'avare, c'est la bourse, pour le luxueux, c'est souvent le sexe qui est touché. Ici, il est enflammé, ailleurs il peut être pincé comme à l'extrémité droite du portail de Berne (Pl.22, b). Souvent, quand il s'agit de femmes, elles ont les seins mordus par des serpents. Comme l'indiquent les inscriptions, la luxure n'est cependant pas le principal motif de condamnation de ces victimes.

Il faut aussi noter, à propos de ce groupe, que l'un des personnages qu'on voit en entier porte une corde autour du cou. On ne voit pas le prolongement de cette corde, si bien qu'on ne sait ni qui en tient les bouts ni si elle sert à tenir d'autres personnages. Le fait d'avoir un groupe compact de personnages fait penser aux groupes de damnés encordés qu'on voit parfois dans les Jugements derniers. Peut-être l'intention de départ était-elle aussi de représenter les damnés encordés à Rarogne ? Il se peut aussi que cette corde manifeste un péché particulier. Malheureusement, l'inscription qui concerne ce personnage est mal conservée et difficile à déchiffrer. Parmi les lettres, on distingue avec certitude seulement un E. Les autres lettres sont très endommagées (Pl.XXX, b).

Cinq autres inscriptions indiquent les motifs de condamnation de ces damnés. On peut lire en haut à gauche ROIJBER-> *Räuber*, ce qui signifie voleur (Pl.XXVII, c). Plus loin on peut lire VERRETER, ce qui signifie traître (Pl.XXIX, b). Peint en rouge sur le monstre vert situé au milieu du groupe, l'inscription MORDER désigne comme meurtrier l'homme placé juste au-dessous (Pl.XXIX, c). Quant à l'homme victime du monstre à la torche enflammée, l'inscription KETZER, placée à ses pieds, le désigne comme hérétique (Pl.XXIX, a). La peine qu'il subit ici n'est pas liée à la faute mentionnée dans l'inscription. Il a déjà été question précédemment de l'homme à la corde. L'inscription LUGENER désigne le damné situé dans les premiers rangs du groupe (Pl.XXX, b). Il s'agit d'un homme condamné pour avoir menti. On a, dans ce groupe de damnés, un voleur et un meurtrier, un traître, un hérétique et un menteur.

Plus en arrière dans la composition, on voit une charrette dans laquelle ont été placés principalement des ecclésiastiques (Pl.XXX, c). Au milieu du groupe on distingue un empereur, barbu et portant la couronne impériale. A sa gauche se trouve un cardinal reconnaissable à son chapeau, et à sa droite, un évêque portant sa mitre puis un moine tonsuré, probablement un abbé, puisqu'il porte la crosse. Derrière ce premier rang de personnages, on voit un échelonnement de têtes tonsurées ; il s'agit de religieux. Quant on voit la grandeur de la charrette, on se demande comment ils peuvent tous y tenir. Il

est difficile aussi de saisir quelle est la position des personnages. Seuls les bustes, en effet, dépassent de la charrette ; peut-être le peintre a-t-il voulu les représenter à genoux. Quelques flammes indiquent que la scène se passe en enfer ; elles évoquent aussi la souffrance des damnés. Les visages, particulièrement ceux du cardinal et de l'abbé, traduisent leur consternation. L'empereur a les mains jointes, esquisse-t-il une prière ?

Le fait d'être transporté en charrette indique un statut particulier. Les personnages de haut rang sont ici mis à part. Dans la société médiévale, religieux et gouvernants font partie du tiers ordre, ils sont à la tête de l'échelle sociale. De par leur emplacement dans la charrette, ils sont séparés des autres damnés, d'une certaine façon mis en valeur, mais aussi humiliés, le transport en charrette n'étant pas un mode de transport pour des humains, surtout pas pour des gens du tiers ordre. Il s'agit peut-être ici d'une façon de punir leur orgueil et leurs ambitions. La partie juste au-dessus de leur tête est endommagée. Peut-être y avait-il des inscriptions comme sur le cortège des élus.

De la foule qui précède la charrette, on ne voit plus que les jambes qui permettent de distinguer démons et damnés. Assise par terre, une femme s'accroche à la queue du diable qui veut la faire tomber (Pl.XXXI, a). Ce dernier a mis son pied sur son épaule droite ; par ce geste, il l'humilie et peut mieux la terrasser. Plus loin, une autre femme est à terre et un homme renversé en arrière (Pl.XXXI, b). Ces positions couchées, une fois sur le ventre et l'autre sur le dos, apparaissent comme des signes de déchéance particulièrement humiliants.

Des damnés ont déjà atteint la gueule d'enfer où ils sont enserrés de toutes parts par les flammes. Tout à gauche, on voit un couple enlacé (Pl.XXXII, a). Un homme tend ses deux bras vers la femme qu'il veut saisir. Dans sa main droite, il tient le sein de la femme. L'allusion à la luxure est évidente ici. La femme tient dans sa main gauche un objet qui ressemble à une longue cuillère. Tenu comme un sceptre, il a ici une valeur de signe plutôt qu'une valeur utilitaire. Je ne saisis toutefois pas quelle peut être sa signification. Sur le buste de la femme, il y a une inscription. Les deux premières lettres étant endommagées, celle-ci est incompréhensible : on peut déchiffrer ..ERIJ.

Plus loin, un homme au buste et aux bras tournés vers l'intérieur de la gueule, dirige son regard dans la direction inverse sans qu'on puisse distinguer l'objet de son regard (Pl.XXXII, b). L'attitude de ce personnage pas plus que l'inscription fortement abîmée ne permettent de saisir le motif de condamnation de cet homme. On distingue seulement quelques lettres : DR..KER.

Encore moins de précisions permettent de distinguer quel péché vaut à un homme d'être saisi à la tête par la patte crochue du monstre couronné (Pl.XXXII, b). Si on considère qu'il forme un couple avec la femme située à sa gauche, il peut s'agir aussi de la luxure. Cependant, l'homme étant occupé à se défendre contre le monstre qui le saisit, rien dans son attitude n'indique clairement une relation ou volonté de relation avec la femme placée à ses côtés (Pl.XXXII, c). Cette femme tient dans sa main droite un miroir, et dans son autre main une petite pièce ronde. Le geste de sa main qui place l'objet ovale en face de son visage ne laisse pas de doute quant à son identification. Il s'agit, ici, d'une représentation des thèmes de la vanité et de la coquetterie. Le petit objet qu'elle tient dans son autre main fait penser à une pièce de monnaie. S'agit-il d'une allusion à la prostitution, cette femme se faisant belle pour être mieux payée en retour ? Dans ce cas là, il y aurait ici, en plus de l'évocation de la vanité, la condamnation d'un péché lié à la luxure.

Légèrement en retrait, un personnage barbu et couronné en position assise semble dormir (Pl.XXXII, c). Seul un trait marque ses yeux, et sa main gauche est posée sur son ventre, posture qui évoque le repos. S'agit-il d'une allusion aux riches repus des jouissances de ce monde ? Aucune inscription n'apporte plus de renseignements sur la raison de la présence en enfer de ce roi. Il s'agit, ici, de la deuxième représentation d'un personnage couronné en enfer. Ces personnages masculins couronnés n'ont pas de contrepartie du côté des élus, à moins que les dégâts dus au temps ne les aient faits disparaître de la peinture.

Dans l'enfer de Rarogne, plusieurs fautes sont dénoncées. Ce sont surtout les inscriptions qui permettent de distinguer les fautes condamnées. Peu d'attributs et d'attitudes permettent au spectateur d'identifier les fautes. Comme attributs, il n'y a que la bourse et le miroir. Quant à l'attitude du couple enlacé dans la gueule d'enfer, elle exprime sans équivoque la faute condamnée.

Sont condamnées explicitement à Rarogne, des fautes de type différent : l'usure, l'avarice, l'impureté, le vol, la trahison, le mensonge, le meurtre, l'hérésie et la vanité. On peut voir dans le transport de l'empereur et des ecclésiastiques dans la charrette, et dans la position des hommes et femmes réduits à même le sol, une allusion au péché d'orgueil. Dans la représentation de ces différents péchés condamnés, on ne distingue pas un classement de fautes d'après des catégories telles que le septénaire des péchés capitaux ou les dix commandements. Des fautes appartiennent à l'une ou l'autre de ces

catégories, mais il n'y a pas de regroupement systématique des péchés. Par exemple, dans le groupe compact des hommes conduits par deux diables, sont condamnés des oppositions aux cinquième, septième et huitième commandements, à savoir le meurtre, le vol et le mensonge. La trahison et l'hérésie condamnées dans ce même groupe ne figurent pas parmi les interdits du décalogue. Les trois premiers péchés capitaux sont dénoncés dans l'enfer de Rarogne sans être regroupés ni désignés par le terme exact. Il s'agit de l'avarice, de la luxure et de l'orgueil. L'avarice et la luxure sont regroupées, les personnages condamnés pour ces fautes étant représentés côte à côte. L'homme qui tient la bourse est placé à côté de l'entremetteuse qui, comme lui, est portée par un monstre. L'homme à la bourse est désigné, semble-t-il, comme usurier plutôt que comme avare.¹⁴⁸ Cependant, l'attribut de la bourse l'identifie au type de l'avare. Quant au péché d'orgueil, comme il a été dit précédemment, il n'est pas explicitement condamné. Il faut remarquer ici une insistance sur le péché d'impureté condamné à travers quatre personnes, les deux femmes, l'homme et l'enfant qui suivent le démon à la hotte, et dans la gueule d'enfer, à travers le couple enlacé. Il est possible que d'autres figures, placées dans la partie endommagée, complètent l'exposé des fautes condamnées.

Parmi les fautes dénoncées, certaines correspondent aux sentences qui recouvrent les murs de la cité céleste. Le meurtre et l'usure sont mentionnés dans les sentences suivante : NO SIS / PCSSOR et NO SIS / USURA / RIUS¹⁴⁹ (Pl.XXIV, a). L'avarice n'est pas directement dénoncée, mais une exhortation à la largesse condamne indirectement ce vice : ESTO / LARGS.¹⁵⁰

Si l'on ne distingue pas vraiment de classement des fautes par catégorie, on remarque que des personnes ont été regroupées en raison de leur appartenance au même milieu. Ainsi en est-il de l'empereur et des ecclésiastiques qui, placés dans la charrette, sont clairement distingués des autres damnés. De même, du côté des élus, on remarque une même volonté de mettre en valeur les ecclésiastiques qui sont placés en tête du cortège. Tel qu'il est représenté, l'enfer de Rarogne apparaît plus comme une dénonciation des fautes que comme le lieu de châtement des pécheurs. Hommes et femmes sont tirillés et entraînés par les monstres et soumis aux flammes dans la gueule d'enfer. Certains ont le sexe brûlé et le couple situé dans la gueule d'enfer est menacé par un monstre qui lève

¹⁴⁸ voir plus haut, p.67.

¹⁴⁹ => *non sis percussor* et *non sis usurarius*, ce qui signifie ne sois pas assassin et ne commet pas l'usure.

sur eux un objet, s'apprêtant à les frapper. La présence des monstres et des flammes fait partie du châtement réservé aux damnés, mais il ne s'agit pas de torture à proprement parlé. On voit, en effet, dans d'autres Jugements derniers, des damnés torturés par des démons au moyen d'instruments. Par exemple, à Berne, des damnés sont pendus par la langue et un démon pince avec une tenaille le sexe d'un moine (Pl.22, b). Ces peines infligées par des instruments correspondent à la nature de la faute punie. Est objet de torture, chez les damnés, le membre par lequel ils ont péché. Dans les exemples cités, il s'agit de la langue et du sexe. A Rarogne, ce type de châtement est peu développé. Seuls quelques damnés, dans le groupe compact d'hommes, ont le sexe enflammé. Cette discrétion quant aux peines infligées aux damnés rapproche l'œuvre des enfers des Jugements derniers de van der Weyden, Memling et Schongauer (Pl.19 et 20, b). Dans ces œuvres, les peintres n'ont pas représenté des supplices précis. Le mouvement de chute des damnés et le chaos infernal caractérisent ces enfers. En Italie, au contraire, les enfers sont structurés, les péchés classés et les peines définies de façon précise. Ces enfers dénoncent précisément certains péchés ; ils peuvent servir comme leçon morale et étaient certainement utilisés par les prédicateurs pour exhorter leur fidèles à changer de vie. Le Jugement dernier de Buffalmaco à Pise est un bon exemple de ce type d'enfer (Pl.33, a).

¹⁵⁰ => *esto largis*, ce qui signifie sois large.

Conclusion

Le Jugement dernier de Rarogne frappe par sa monumentalité et par sa richesse. Il recouvre toute la superficie du mur Nord de la nef de l'église Saint-Romain, excepté les ébrasements de la fenêtre consacrés, au sommet, à une représentation de la Trinité, et, sur les côtés, à la représentation de personnages et de saints (Pl.XXXIV). Sur cette vaste superficie, plus de 14 mètres sur 7 mètres, un nombre étonnant de personnages participe à la scène du Jugement dernier. Alors que dans la partie supérieure les personnages, de grande taille et en position plus ou moins statique, supervisent la scène, dans la partie inférieure, de nombreux protagonistes expriment par leur mouvement et par leurs expressions, les sorts divergents d'une humanité partagée. La scène du partage est riche et complexe. Une lecture attentive permet de découvrir un monde foisonnant de vie exprimant la vue de l'Eglise sur les fins dernières de l'homme.

Cette représentation du Jugement de l'humanité se situe dans la tradition des nombreuses images qui illustrent ce thème dès l'époque carolingienne. Adoptant le schéma de base des représentations de la Majesté divine, et se conformant au texte de Matthieu, source scripturaire qui décrit l'événement, peintres et sculpteurs ont repris la même formule, ajoutant autour du noyau central, le Christ-Juge et les apôtres, différents motifs périphériques comme les intercesseurs, la cité céleste et la gueule d'enfer. Les choix iconographiques de Rarogne se rattachent à une vaste tradition iconographique. Les exemples cités au cours de ce travail ont permis de situer l'œuvre étudiée dans le contexte des images judiciaires. Pour certaines particularités, je n'ai pu trouver d'équivalent dans d'autres œuvres ; on ne peut donc exclure une certaine originalité de la part du commanditaire et du peintre. Le fait de recouvrir les murs de la cité céleste de sentences moralisantes est une option adoptée, semble-t-il, dans très peu de cas. Il ressort de ces comparaisons avec diverses œuvres, qu'un langage commun a exprimé, dans l'Occident chrétien, tout au long du Moyen Age, l'événement qui doit mettre un terme à la pérégrination des hommes sur la terre, et fixer leur sort pour une éternité bienheureuse ou pour une éternité de souffrance.

Dans le Valais du début du XVIème siècle, cette monumentale peinture murale témoigne d'une grande richesse et culture. L'œuvre frappe par ses dimensions et par la vie qui ressort des mouvements et expressions variées des protagonistes. La découverte puis l'analyse en profondeur de cette image qui a traversé les siècles a soulevé et

répondu à bien des questions : quels sont les pécheurs condamnés, que signifient les inscriptions qui recouvrent le mur de la cité céleste ? etc... Des points sont restés dans l'ombre, comme ceux qui concernent le peintre responsable de l'image et ceux des modèles connus par le peintre et/ou le commanditaire. Au terme de ces recherches, si quelques questions sont demeurées sans réponses, l'image fixée et proposée au fidèle et spectateur au début du XVIème siècle apparaît comme un exposé riche et complexe sur le grand événement qui doit fixer le sort de l'humanité au jour du Jugement.

LEXIQUE ✍

- alleu terre libre exempte de toute redevance, ne relevant d'aucun seigneur, par opposition au fief (Larousse, 1980).
- dizain nom donné aux dix communes ^{lesquelles?} que comprend le Valais épiscopal en 1335. Les sept dizains situés au-dessus de la Morge forment, dès 1339, des petites républiques confédérées qui participent à l'administration du pays.
- major en Valais, le major était autrefois un officier qui possédait le droit de haute et basse justice pendant dix mois de l'année, sauf en mai et octobre. Le major de Sion portait la bannière de l'évêque dans les expéditions militaires (*Histoire illustrée de la Suisse*, 1922, lexique).
- pallium manteau romain, fait d'une pièce d'étoffe rectangulaire en laine, que l'on drapait de différentes manières (Larousse, 1966).
- vidomne en Valais, durant la féodalité, lieutenant du seigneur, c'est-à-dire de l'évêque, chargé de l'administration temporelle d'une de ses terres ; il exerçait en outre la justice en mai et en octobre (*Histoire illustrée de la Suisse*, 1922, lexique).

BIBLIOGRAPHIE

Littérature religieuse

Augustin, *La Cité de Dieu*, Seuil, Paris, 1994.

Dom Hesbert, *Corpus antiphonarium officii, invitatoria et antiphonae*, vol. III, Rome, 1968.

Dom Hesbert, *Corpus antiphonarium officii, responsoria, versus, hymni et varia*, vol.IV, 1970.

eur? *La Légende dorée*, t.I et II, Garnier-Flammarion, 1967.

La Sainte Bible, éditions du Cerf, 1955.

Missel Quotidien français, Feder, Mame, 1963.

Thomas d'Aquin, *Somme théologique, La Résurrection*, éditions de la Revue des jeunes, Paris, Touh¹ai, Rome, 1938.

Histoire du Valais

7 Zehner, C., *Histoire illustrée de la Suisse et Précis d'histoire valaisanne*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1922.

! Zermatten, M., *Vue panoramique sur l'histoire du Valais*, éditions de la Matze, Sion, 1987.

L'art en Valais et en Suisse

Cassina, G., « L'œuvre commun de l'architecte Ulrich Ruffiner et du peintre Hans Rinischer », dans *Etudes de Lettres, revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, no 4, 1997, p.47-66.

Cassina, G., « Les volets du retable valaisan de la Béroche », extrait du *Musée neuchâtlois*, nos 3-4, 1987, p.147-160.

Cassina, G., et Hermanès, T., *La peinture murale à Sion du Moyen Age au XVIIIème siècle*, Société pour la sauvegarde de la cité historique et artistique, Annuaire no 8, Sion, 1978.

eur? *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, vol.I, II et III, Birkhäuser Verlag, Basel, 1976, 1979, 1991.

Donnet, A., *Guide artistique du Valais*, éditions Fipel, Sion, 1954.

Eggenberger, C. et D., *La peinture du Moyen Age*, Ars Helvetica V, Disentis, 1988.

Gaillard, M., *Le Triptyque de Lötschen, dossier pédagogique*, Sion, 1987.

Gamboni, D., *La géographie artistique*, Ars Helvetica I, Disentis, 1987.

? *Le Valais*, volumes de *Nos monuments d'art et d'histoire*,

Les Pays romands au Moyen Age, publié sous la direction de Paravicini Bagliani, A.,

Felber, J.-P., Morerod, J.-D., et Pasche, V., Payot, Lausanne, 1996.

Morand, M.-Cl., et Hermanès, T., « Le tryptique de Lötschen, contribution à l'histoire de la culture artistique en Valais à la fin du Moyen Age » dans *Vallesia*, no 38, 1983.

? N.N. Moullet, *Les maîtres à l'œillet*, Bâle, 1943.

Riggenbach, R., *Les œuvres d'art en Valais au XVème et au début du XVIème siècle*, ~~extrait des~~ *Annales Valaisannes*, Nos 1-2, Juin 1964.

Schmid, A., « Zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Westschweiz » dans *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler*, Berne, p.150-160.

Sous le signe de l'œillet, peintres et images autour de 1500, plaquette de l'exposition organisée par Graf, U., Gutscher, Ch., Villiger, V., et Vines, G..

Wojcik-Glowiak, B., « La Vie de la Vierge du Cloître des Cordeliers à Fribourg » dans *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1985, no 3, p.337-344.

L'église Saint Romain de Rarogne

Andenmatten, A., « Die Burgkirche von Raron » dans *Walliser Jahrbuch*, p.36-40.

Blondel, L., *Le château de Rarogne*, ~~extrait de~~ *Vallesia*, VII, Sion, 1952.

Cachin, A., « Die Restaurierung der Burgkirche in Raron » dans *Raron Burg und Kirche*, Basel, 1972.

Roten, R., « Die Erbauung der Pfarrkirche von Raron auf der Burg » dans *Blätter aus der Walliser Geschichte*, t. IV, 1913, p.87-96.

Ruppen, W., « Die Kirche <St Roman> auf der Burg » dans *Raron, Burg und Kirche*, Basel, 1972.

Ruppen, W., *Raron*, Schweizerische Kunstführer, Basel, 1972.

Schmid, A., *Raron Burg und Kirche*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1972.

Stöckli, W., « Die Burg von Raron », dans *Raron Burg und Kirche*, Basel, 1972.

Zeller, K., *Raron*, Schweizer Heimatbücher, Verlag Paul Haupt, Bern, ,1956.

Iconographie du Jugement dernier

Baschet, J., « L'enfer en son lieu : Rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel » dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, Sofia Boesh Gajano et Lucetta Scraraffia, Turin, 1990, surtout p.554-55.

Baschet, J., *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie (12^e et 15^e)*, Ecole française de Rome, Rome, 1993.

Brenk, B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends : Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienne, 1966.

Christe, Y., « L'Apocalypse des années 400 aux années 1500 », article distribué en cours.

Christe, Y., « La vision de Matthieu, suite » dans *Geneva*, t.17, 1969, p.59-77.

Christe, Y., « La vision de Matthieu. Origines et développements d'une image de la Seconde Parousie selon Saint-Matthieu, à propos de deux chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre de Genève » dans *Geneva*, t.16, 1968, p.119-135.

Christe, Y., « Le Jugement dernier » article en français pour la parution de la rubrique *Giudizio universale* dans l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, Istituto della Enciclopedia italiana, vol.6, Rome, 1995.

Christe, Y., « Victoria – Imperium – Judicium, un schéma antique du pouvoir dans l'art paléochrétien et médiéval » dans *Rivista di Archeologia cristiana*, nos 1-4, 1973.

Christe, Y., *La vision de saint Jean. Sens et développement des visions synthétiques de l'Apocalypse*, Paris, 1996.

Fournée, J., *Le Jugement dernier, Essai d'exégèse d'une œuvre d'art : le vitrail de la cathédrale de Coutances*, Paris, 1964.

Klein, P., « L'emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l'art monumental de haut Moyen Age » dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du 4^e séminaire international d'art mural, 16-18 septembre 1992, Saint-Savin, cahier no 2.

Schreiner, R., *Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel : Materielen zur Weltgerichtsikonographie*, München, 1983.

Le contexte artistique

Bialostocki, J., *L'art du XVe siècle des Parler à Dürer*, Librairie générale française, 1993.

De Vos, D., *Hans Memling, L'œuvre complet*, Albin Michel, 1994.

Eglise française réformée de Berne, Gutscher, Ch., Roulet, O., Descoedres, G., Furrer, B., Laubscher, P., Aeby, N., Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Berne, 1997.

Katalog der Gemälde, Zürich, 1996.

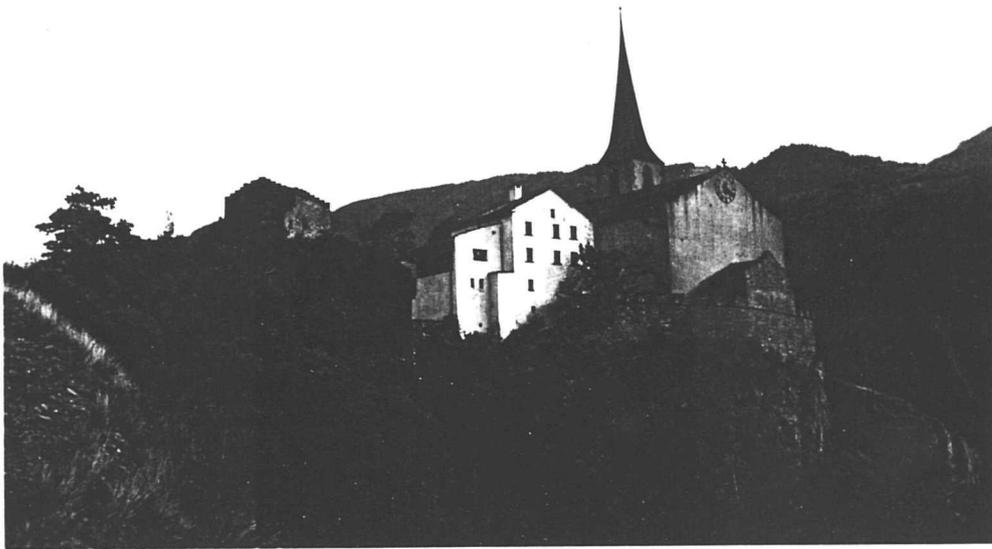
La cathédrale de Berne, Schläppi, Ch., Furrer, B., Kurmann, B., Mojon, L., Société d'Histoire de l'art en Suisse, Berne, 1994.

Martin Schongauer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491, Musée du Petit Palais, 14 nov.-16 février 1992.

Stange, A., *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 vol. , Munich, Berlin.

Strauss, W., *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Abaris Books, New York, 1974.

Strauss, W., *The illustrated Bartsch*, Abaris Books, 1978.



a

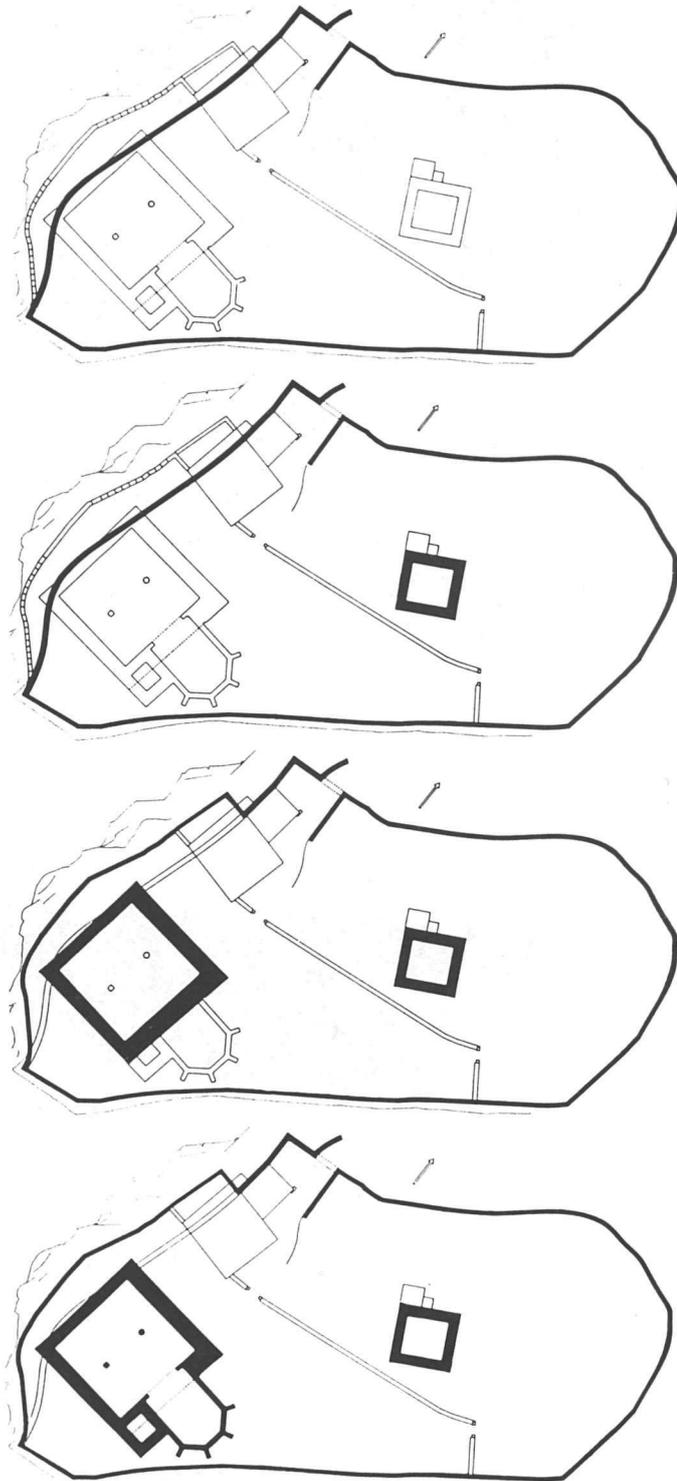
Vue Nord-Ouest de la colline de Paragne avec la tour des vidomnes, la cure, l'église et l'enceinte.

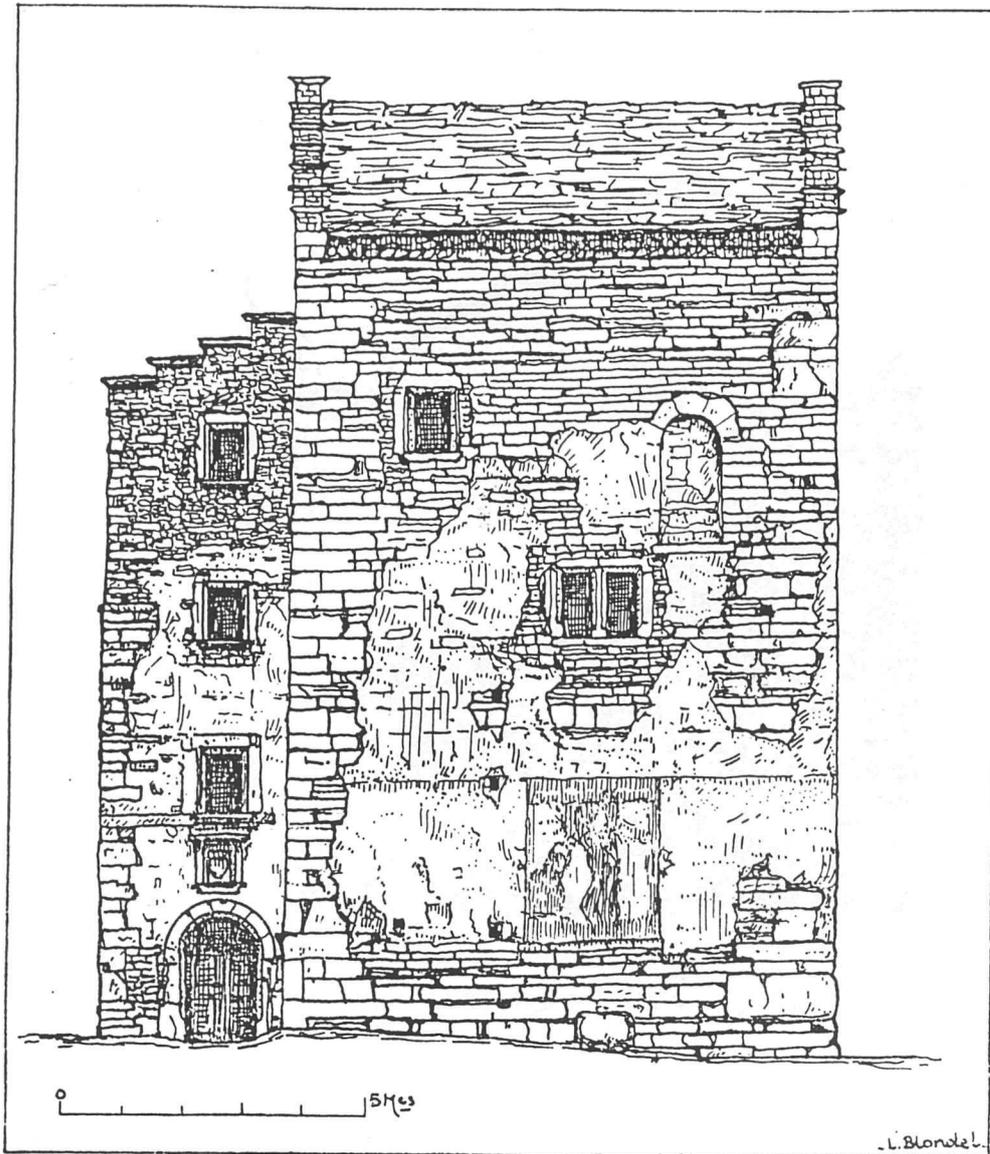


b

Vue Sud-Ouest avec la cure, l'église et l'enceinte.

Chronologische Abfolge der Überbauung des Burgfelsens.
Von oben nach unten:
Wehrmauer des 11./12. Jahrhunderts
Bering und Wohnturm des 12. Jahrhunderts
Errichtung des Palas im Anfang des 14. Jahrhunderts
Umgestaltung des Palas zur Kirche, 1514



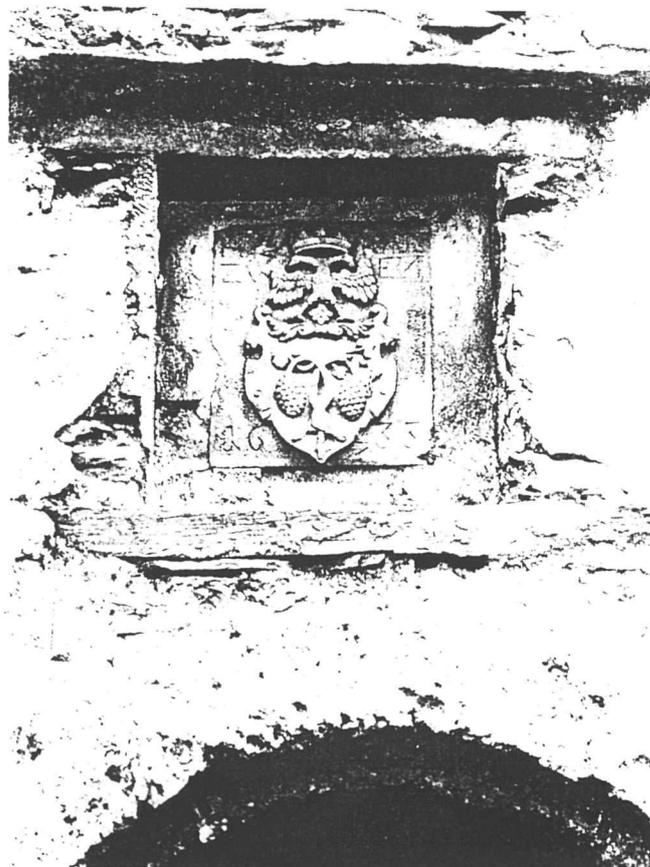


tiré de Blondel,
1952, p. 149.

L. Blondel.

a

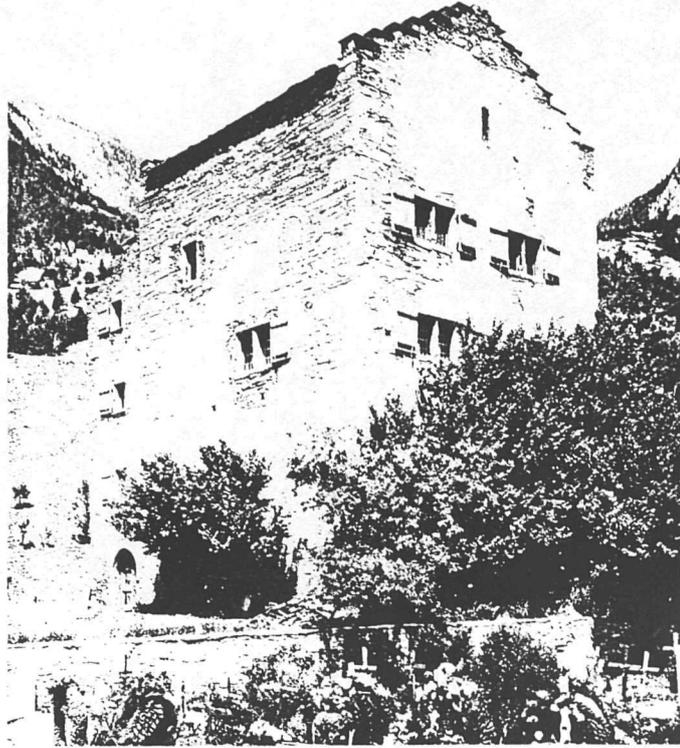
— Face ouest de la vieille tour des vidomnes de Rarogne.



Armes du dizain de
Rarogne, au-dessus
de la porte de la
tour des vidomnes.

tiré de Stöckli, 1972,
p. 17.

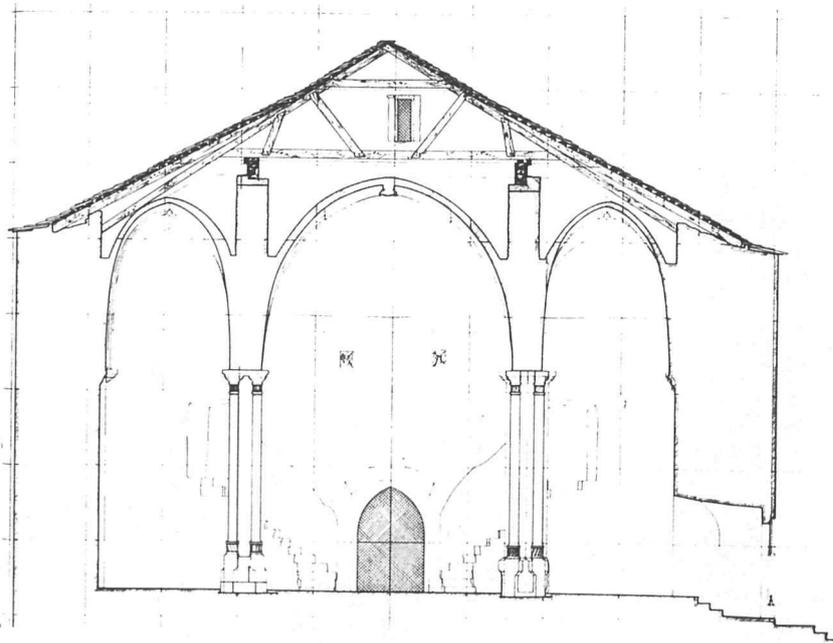
b



a

La tour des vidomnes, Stöckli, 1972, p.15

Querschnitt durch das Schiff nach Westen, 1:100.
Schnittebene durch die Pfeiler.



b

Panor ouest de l'église, Stöckli, 1972, p.26.



a

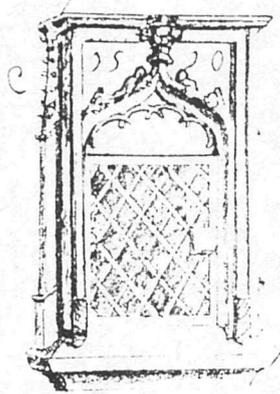
Vue d'ensemble du Jugement dernier sur le mur nord de la nef.

Turm der alten Kirche (auf dem Biel) im Dorfe. Zeichnung von Emil Wick 1864-1867. Universitätsbibliothek Basel.

tiré de Ruppen, 1972, p. 34.

b





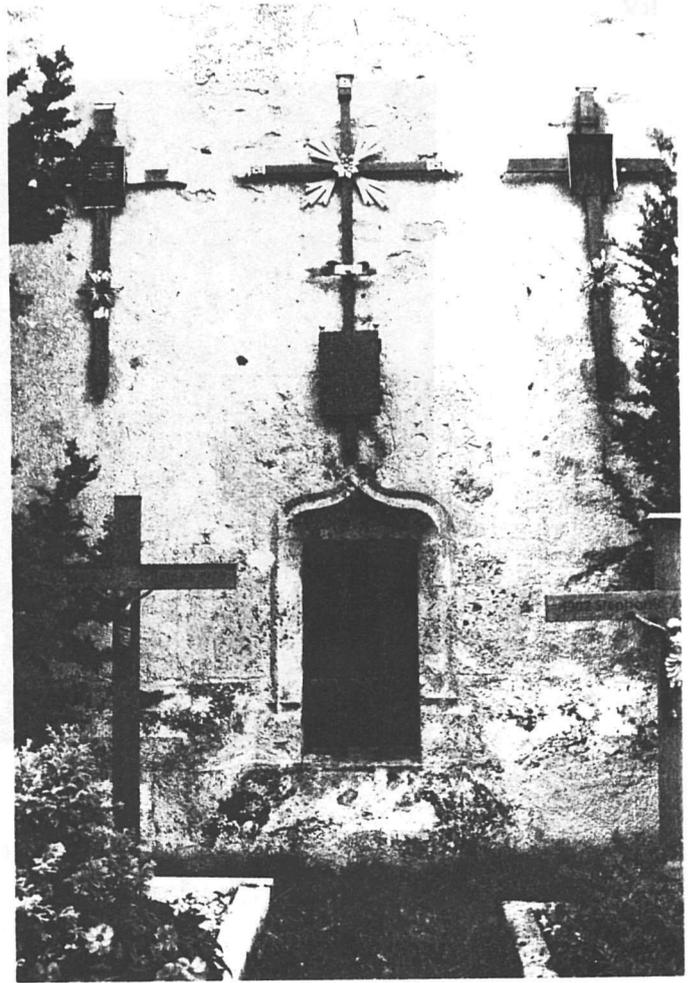
dessin du tabernacle
par Emile Wick, tiré de
Ruppen, 1972, p. 39.

a

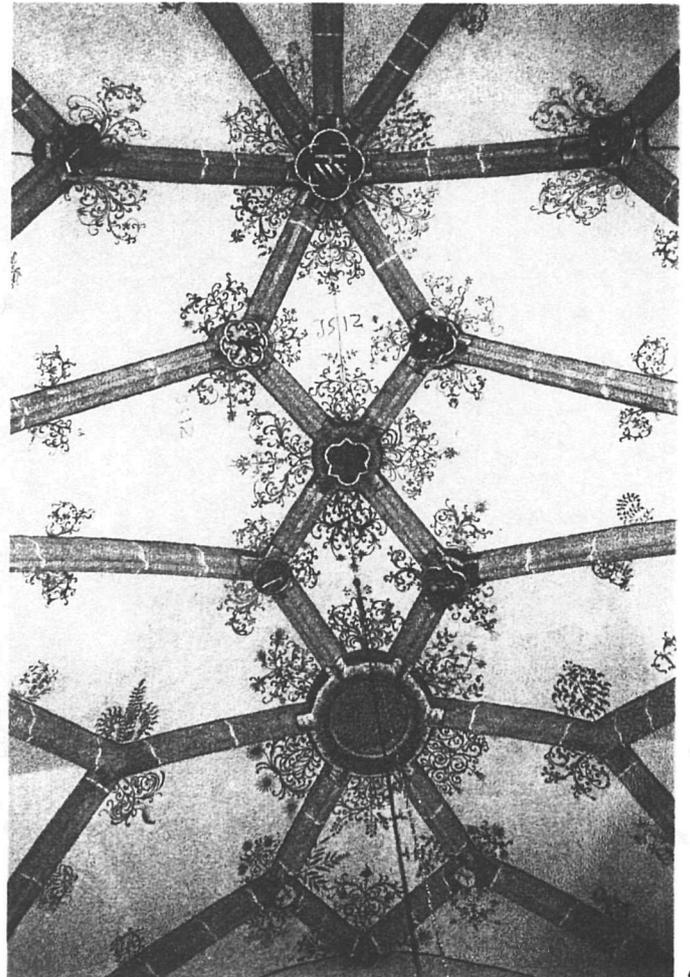
tabernacle situé sur la paroi Nord du chœur,
avec date de 1510.



Au-dessus de la porte latérale Nord,
date de 1512 et signe de Ruffiner



Fenêtre de l'ossuaire, 1512.



Voûte du chœur, 1512



a

Partie située au-dessus de la fenêtre nord, à droite du Jugement dernier.



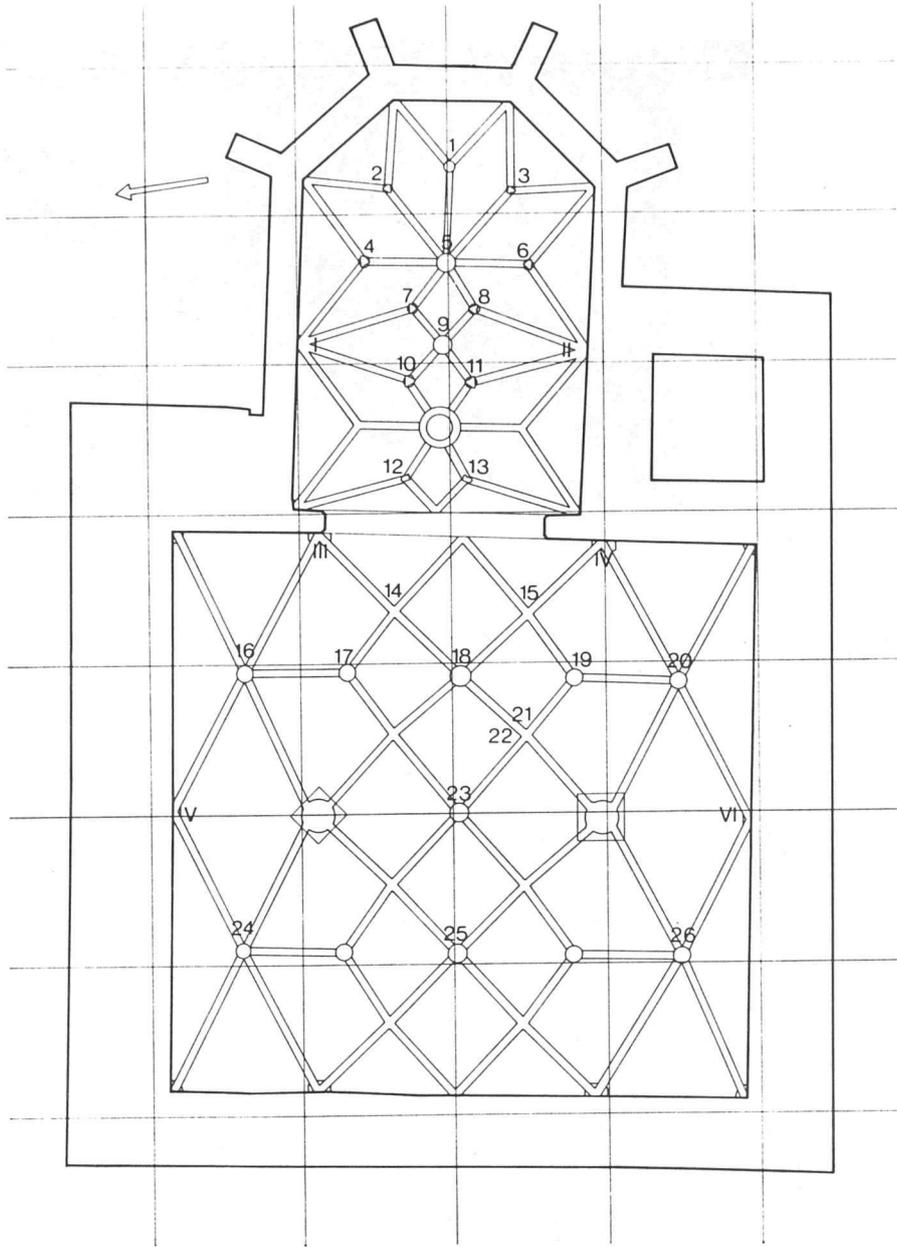
b

Signe de Ruffines
surmonté de la date 1517.
tiré de Ruppen, 1972,
p. 43.

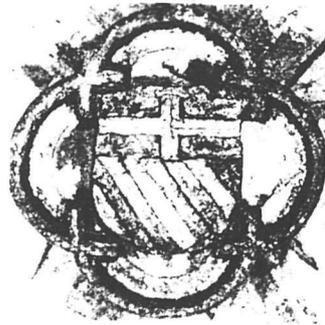


c

Voûte de la nef, située tout à l'Ouest de l'église.



4. armes de Pierre Hestin



5. armes de Mathieu Schiner



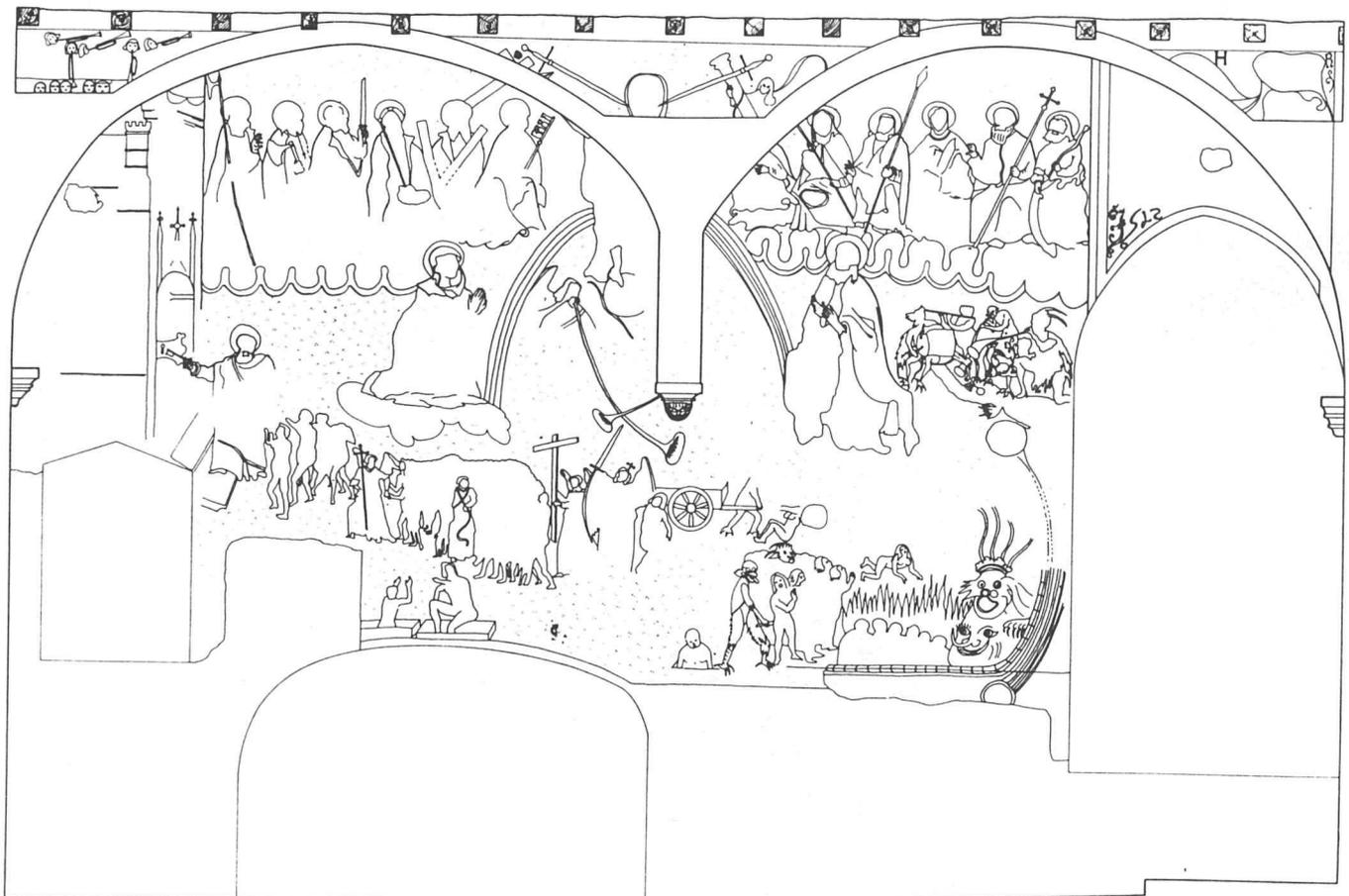
6. armes
d'Adrien IV de Riedmatten

Jiré de Ruppen, 1972, p. 42-44.



a

Inscriptions au-dessus de la voûte, tiré de Ruppen, 1972, p. 51.



Nordwand des Schiffs mit der wieder geöffneten Nische hinter dem Seiteneingang und dem Fresko des Jüngsten Gerichts. Aufnahme von Werner Stöckli (Moudon).

0 1 2m

Tiré de Ruppen, 1972, p. 50.



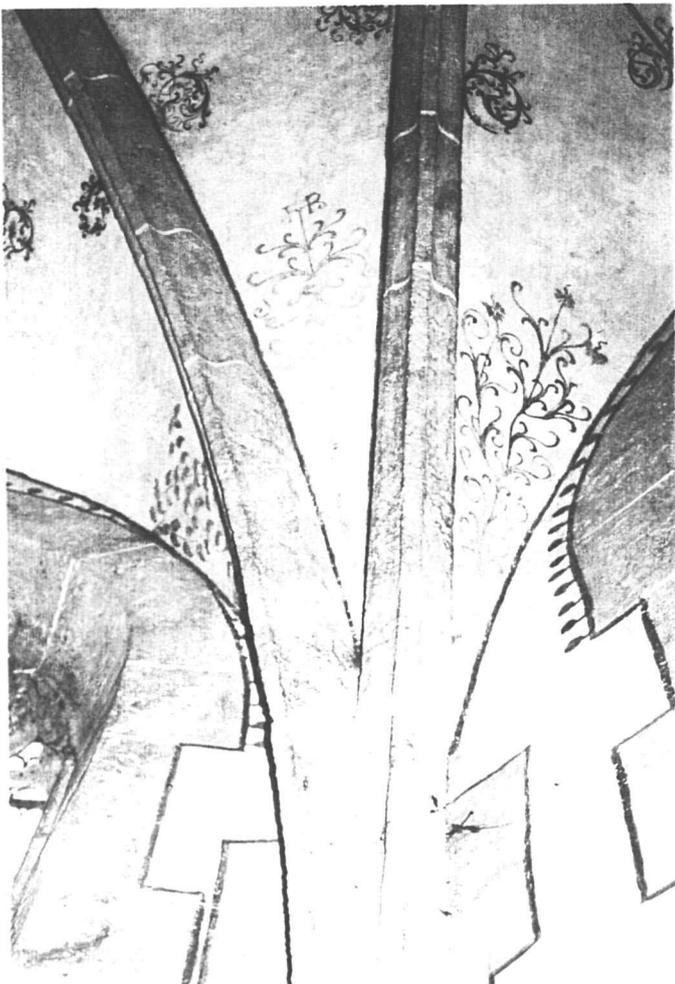
a

Embrasure de la fenêtre Nord, côté Est.



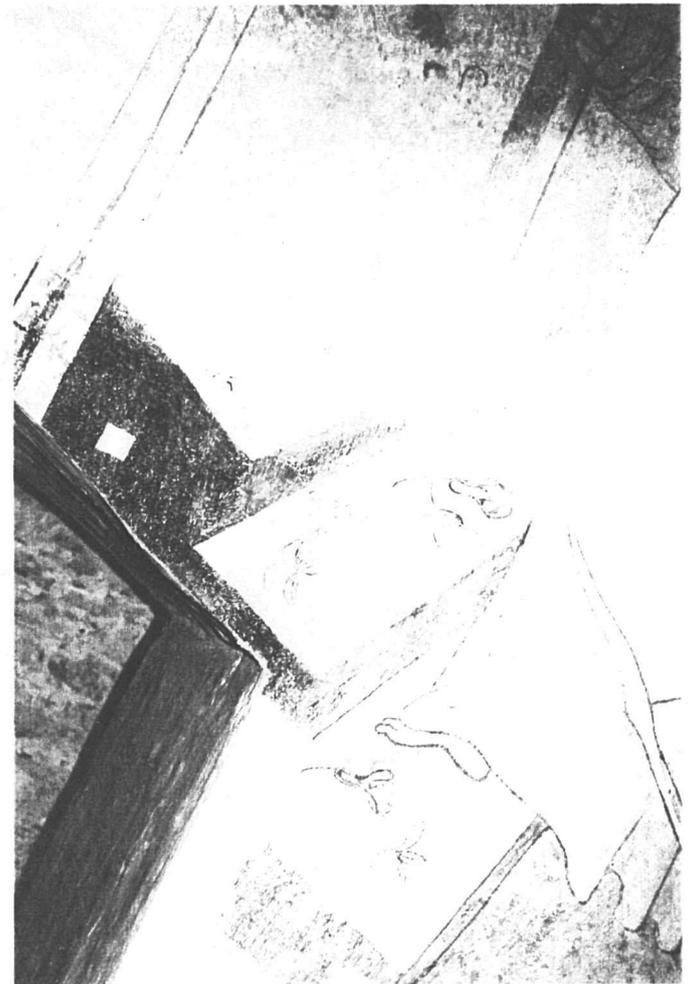
b

St-Germain, embrasure bas-côté Nord.



c

Retombée voûte du chœur, monogramme HR



oeillets sur marches du paradis.



Etat avant restauration de 1970-71, photographie prêtée par Monsieur Cachin



Etat avant restauration



a

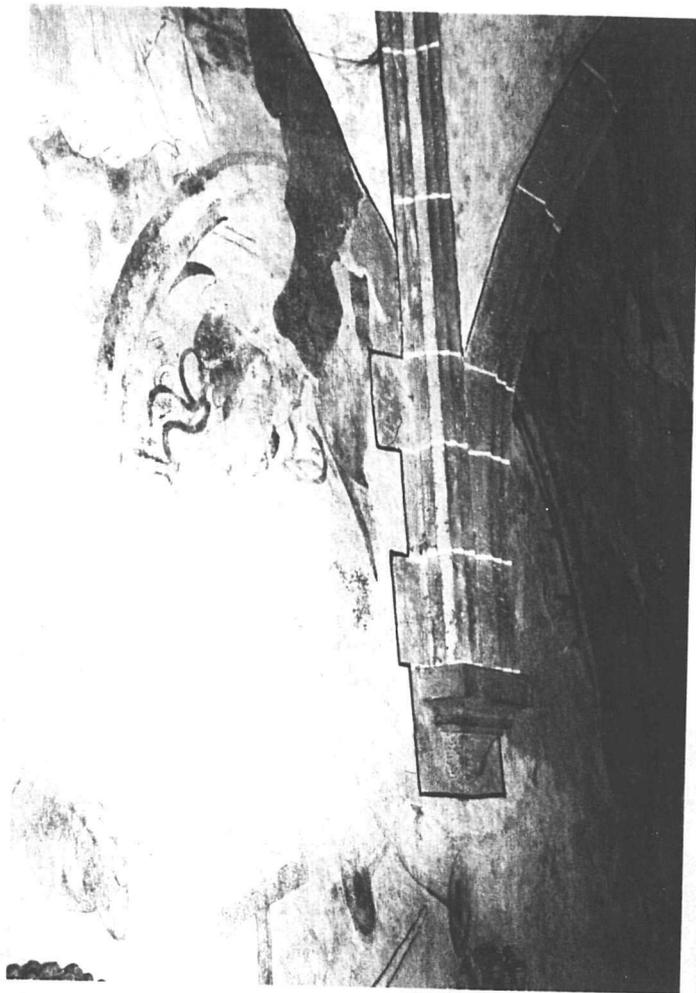


b

Vues d'ensemble

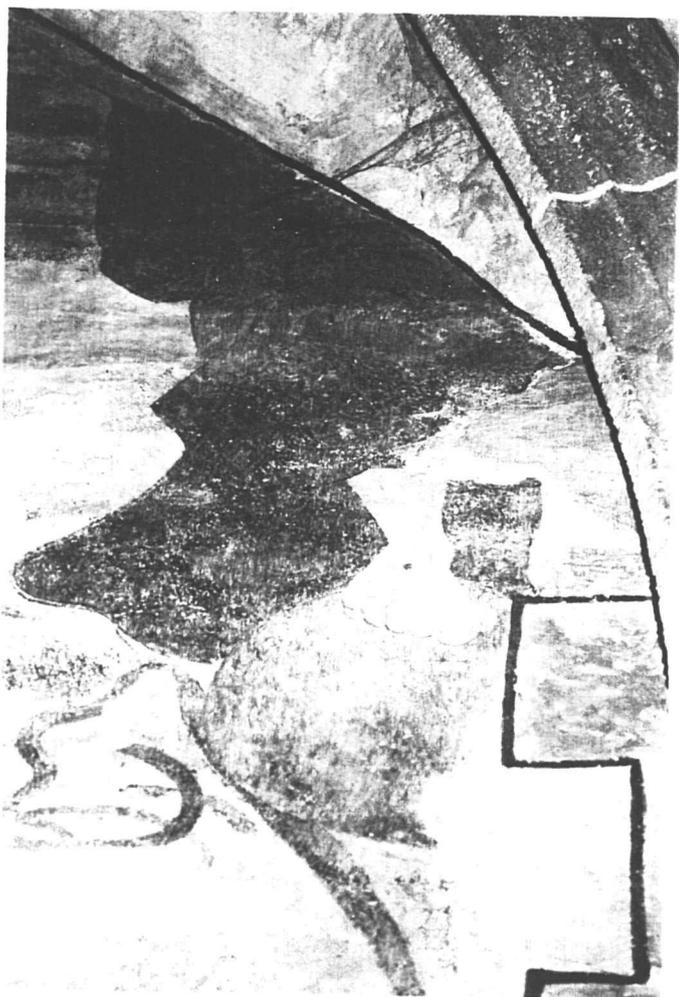


c



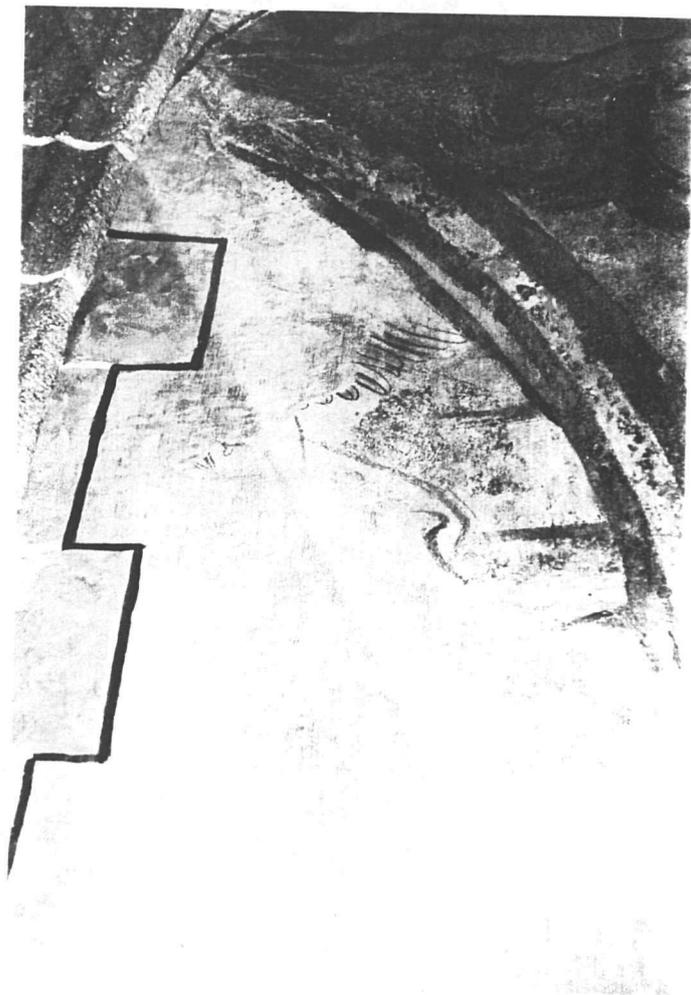
a

le Christ sur
l'arc-en-ciel



b

les pieds du Christ sur le globe

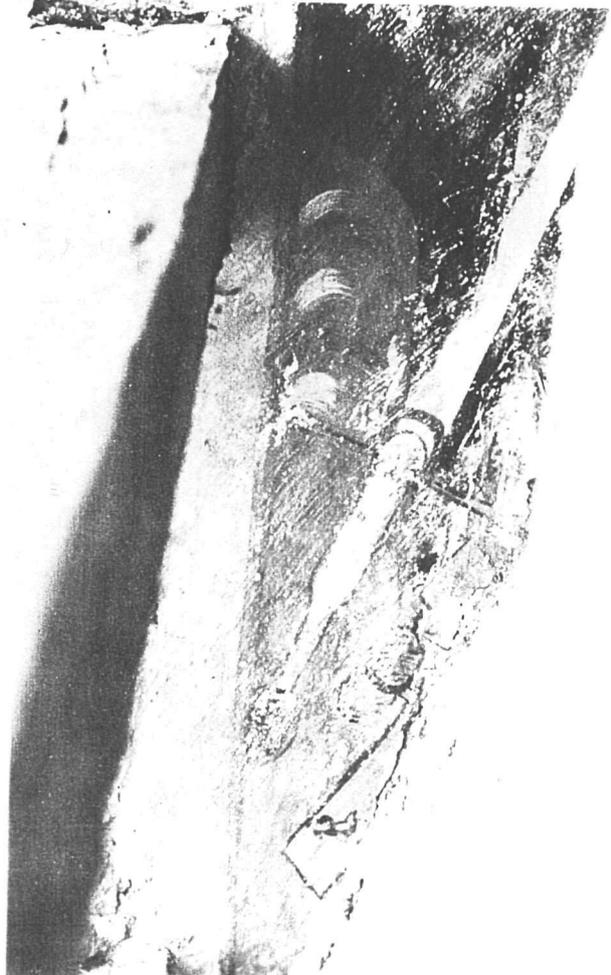


c

Reste d'un ange sous l'arc-en-ciel



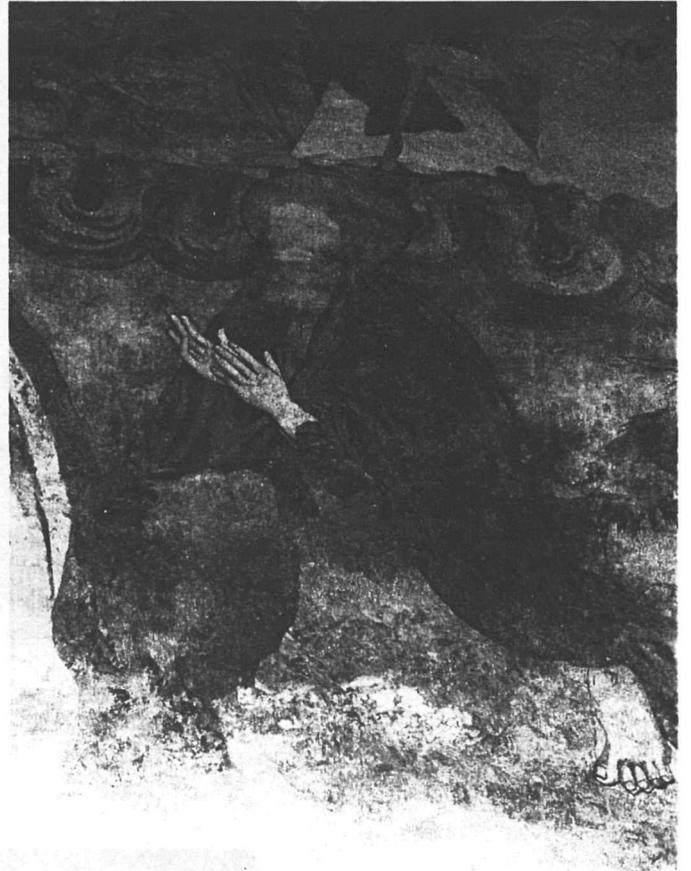
a
tête du Christ entourée des deux glaives, photographies de Monsieur Cachin



b

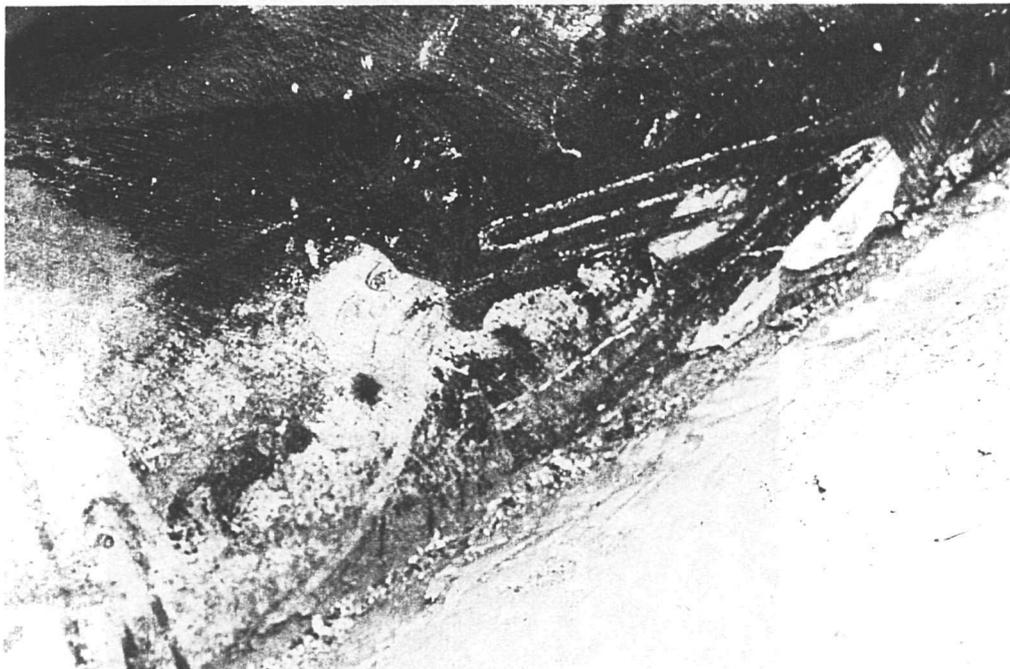


a



b

les deux intercesseurs



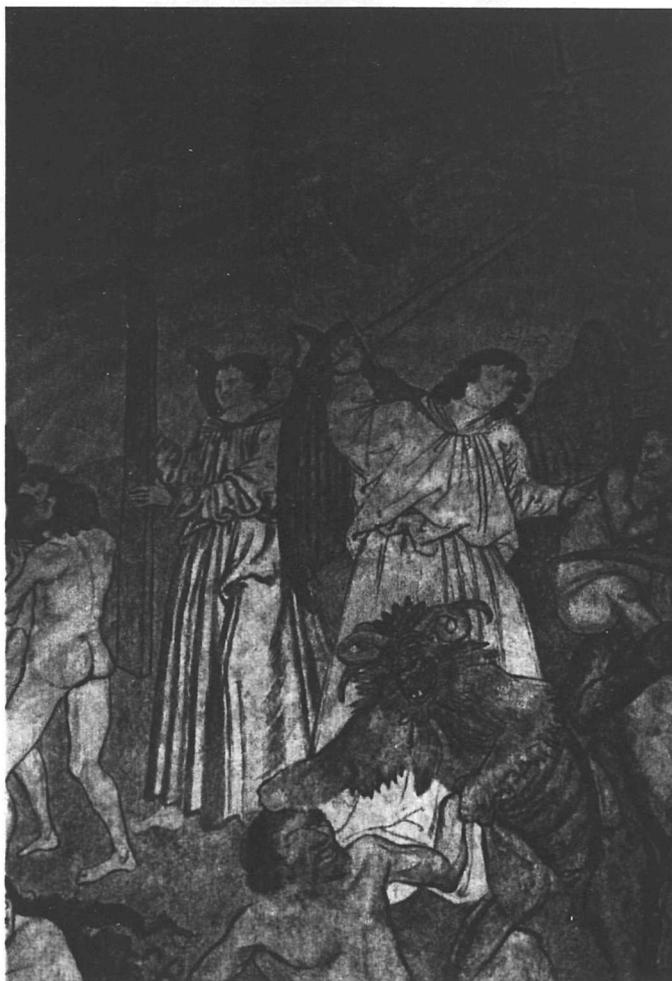
c

Anges aux trompettes au-dessus de la Jérusalem céleste,
photographie de Monsieur Cachin



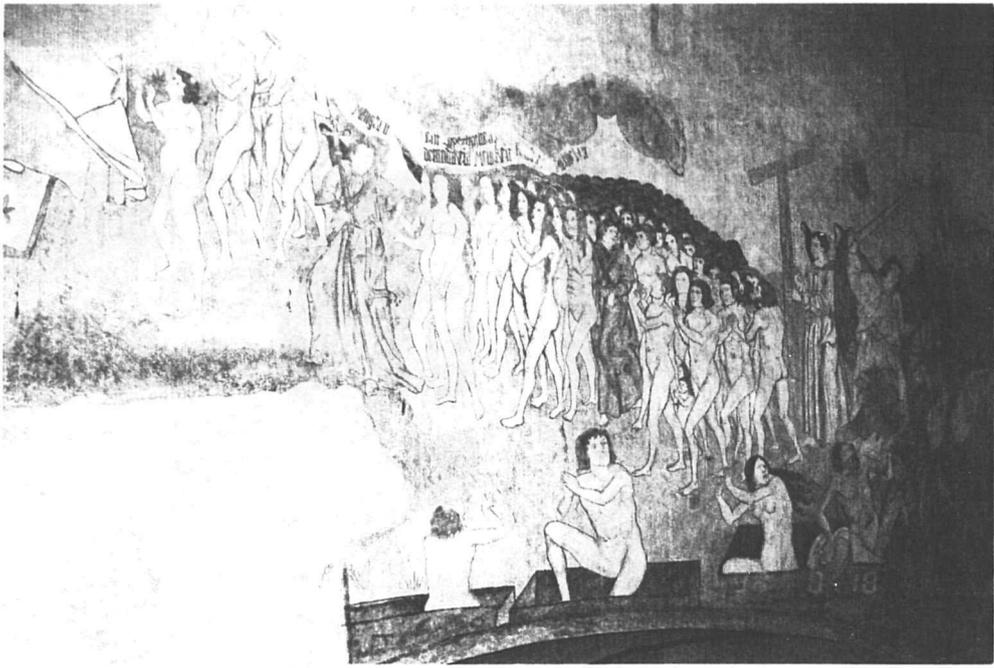
a

la séparation



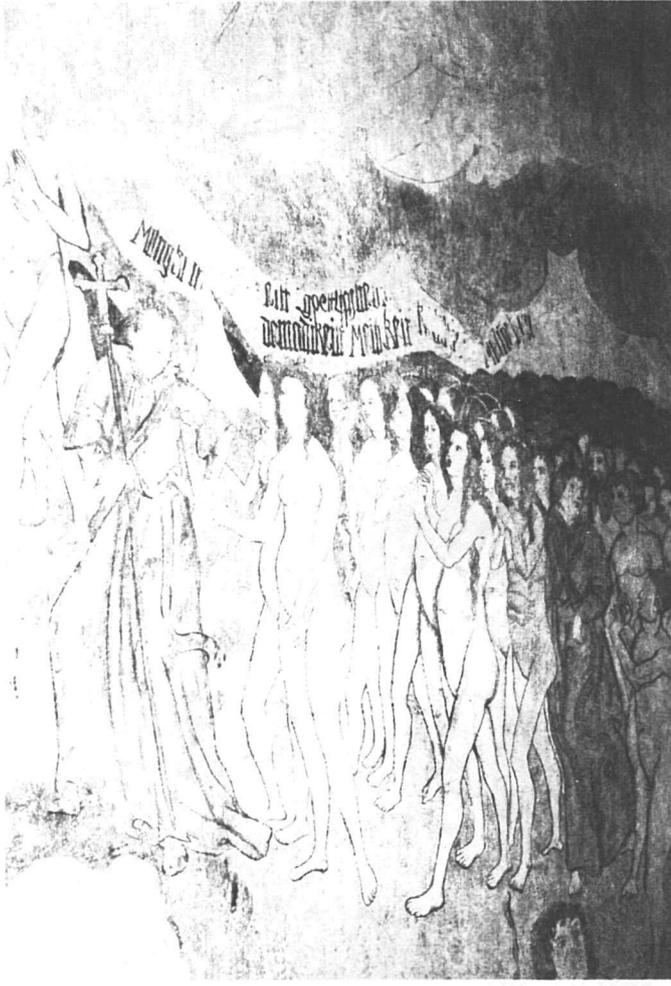
b

les anges du partage

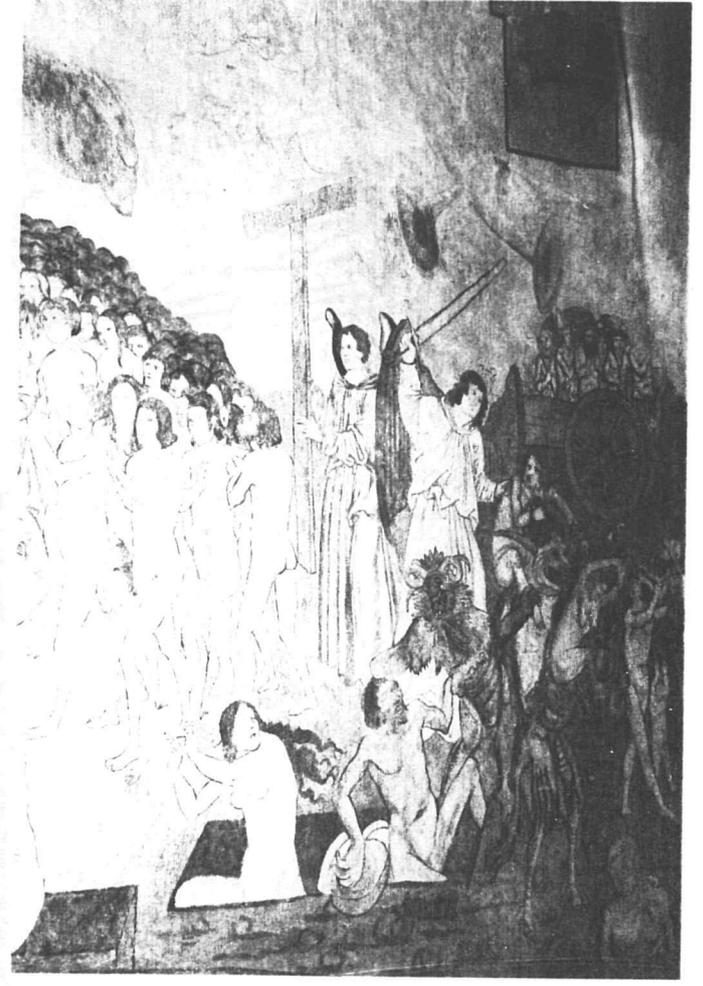


a

Les élus



b



c

b



c

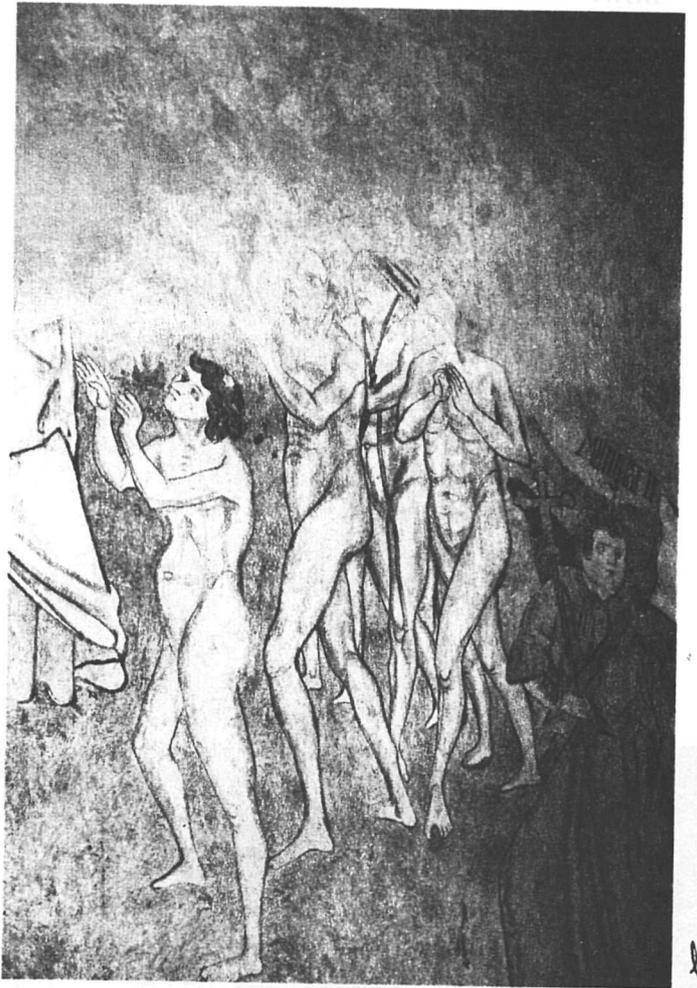
a



les inscriptions au-dessus
des élus

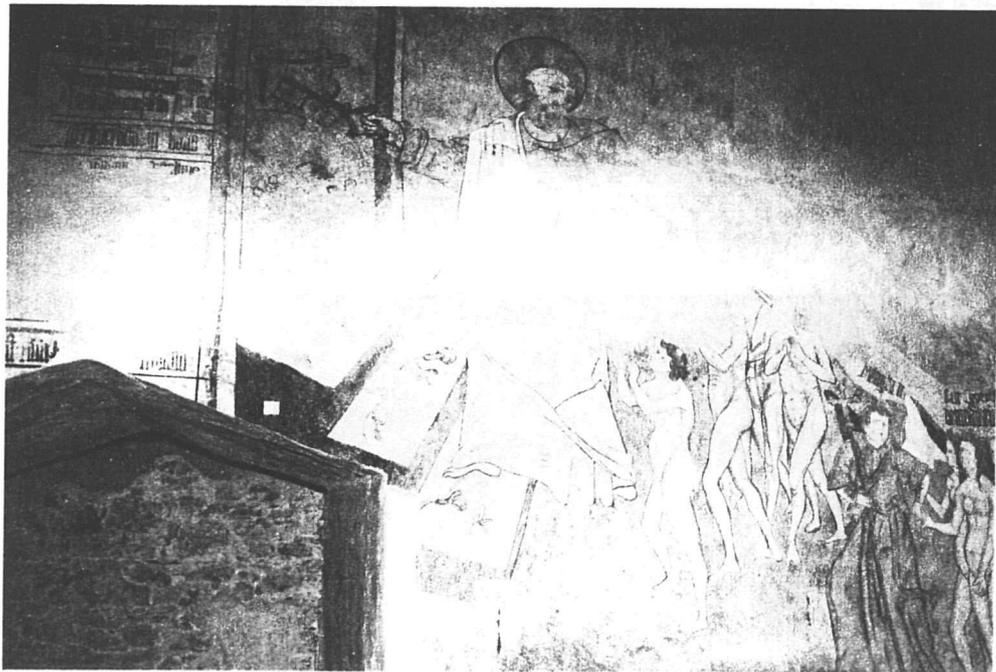


a



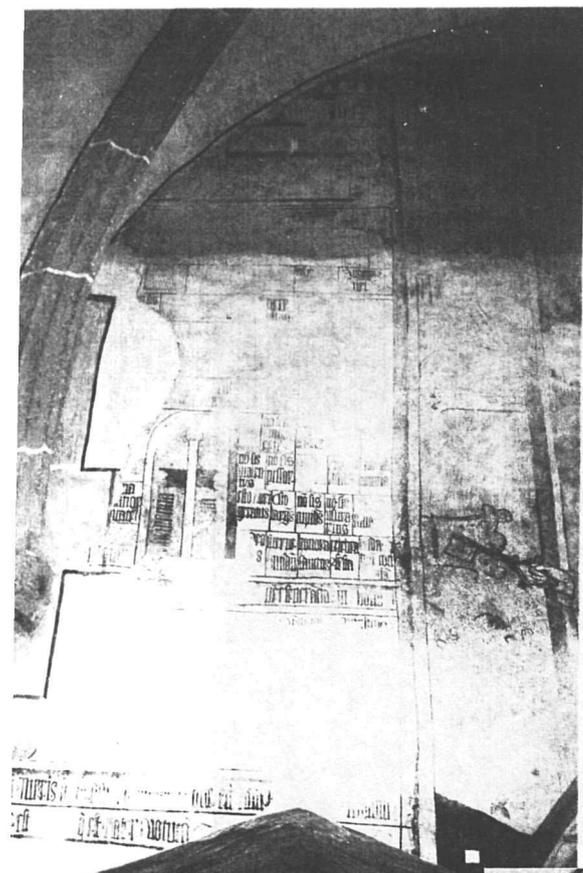
b

Les élus en tête du cortège

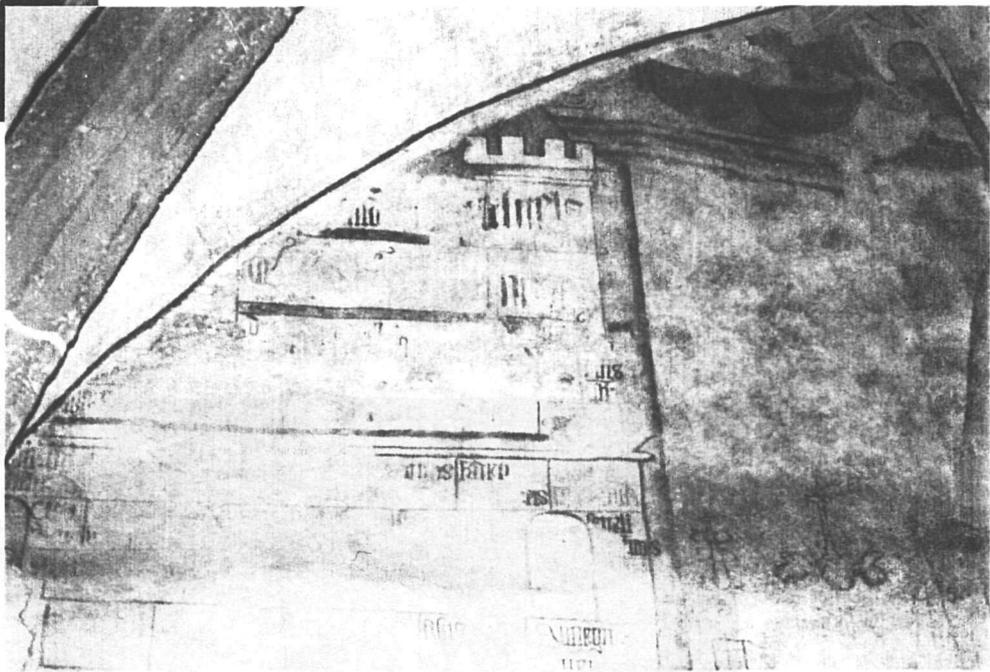


c

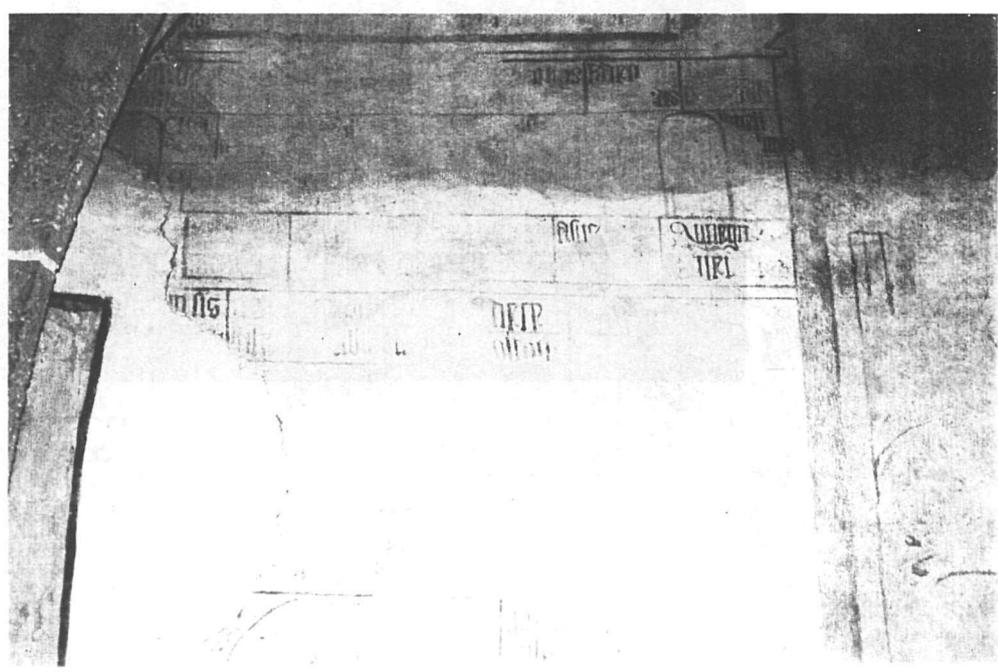
de mur de la cité céleste



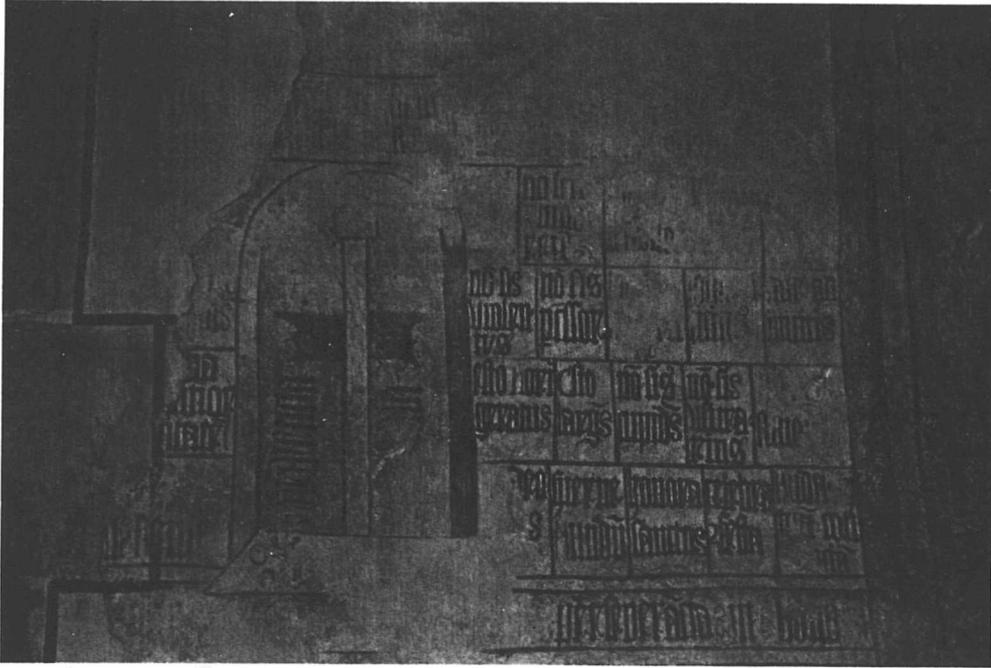
a



b

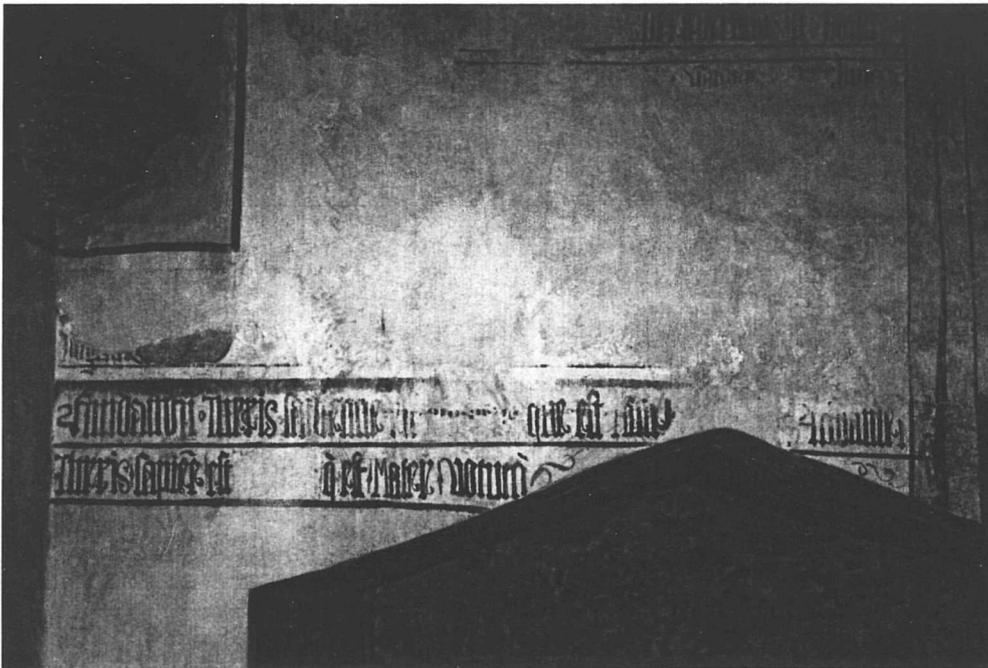


c



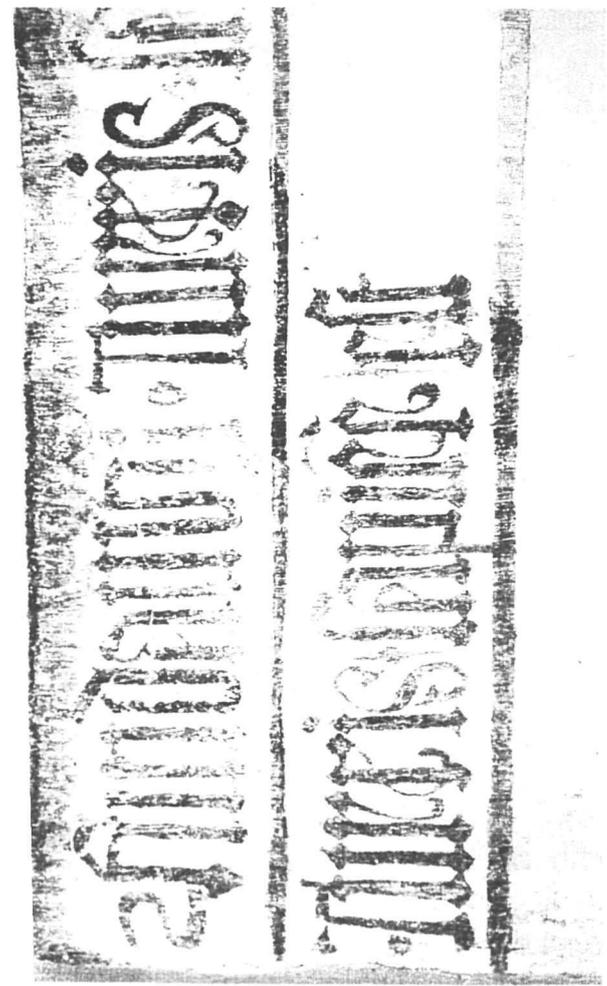
a

Partie centrale

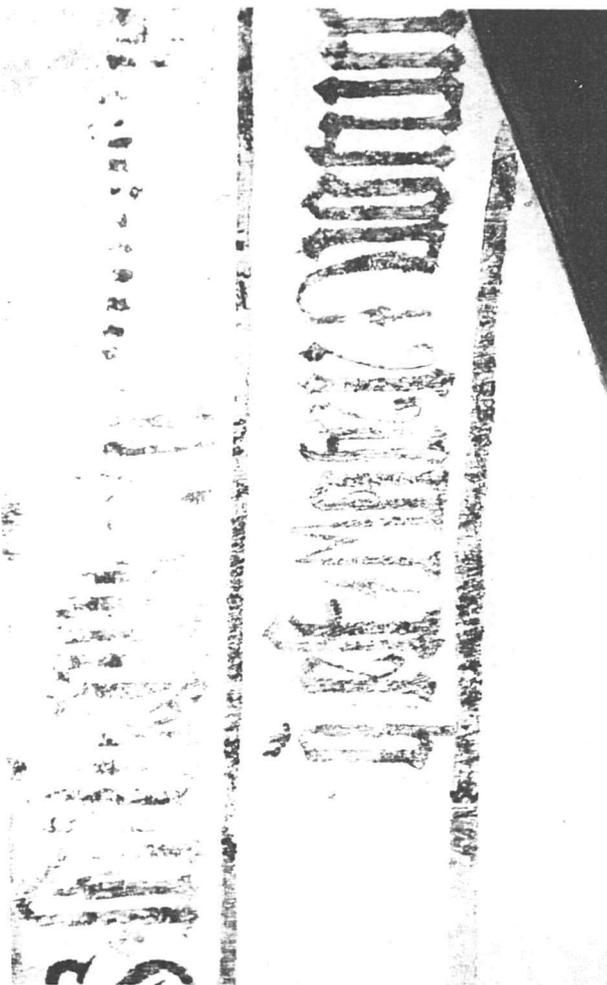


b

Partie inférieure

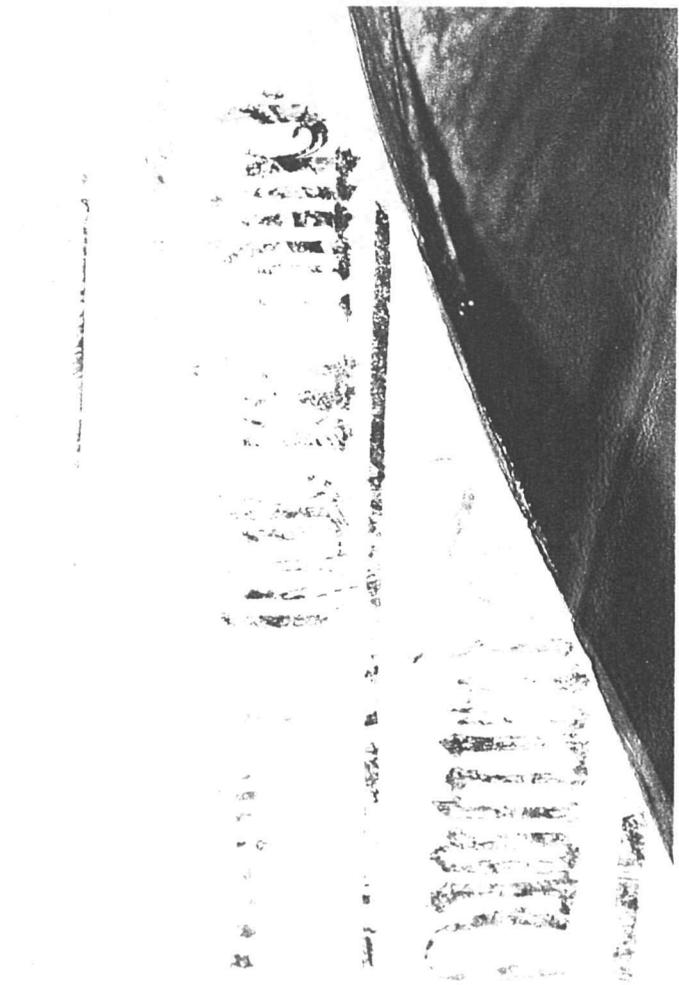


a

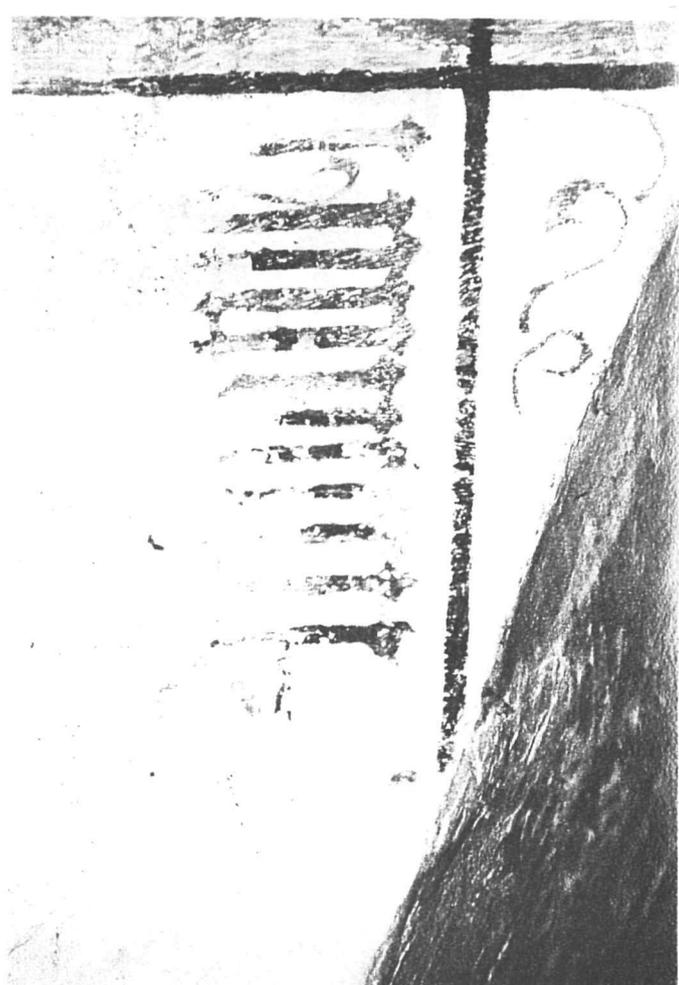


b

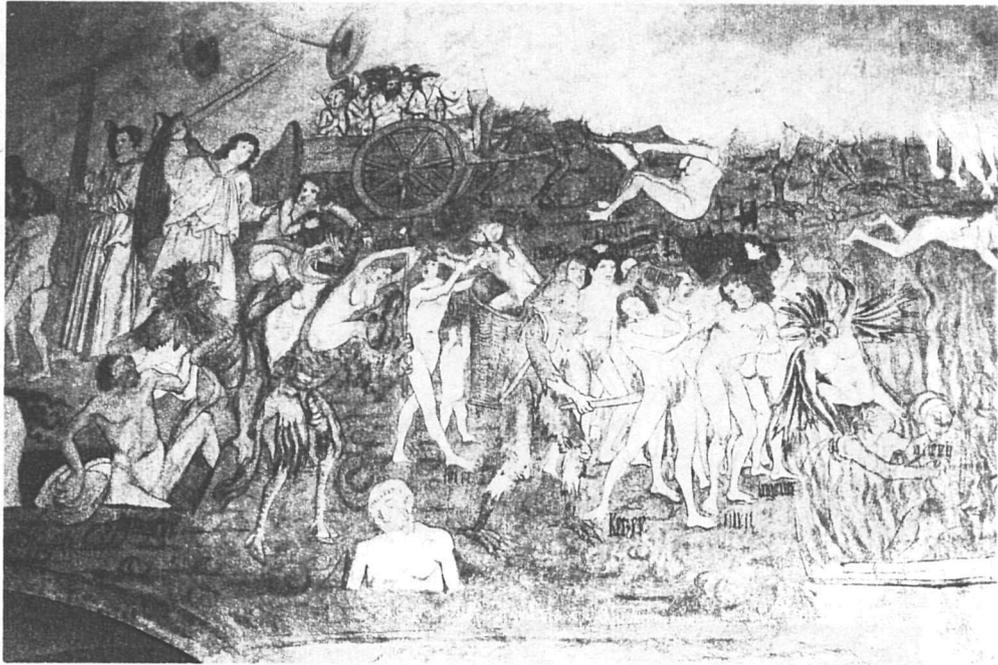
Détails de la partie inférieure



c



d



a

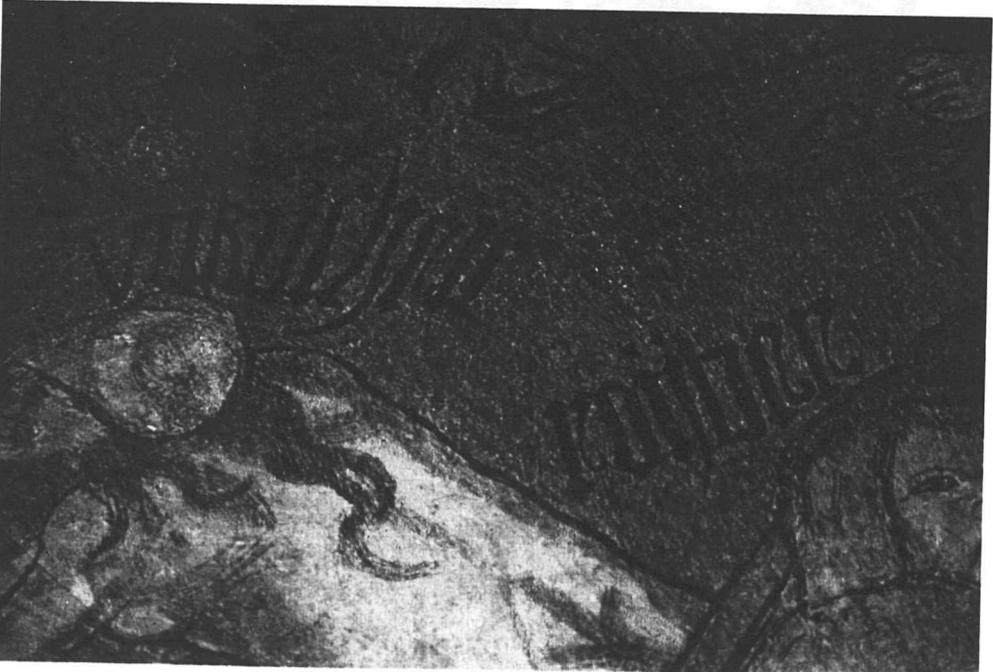
les damnés



b



c





a



b



c



a



b



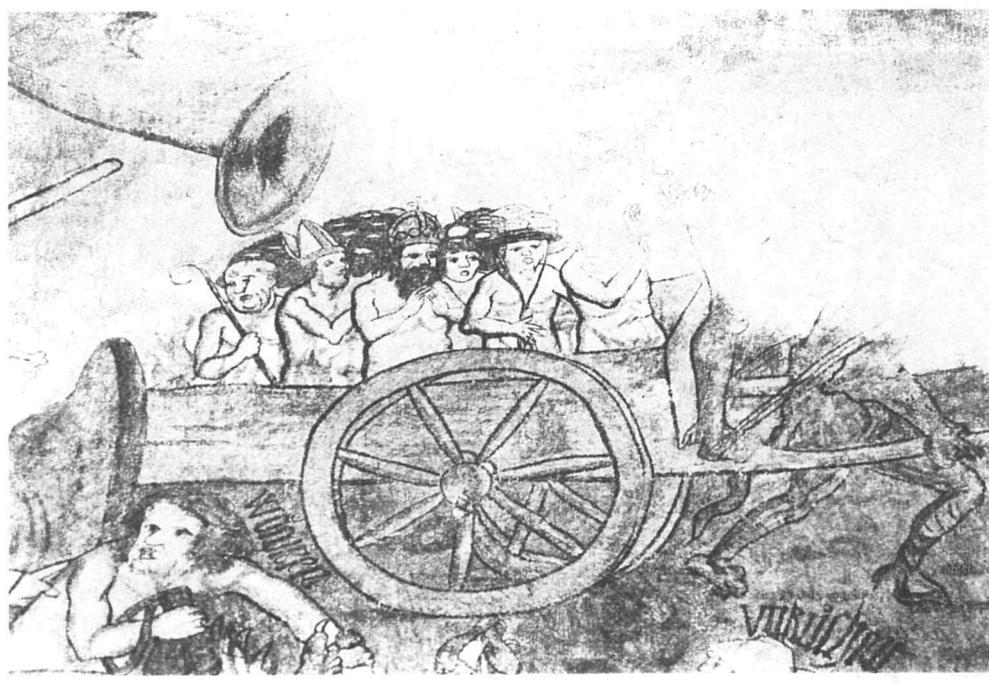
c



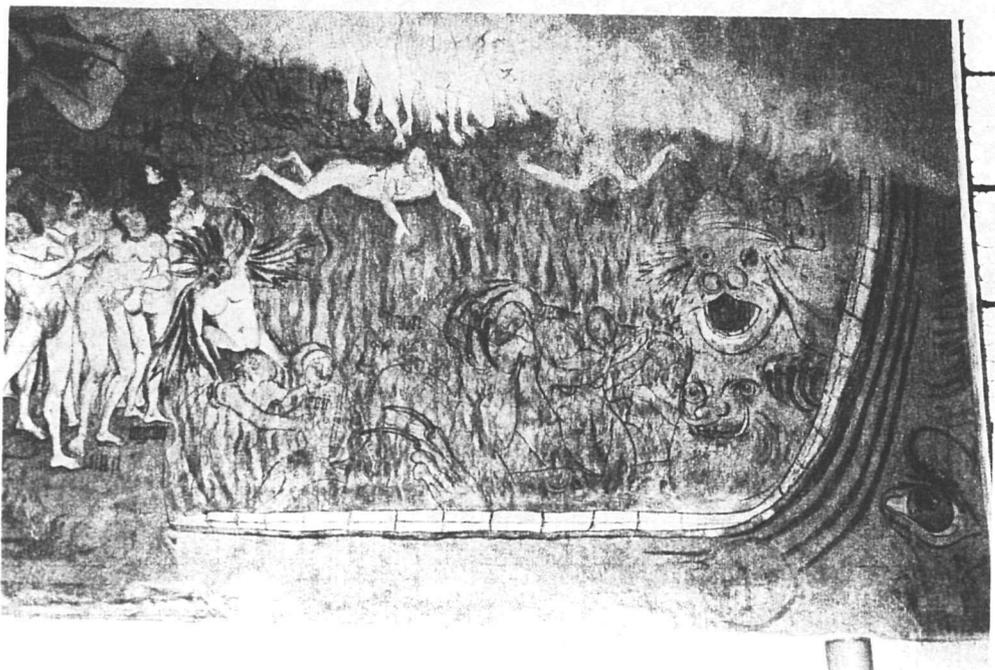
a

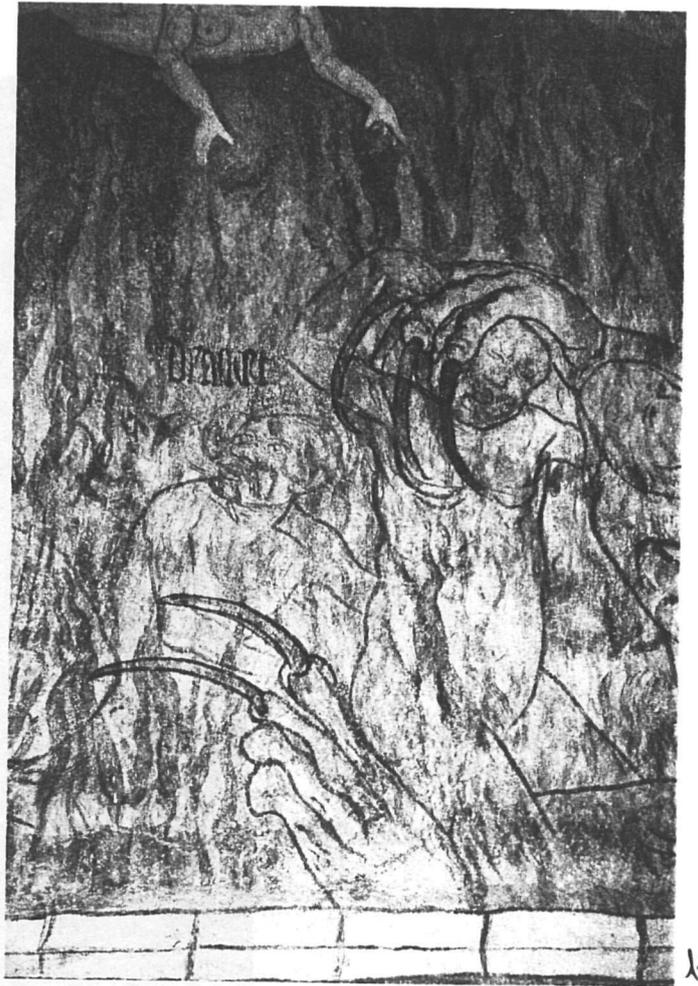


b



c





Dans la gueule d'enfer





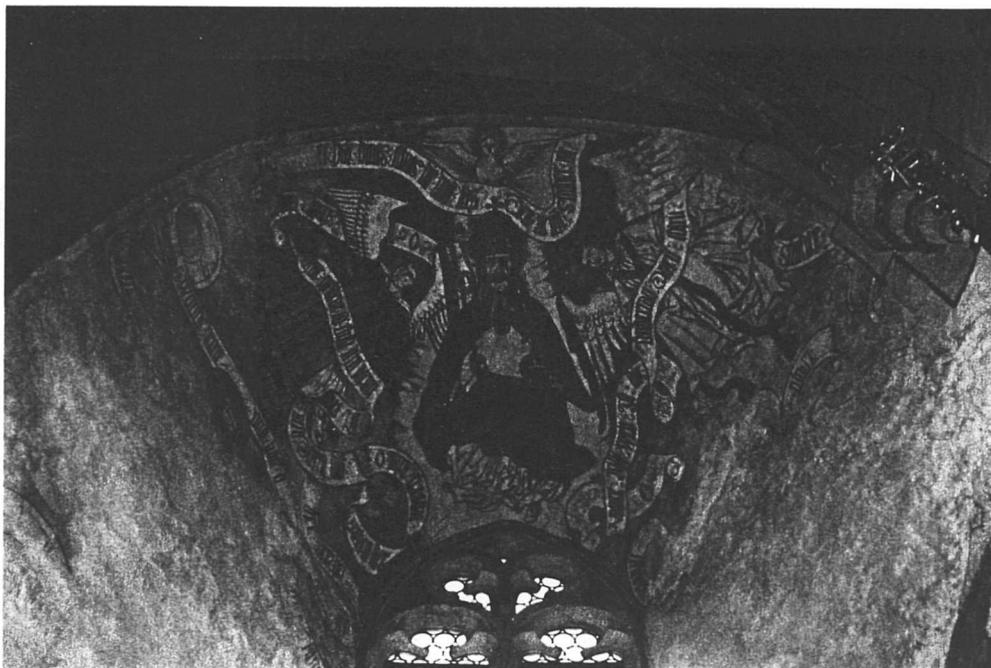
Démons dans
la pueule d'enfer

a



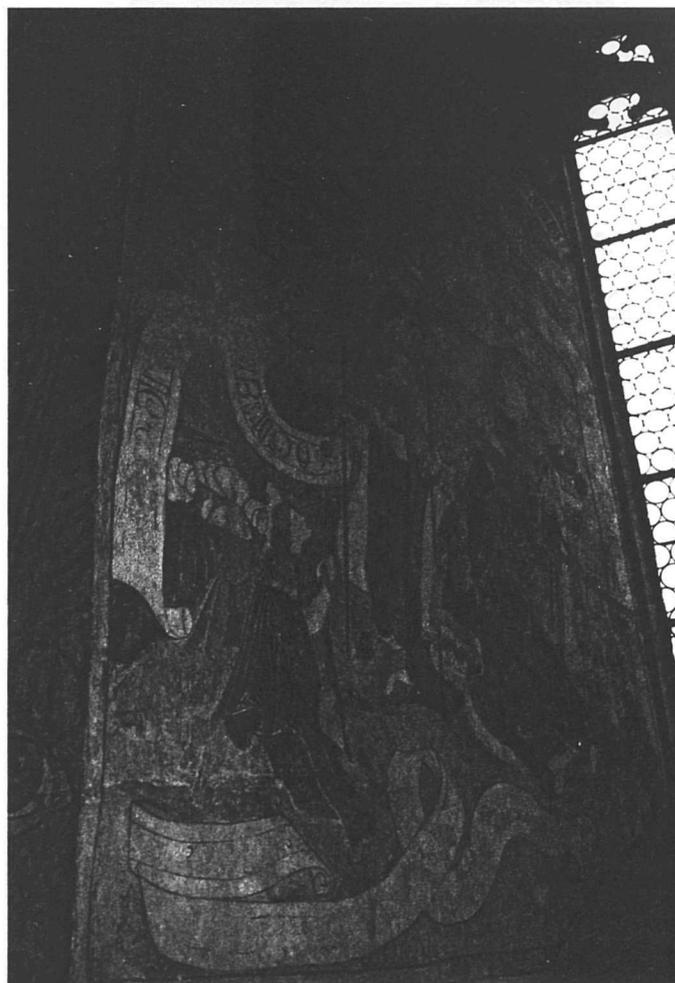
Orchestre diabolique au-dessus de la pueule

b

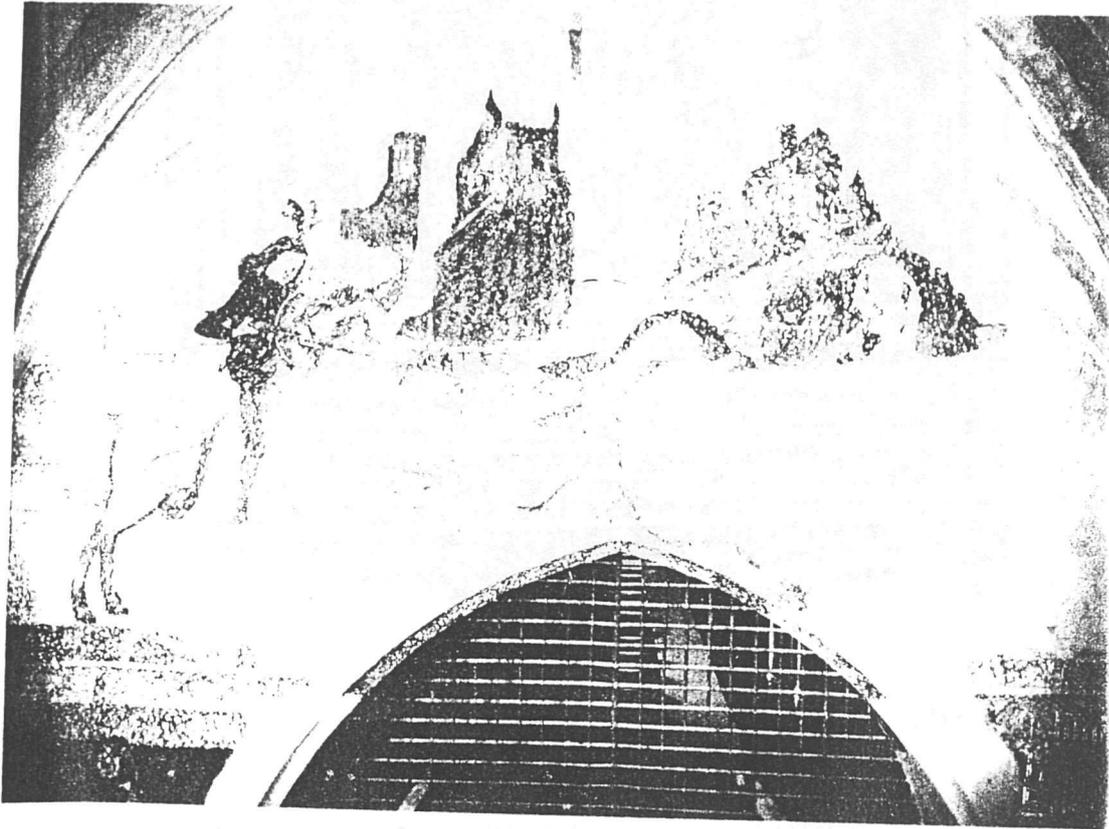


a

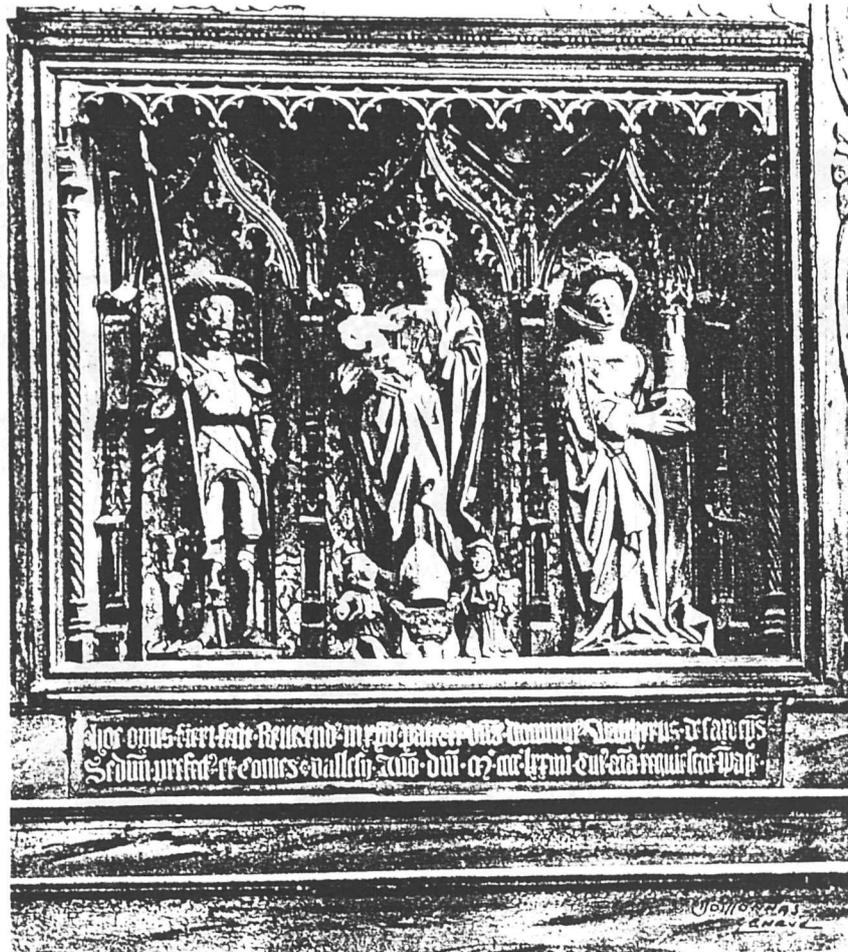
Ebrasement de la fenêtre Nord



b



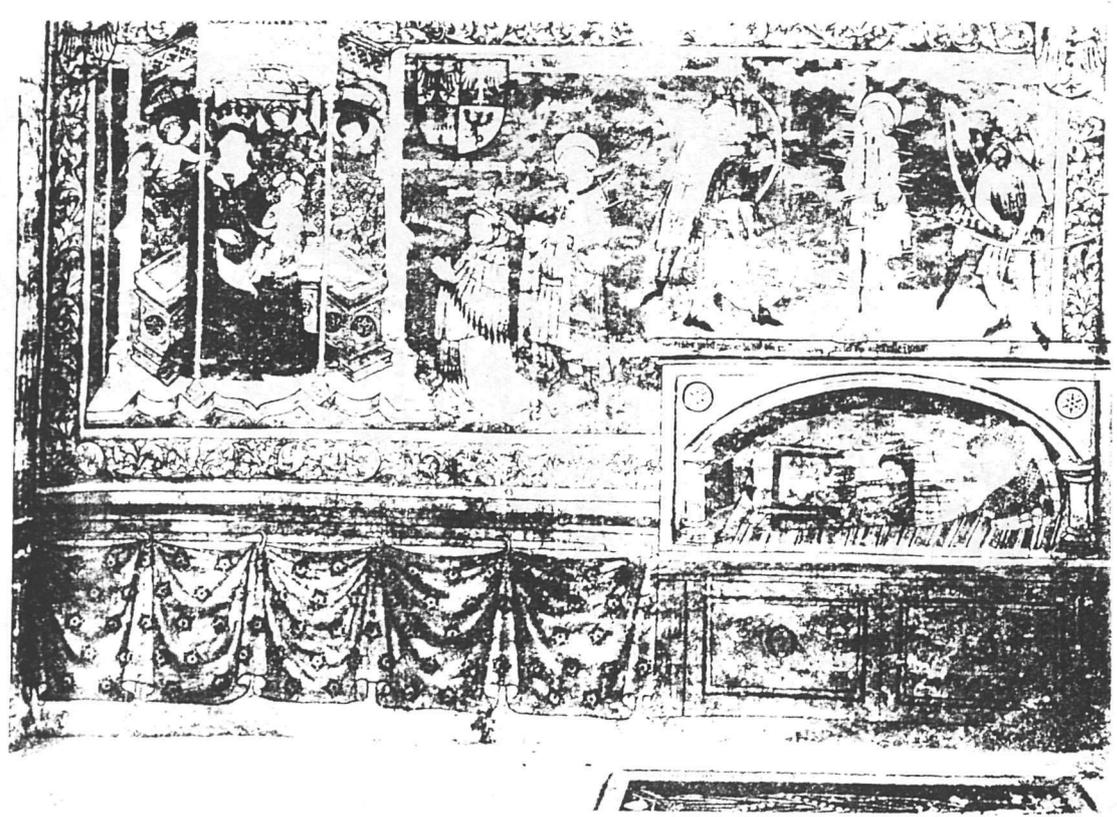
Panorami Ouest de la chapelle Ste-Barbe à la cathédrale
de Sion, St Georges et la princesse, tiré de Cassina et
Heumenès, 1978, p. 81.



a

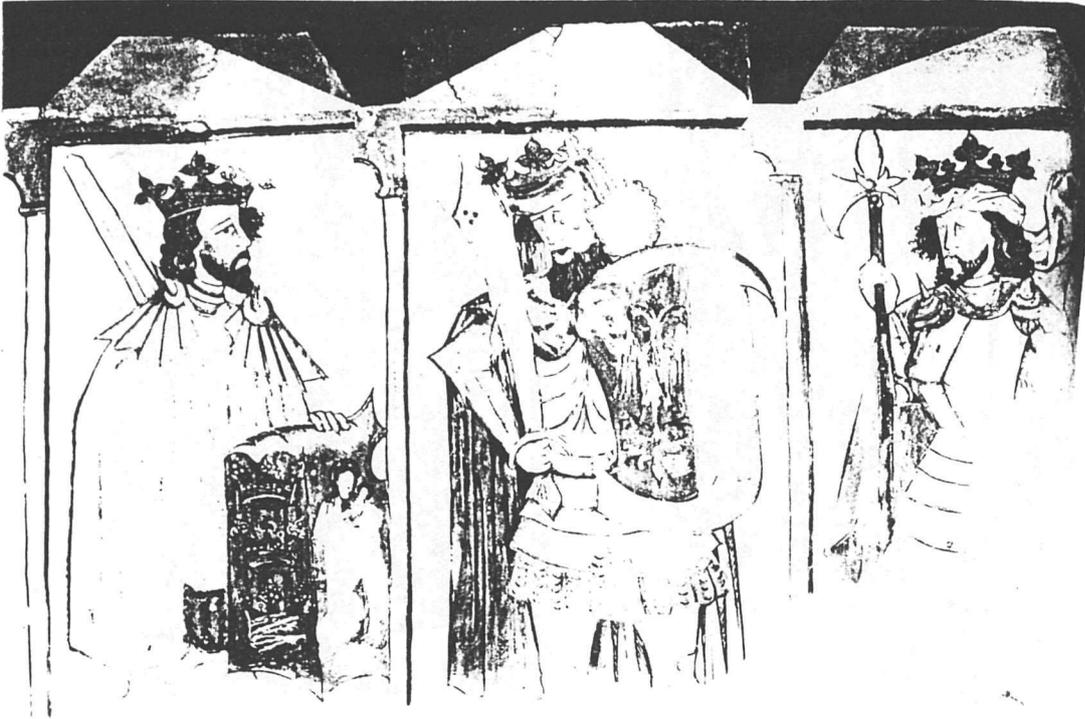
Sion, cathédrale
 Autel de la chapelle Sainte-Barbe, 1474

Aire de Riggelbach, 1964, p. 1



b

Eglise de Valère, chapelle de Rouogne, parci Sud, Aire de Cassina et Hermanès, p. 47.



a

Valère, salle des « Calendes », tiré de Cassine et Hemenès, 1978, p. 74.



b

Valère, salle de la « Caminata », tiré de Cassine et Hemenès, 1978, p. 77.

Face intérieure

Face extérieure



a

Retable de Löttschen



b

partie centrale du retable de Löttschen



c

Retable des Saints Auxilliatours d'Ernen



a

Volet extérieur du retable St-Michel

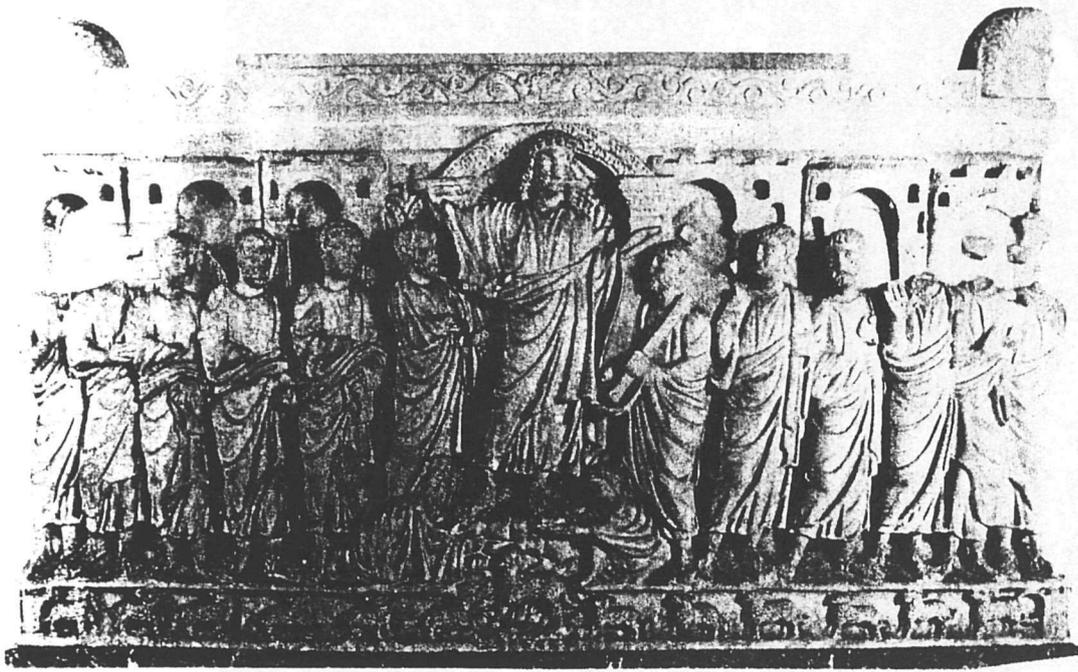


Partie centrale
du retable des Cordeliers
de Fribourg

b



Volet extérieur du retable St-Michel



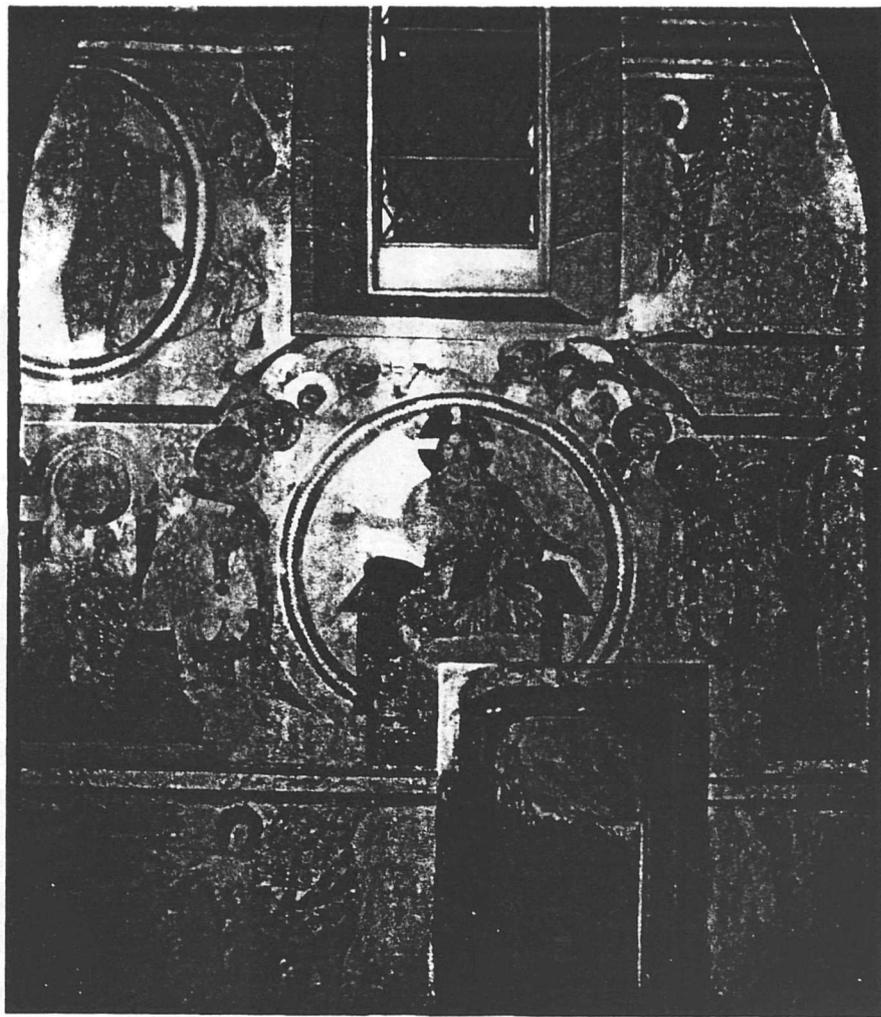
a

Milan, Saint-Ambroise, sarcophage de la Traditio legis (d'après Caillet).



b

- Londres, Victoria and
Albert Museum, Ivoire, Jugement dernier.



a

— Münster, église Saint-Jean, le Jugement dernier.



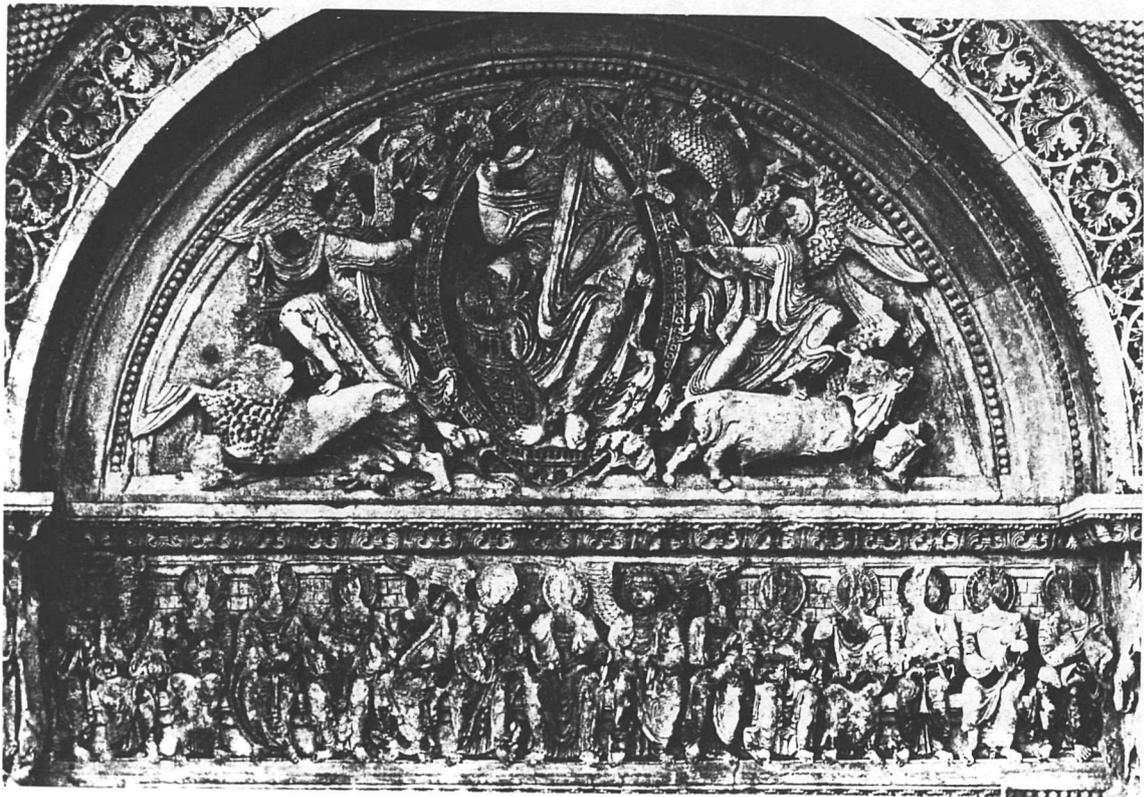
b

Reconstitution du tympan de Cluny par Conant



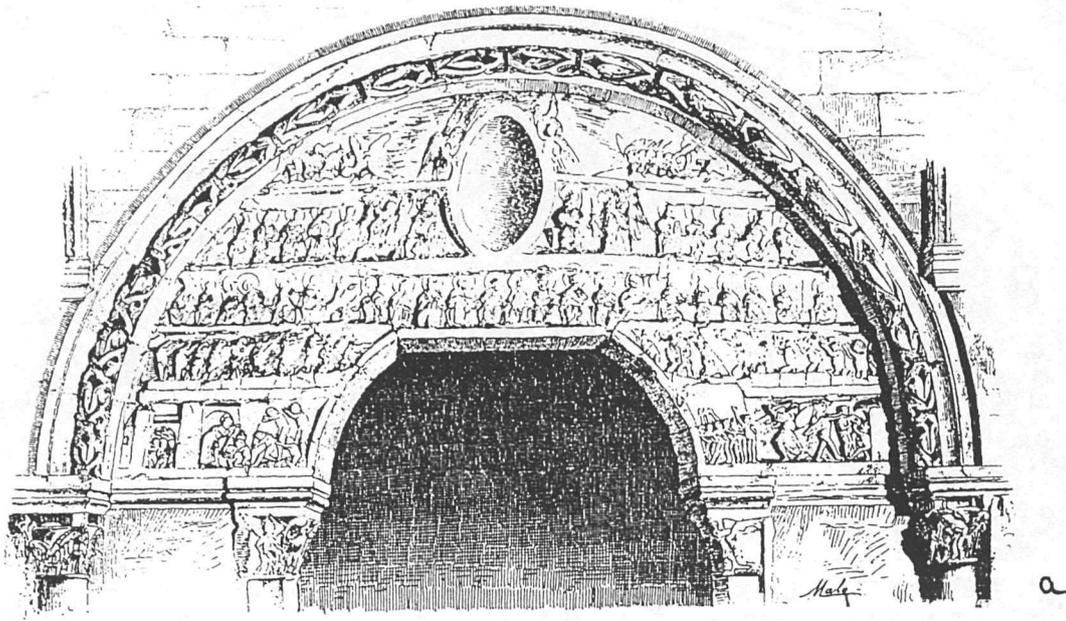
a

Chailieu, portail occidental

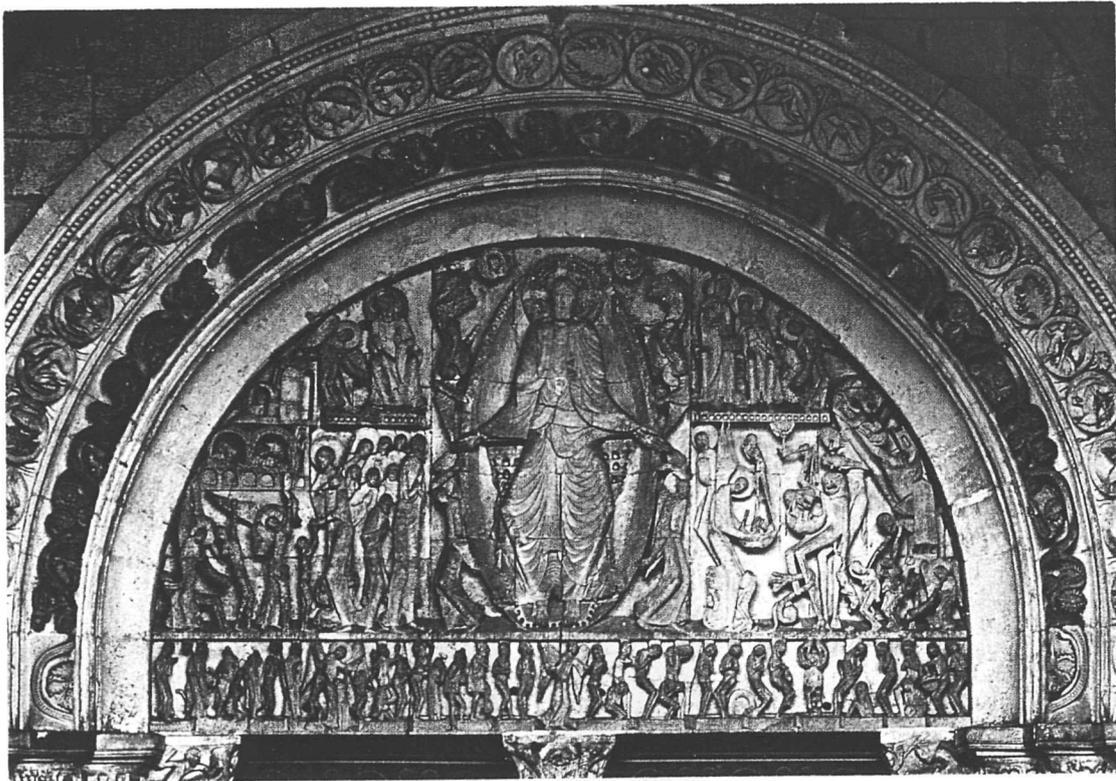


b

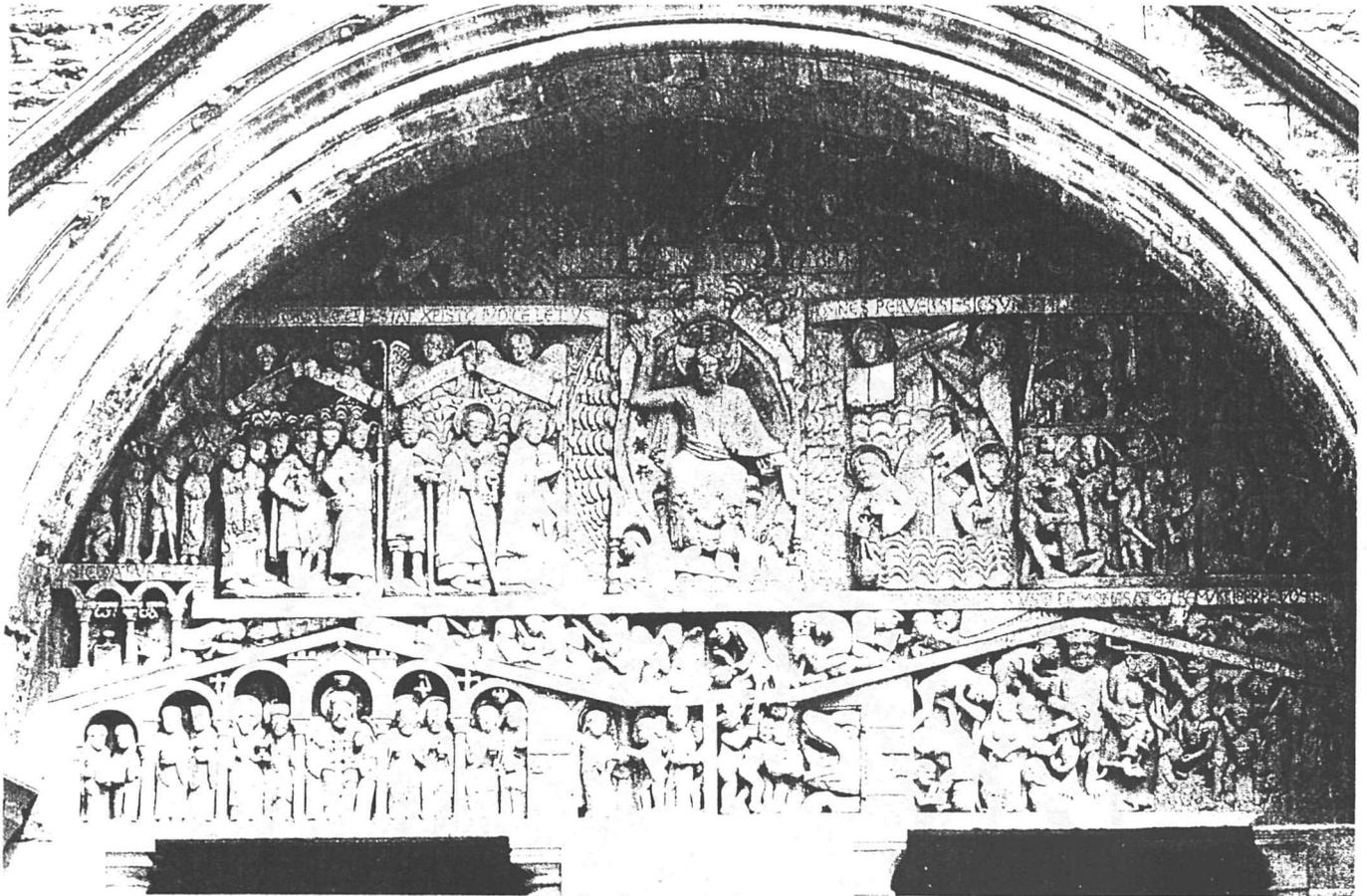
Chailieu, portail Jord



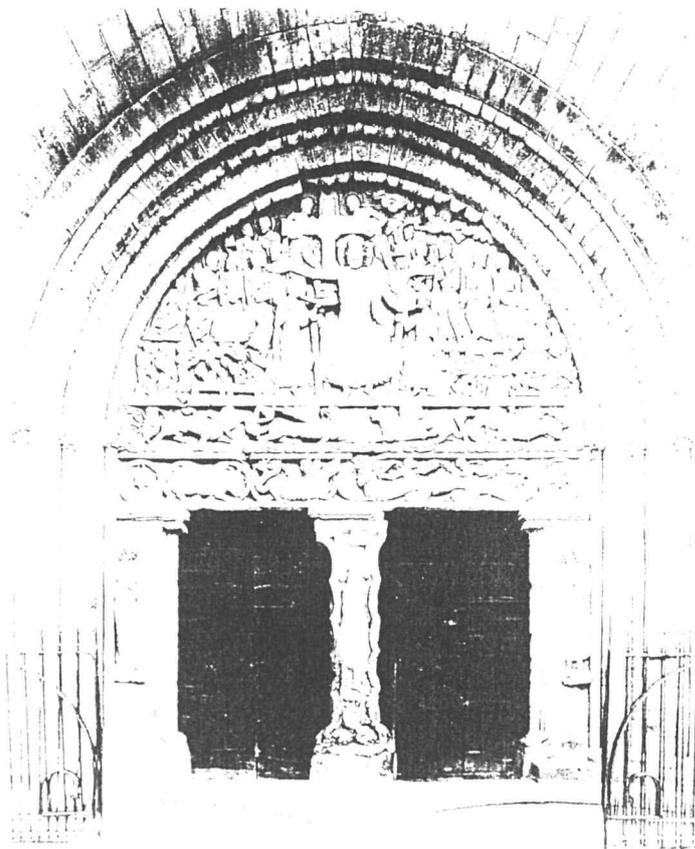
Le Jugement dernier de Mâcon, d'après Malo.



Autun



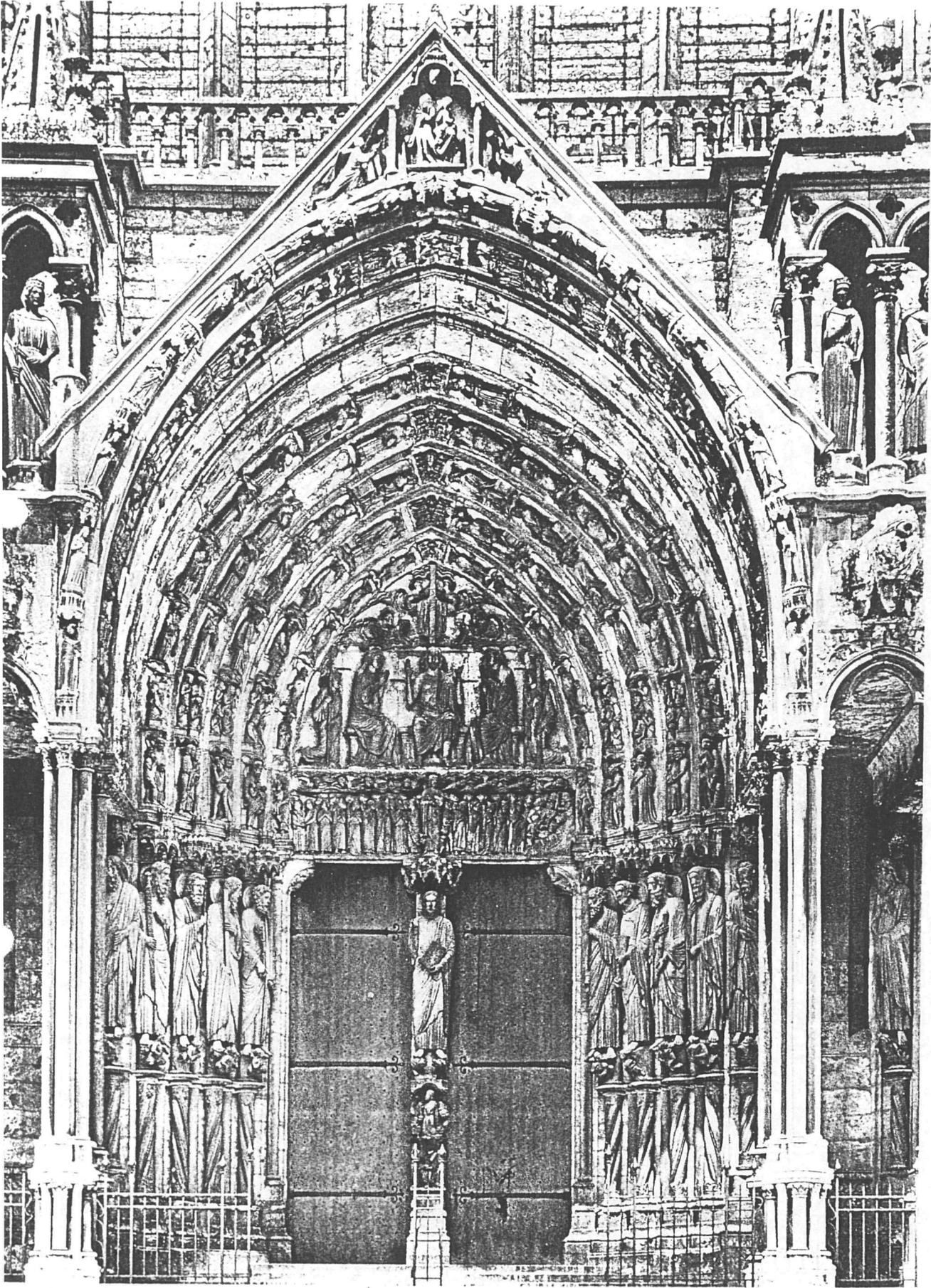
Conques (Aveyron), eglise Sainte-Foy, portail occidental, tympan.



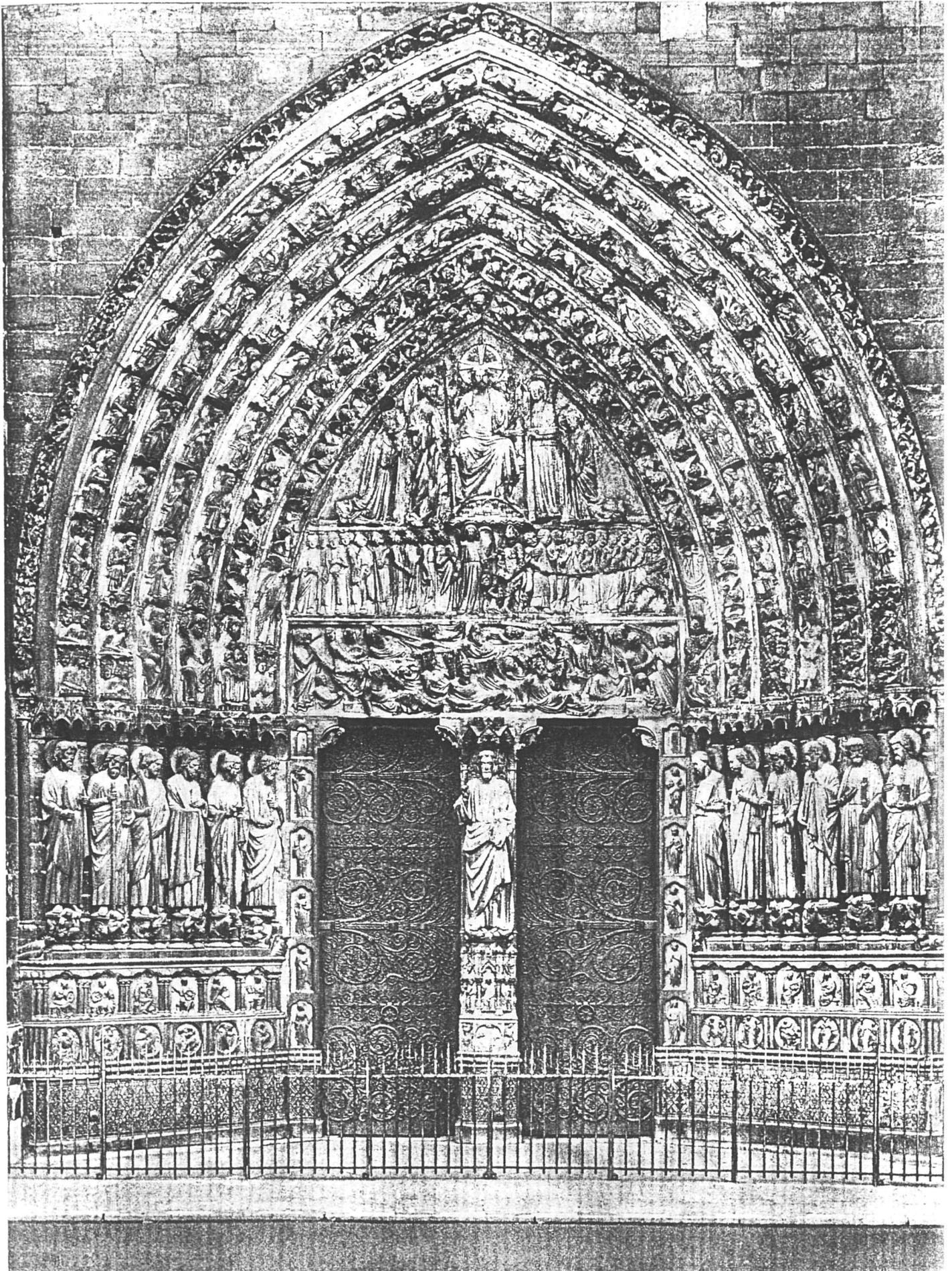
Beaulieu



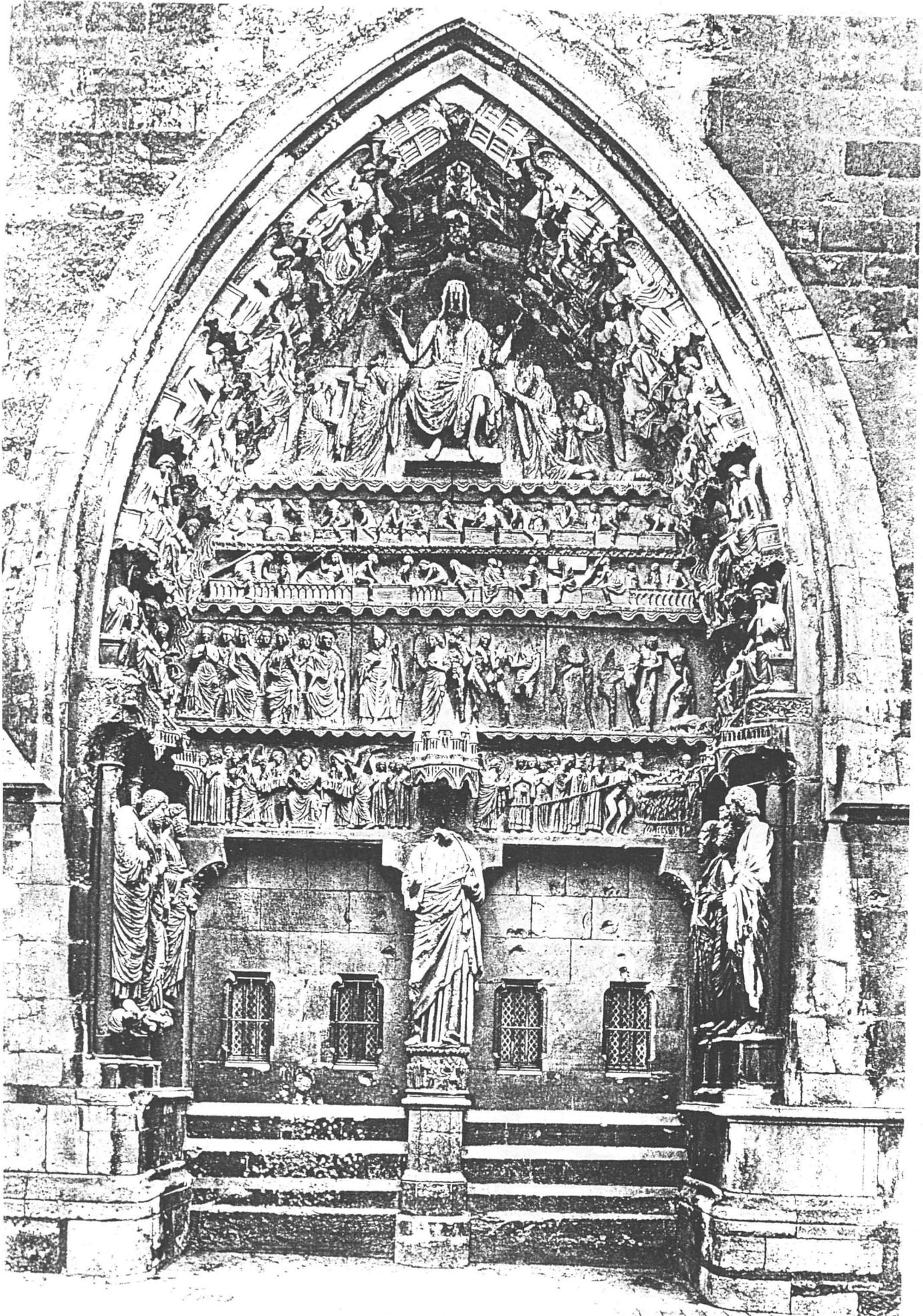
2 - Saint-Denis, abbaye, façade occidentale, portail central, Jugement dernier.



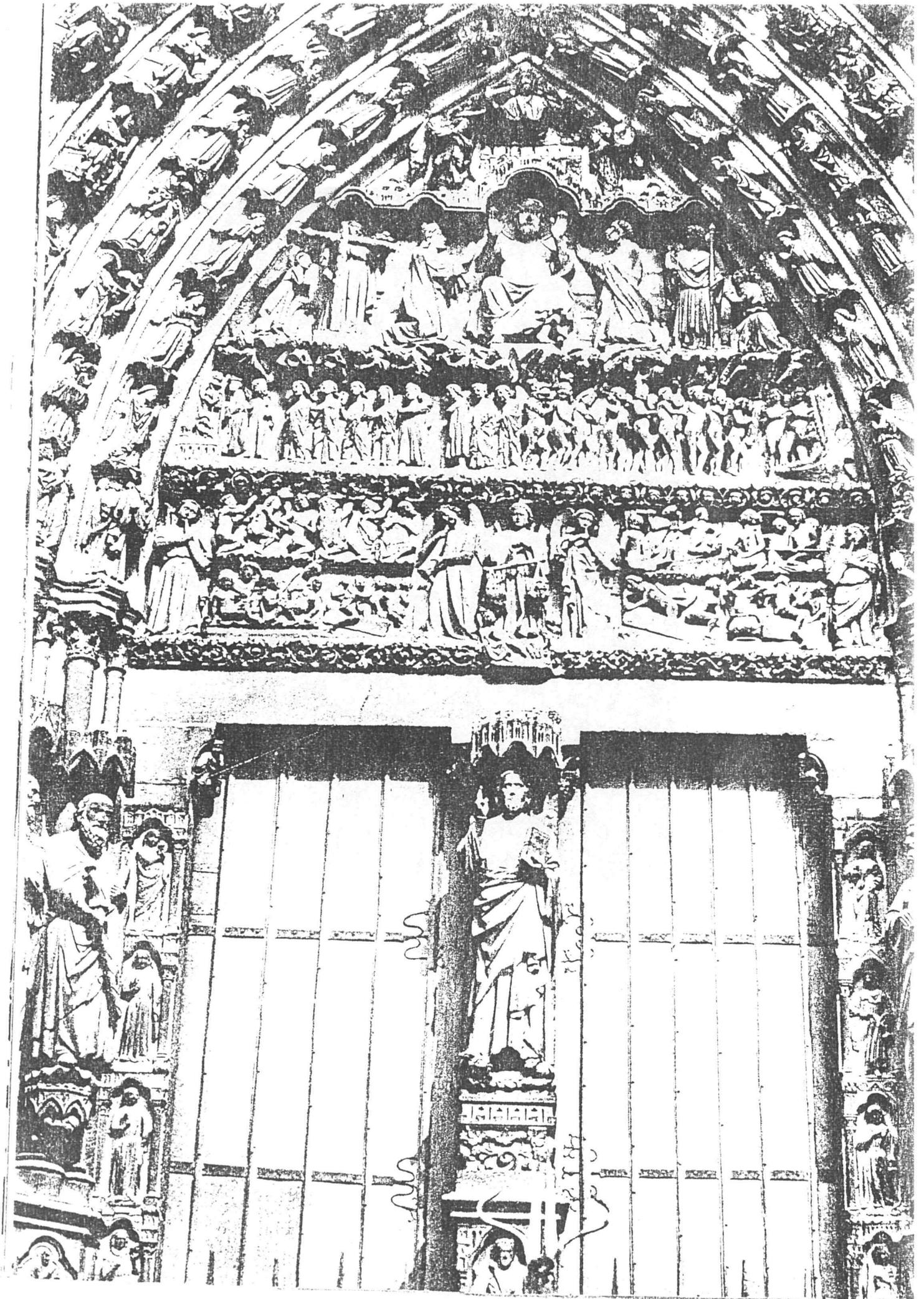
Chartres, portail Sud

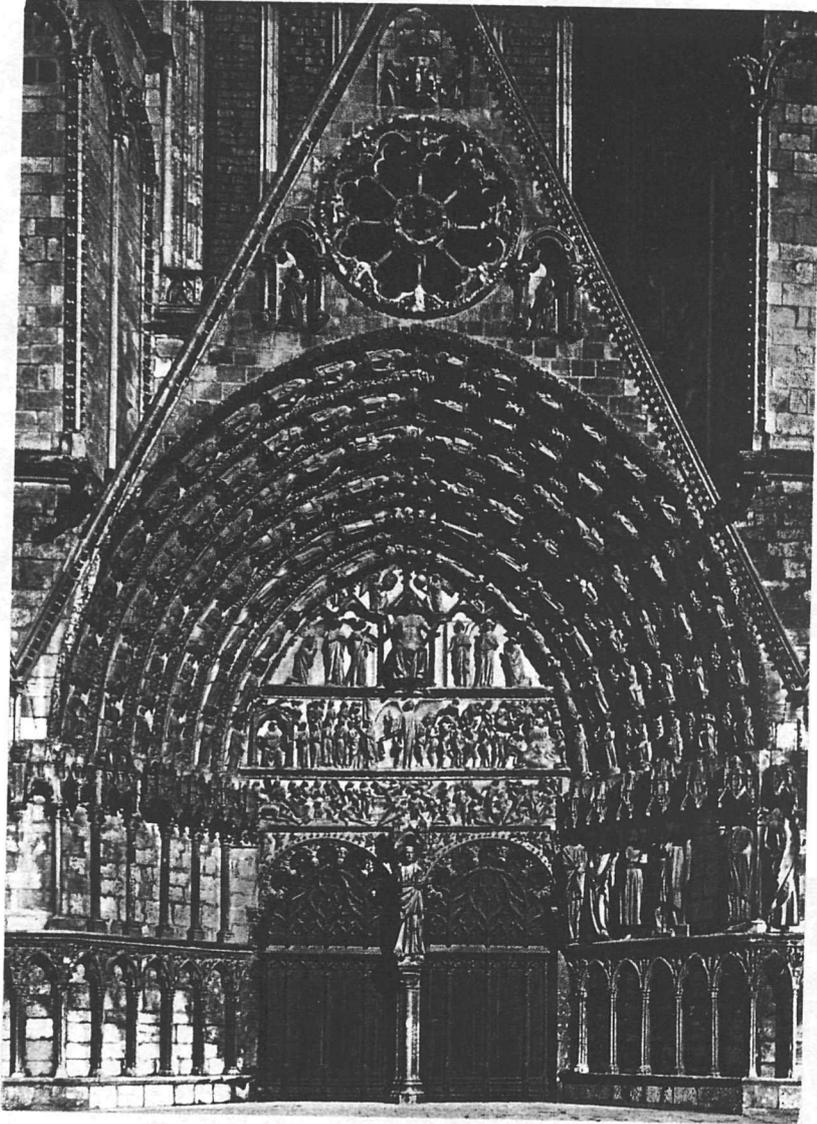


Paris, portail occidental

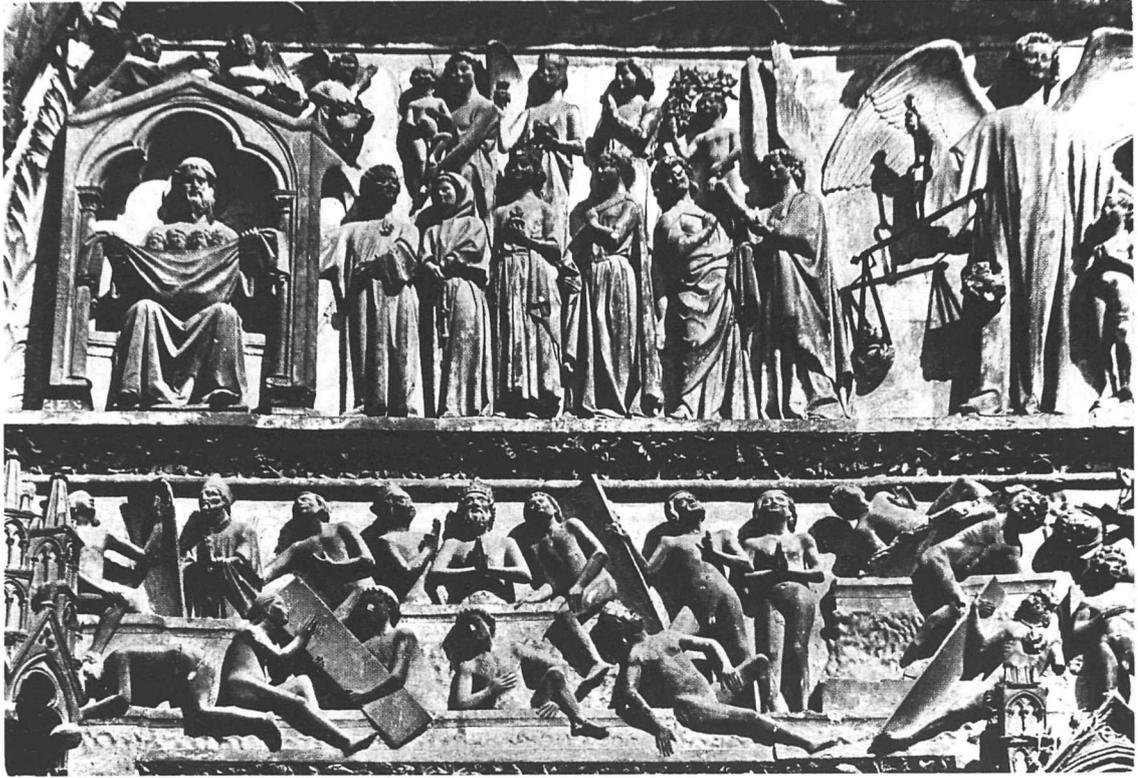


Reims , portail Nord



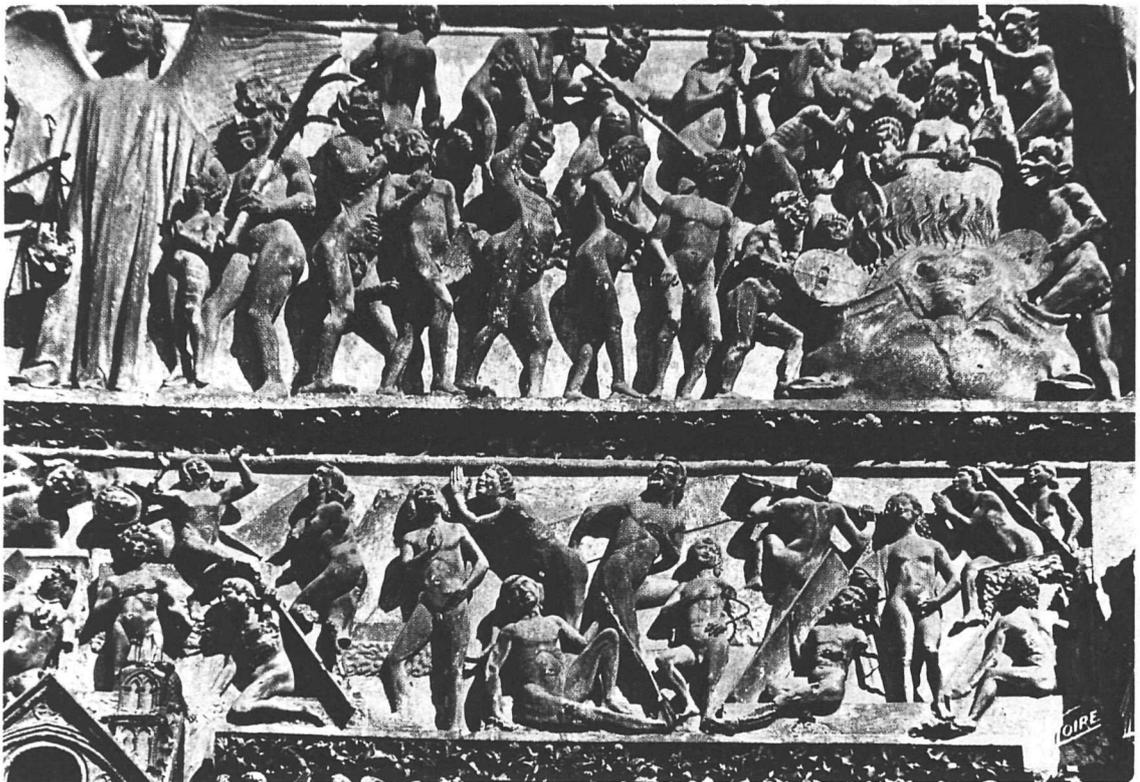


Bourges

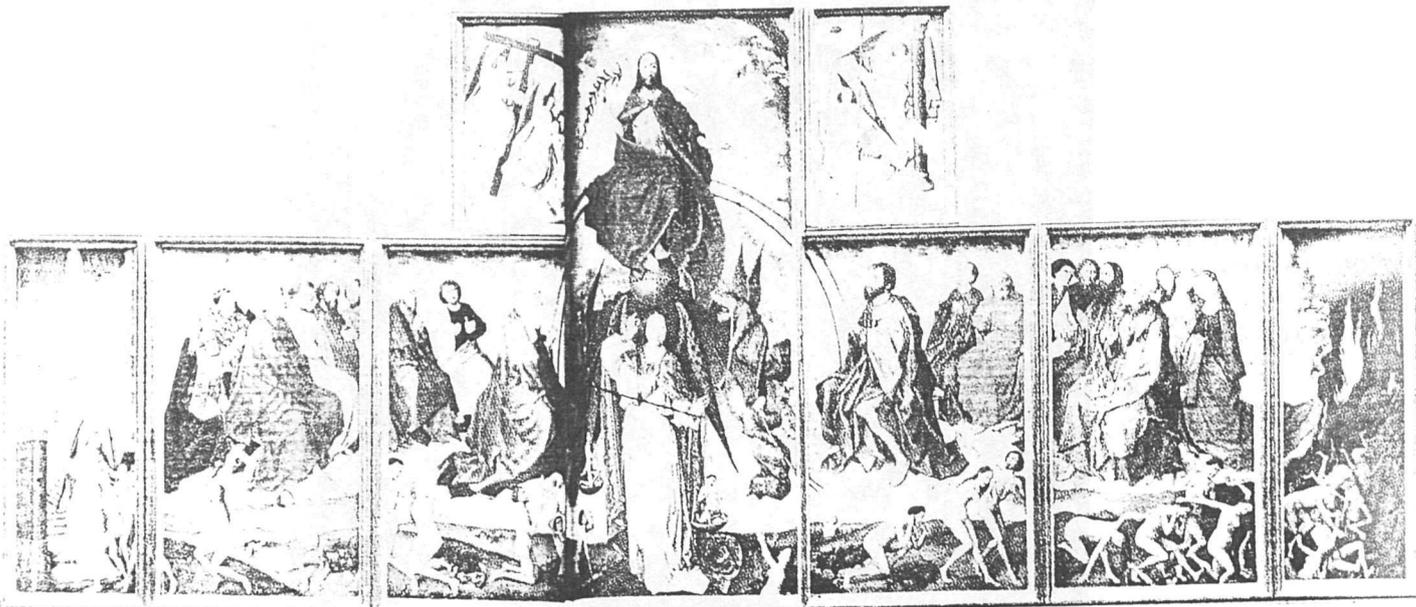


a

Bourges

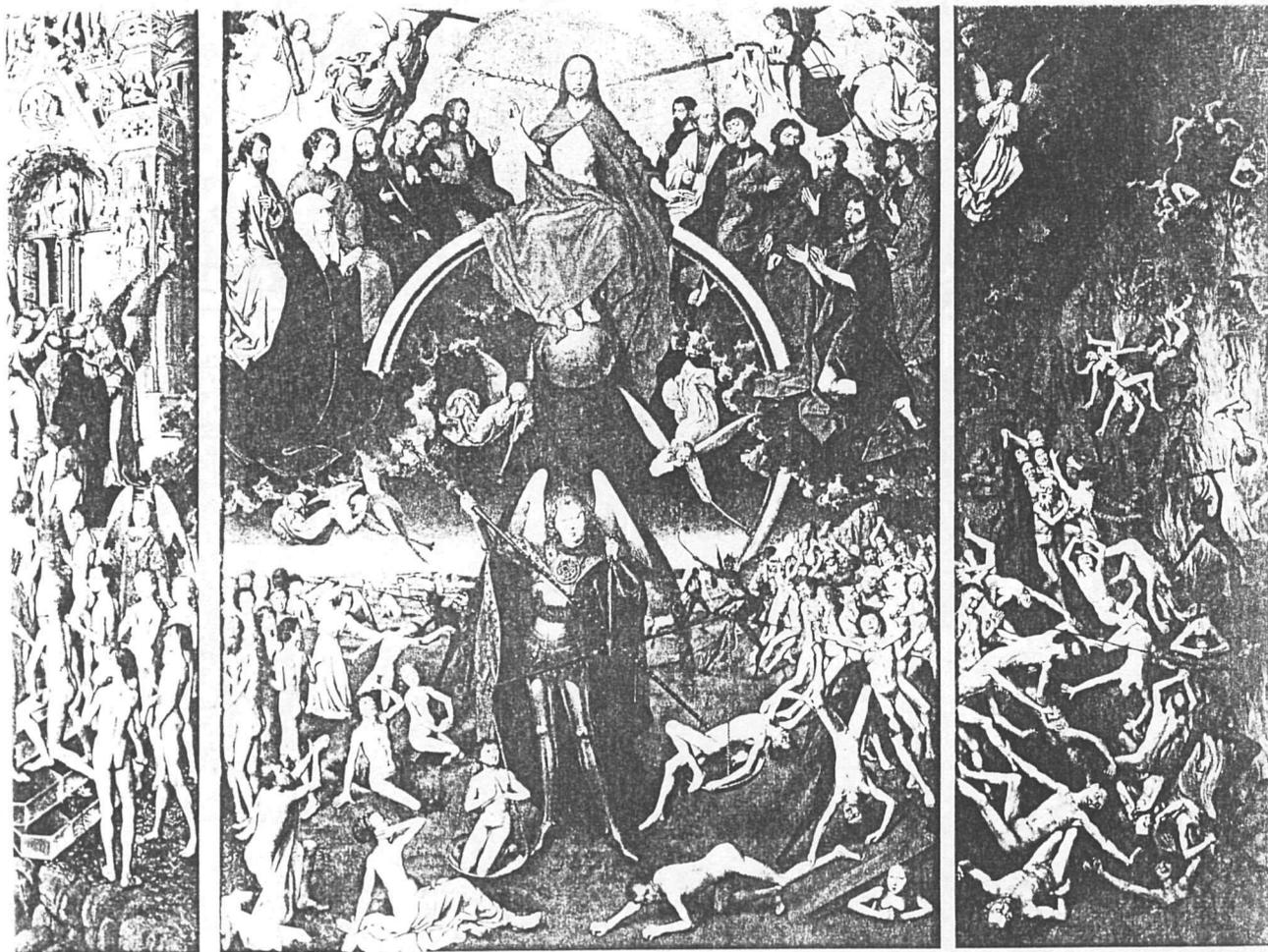


b



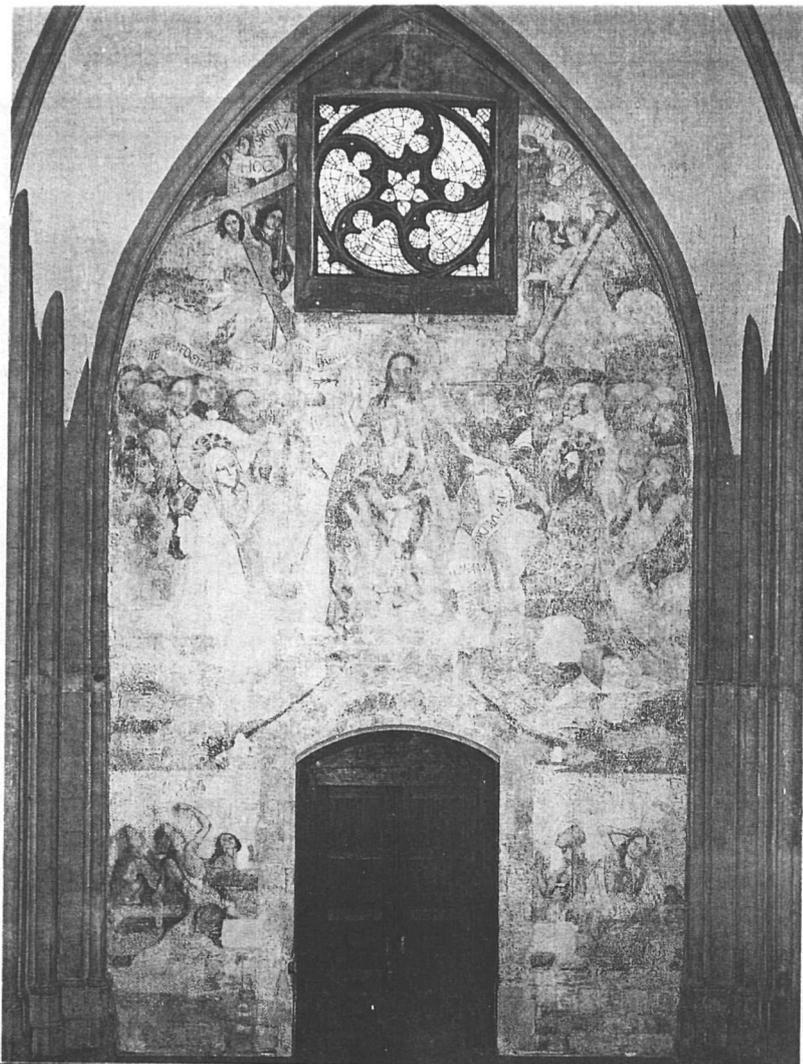
a

Jugement dernier de van der Weyden

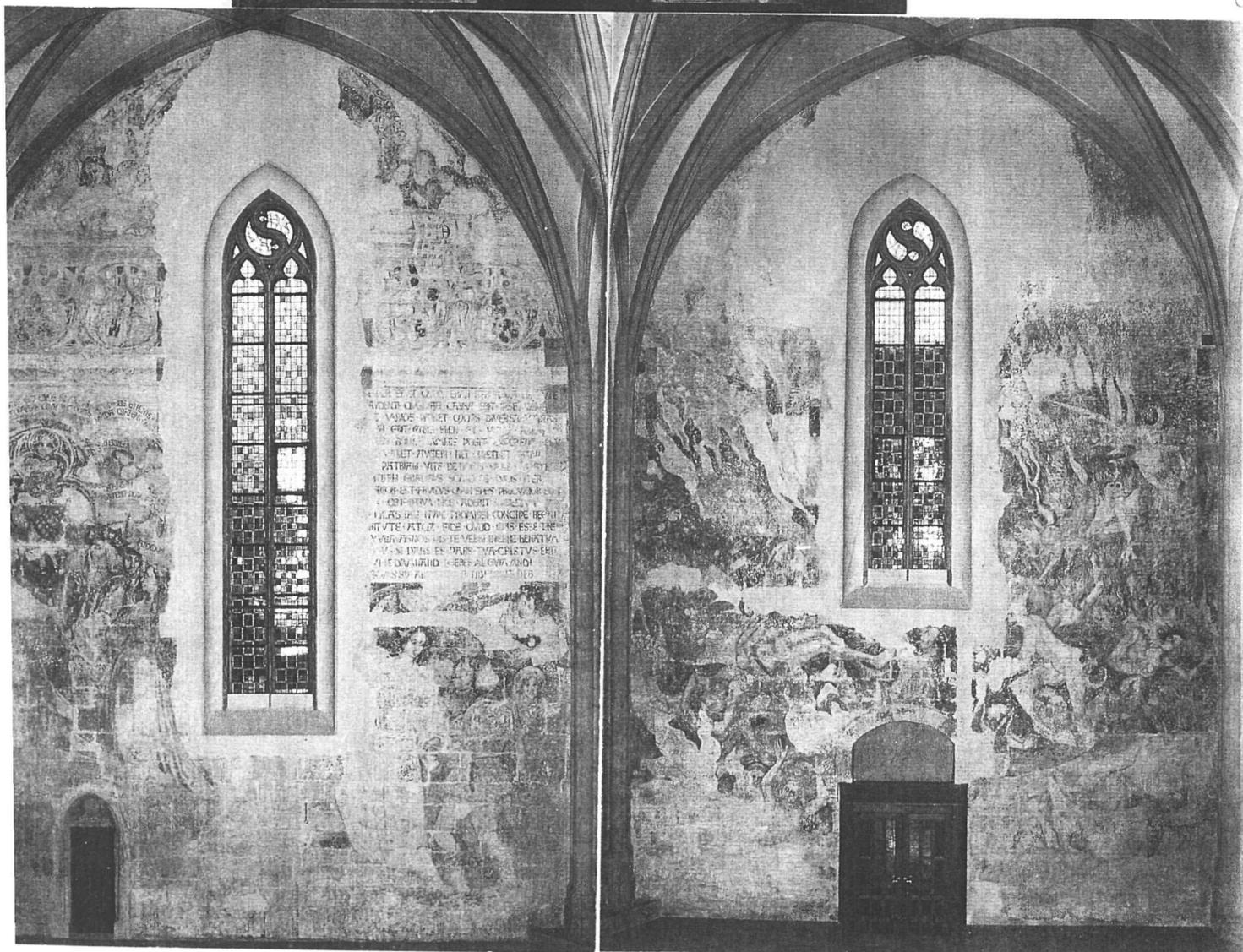


b

Jugement dernier de Memling



Jugement dernier
de Schönpauer à
Breisach





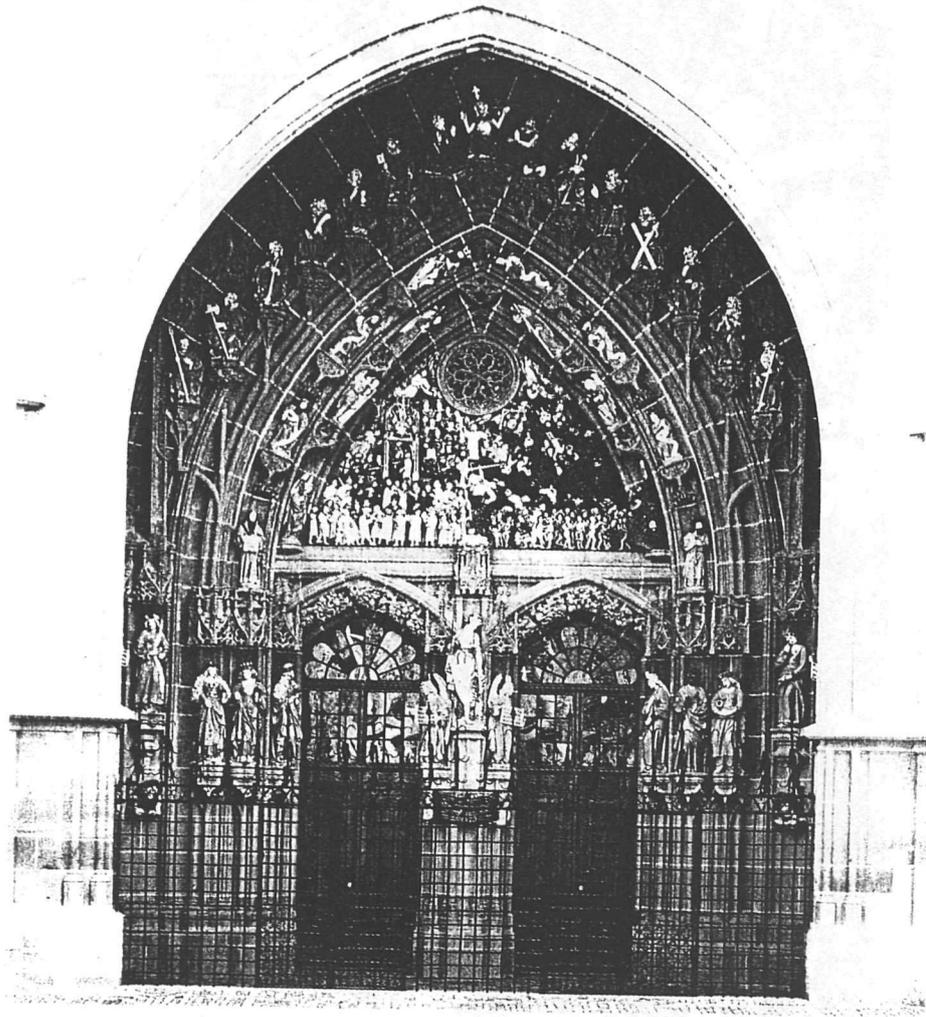
détail de la
Vierge du Jugement
dernier de Schonpauer

a



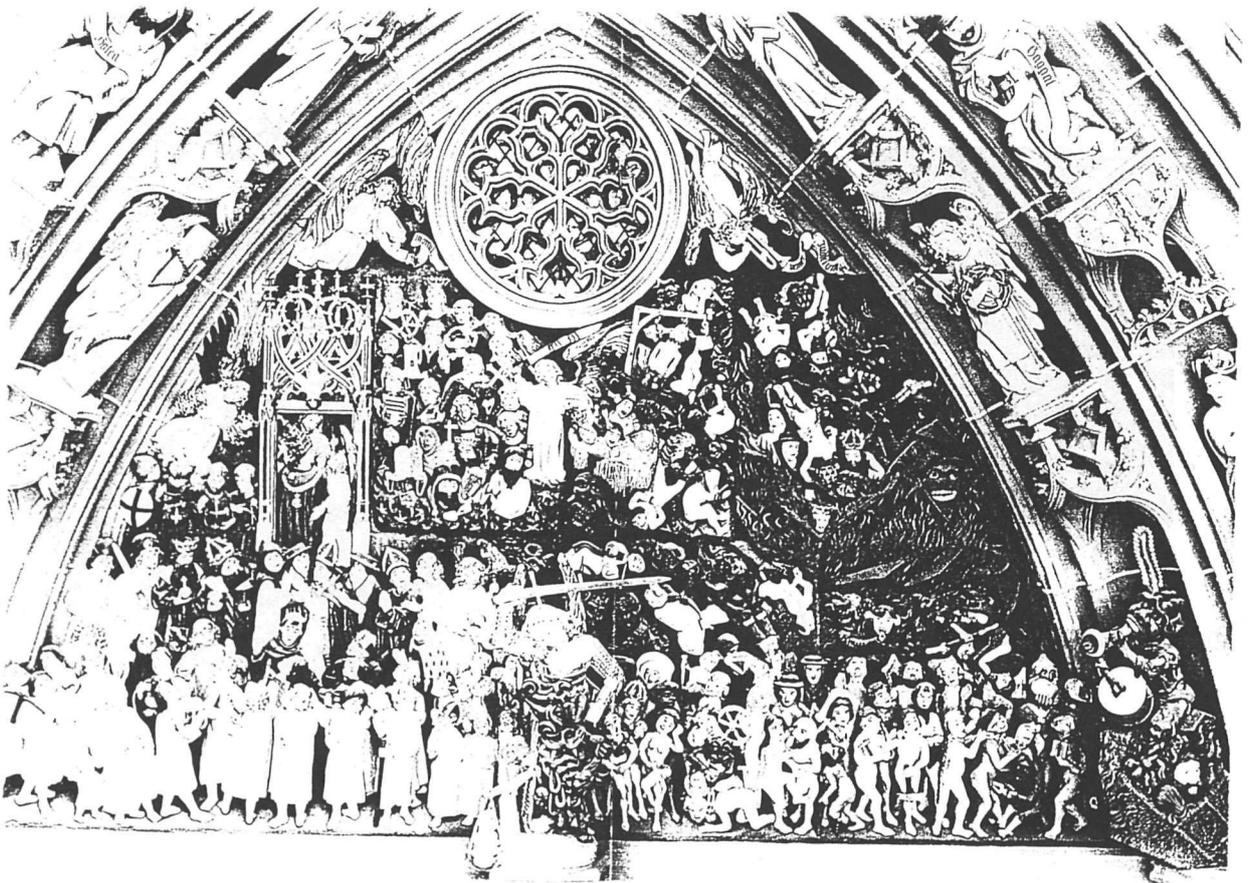
Jugement dernier
de l'église de
Penchants à Bene

b



a

Jugement dernier de Beine



b



détail du Jugement
dernier de Beune

a



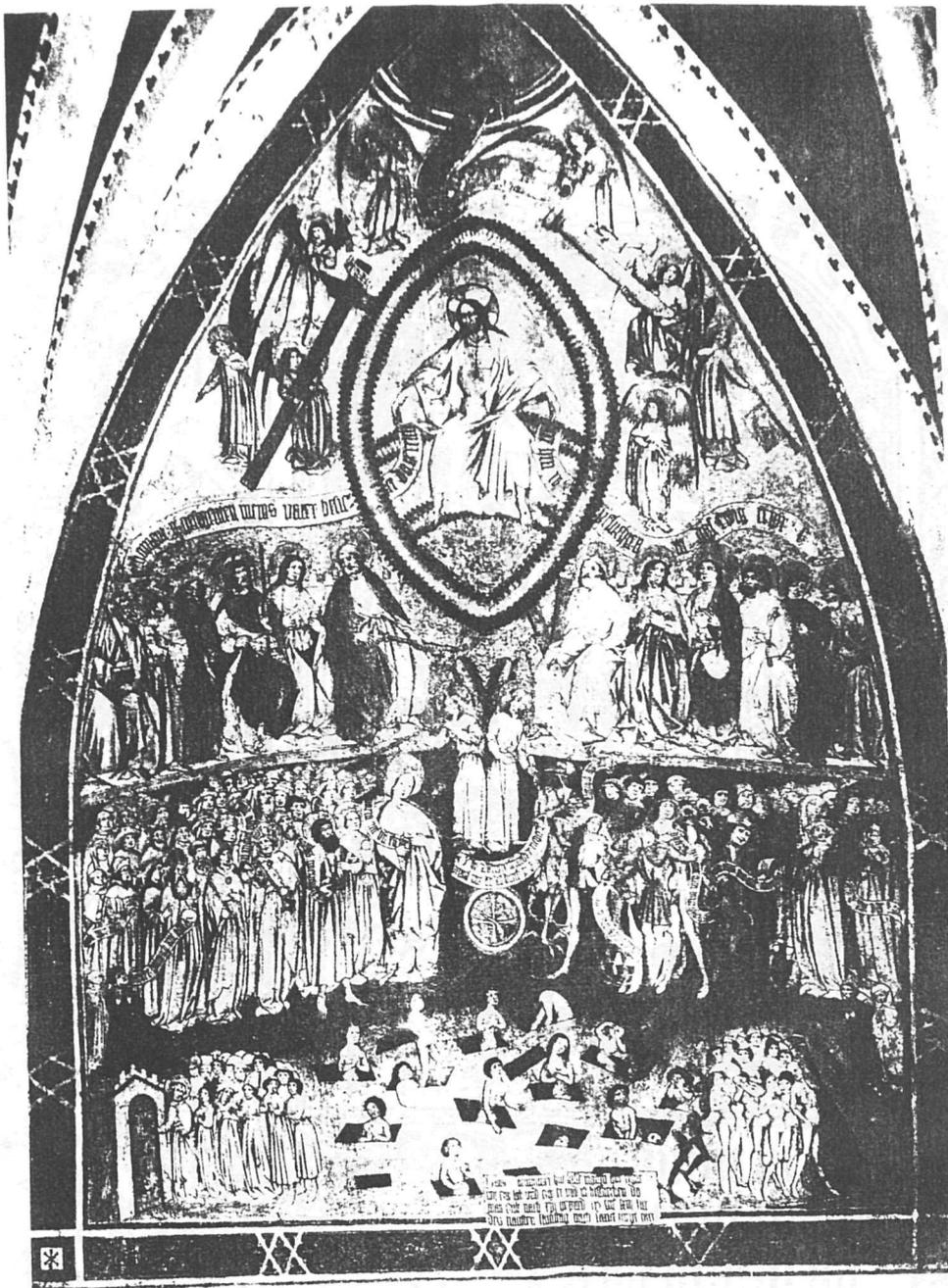
b

Jugement dernier provenant d'Uri



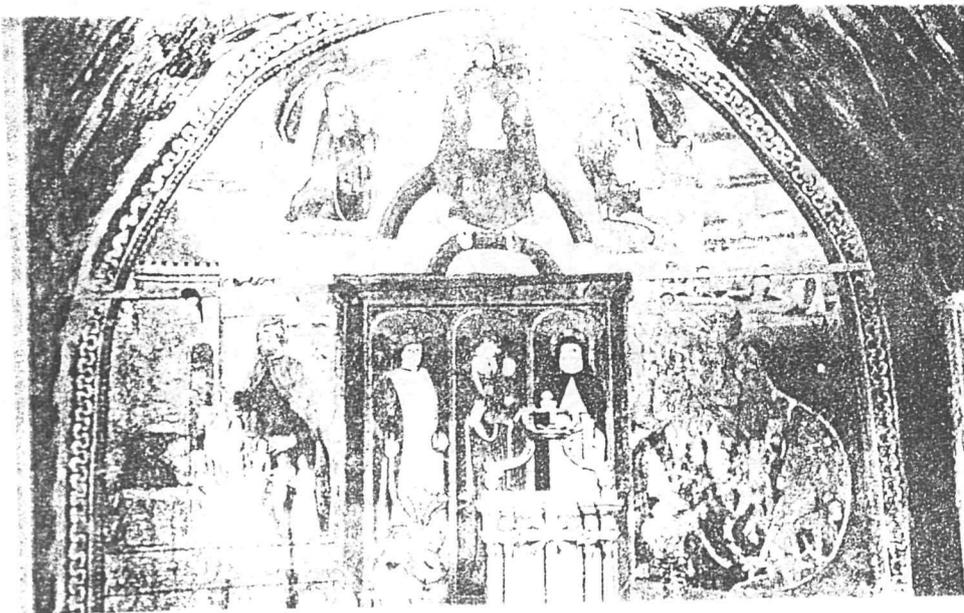
c

Jugement dernier provenant
du Tessin



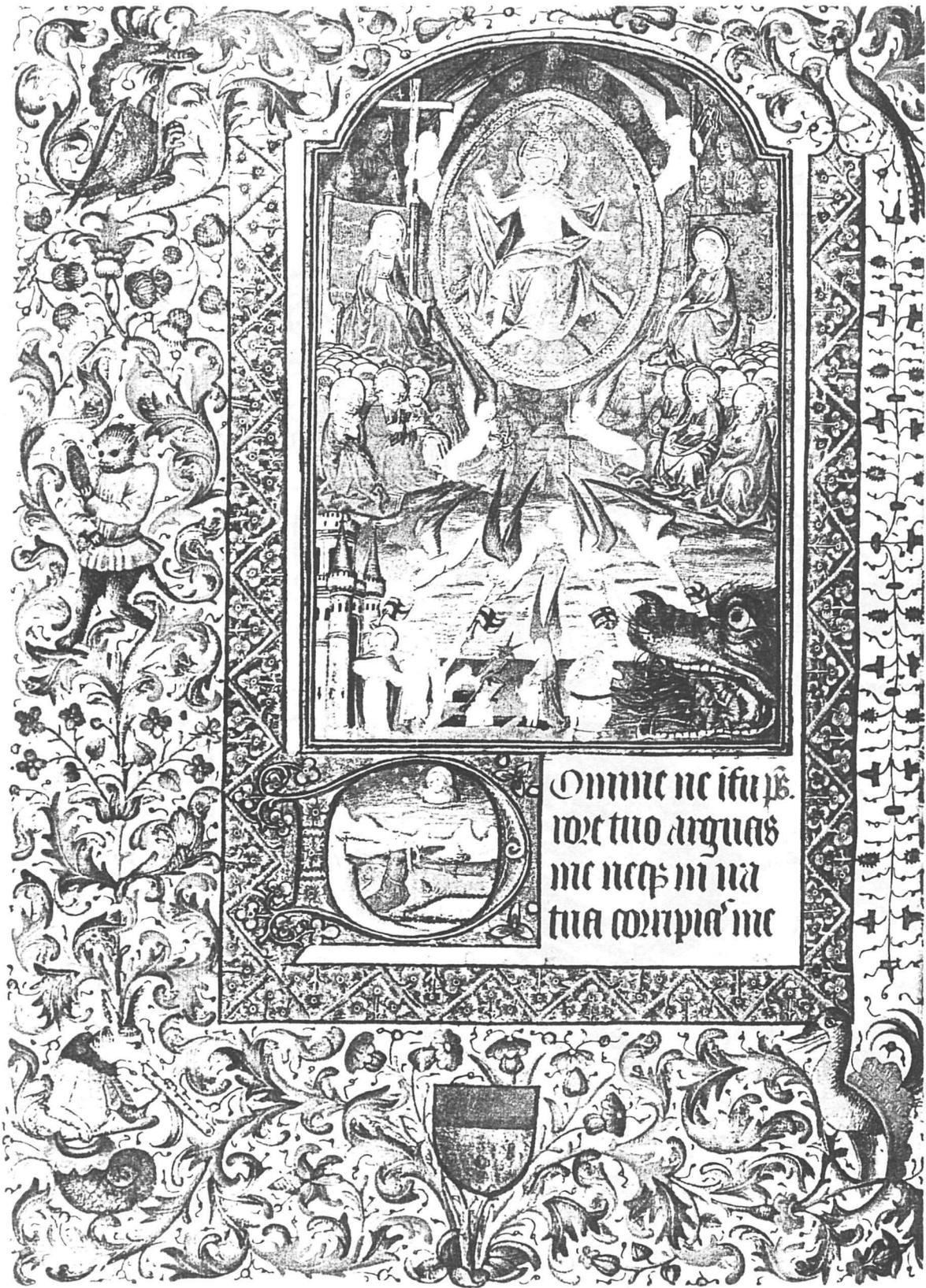
a

BAD HALL. MAGDALENEKAPELLE



b

La Tour, chapelle des Pénitents blancs, mur d'autel, Jugement dernier.



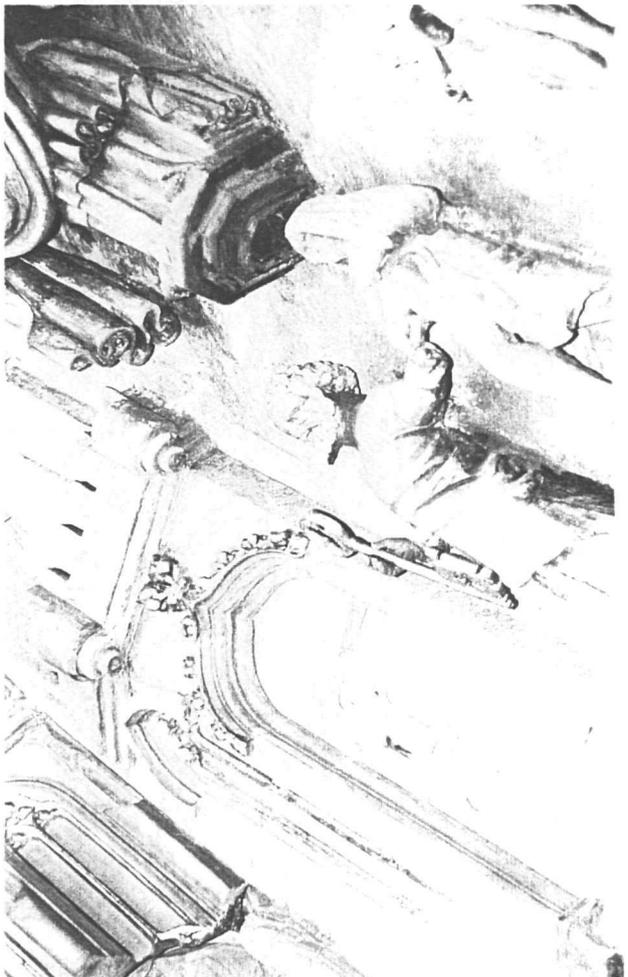
Omne ne ifu p̄.
 rore tuo arguas
 me neq; in ira
 tua corripas me

Les Heures d' Aimee de Saluces

Le Jugement dernier
de Tribourg



a

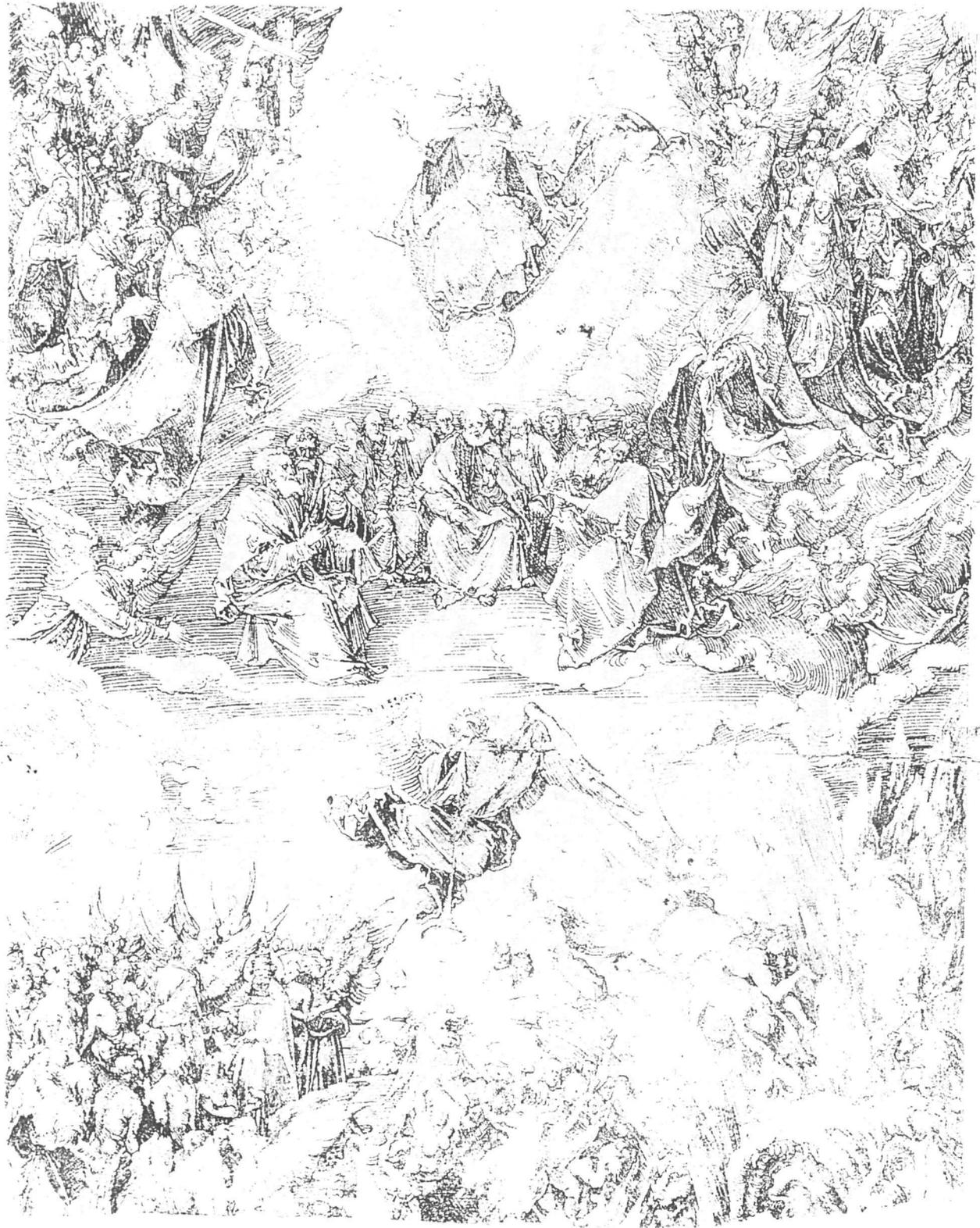


b





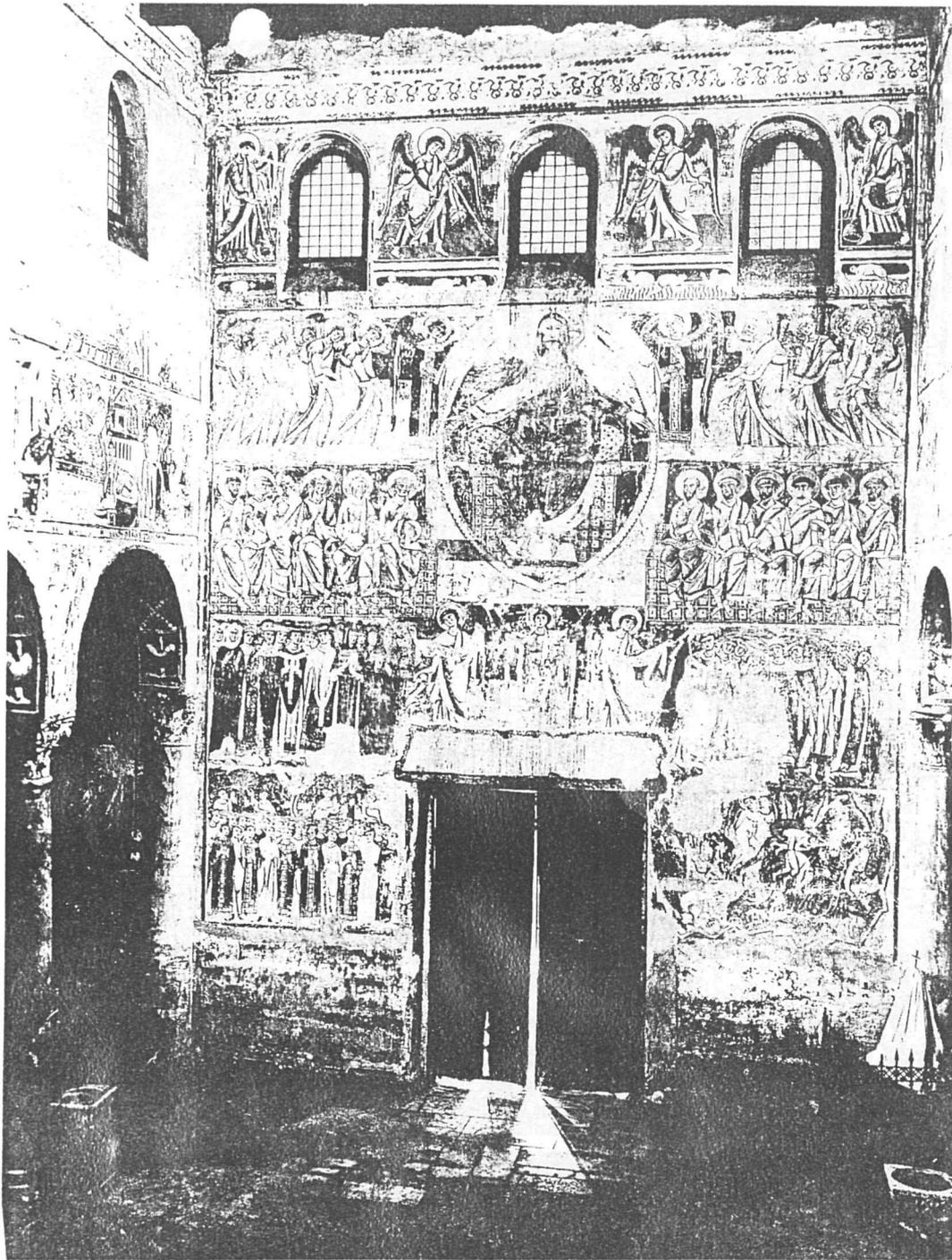
Dessin signé du monogramme M+S



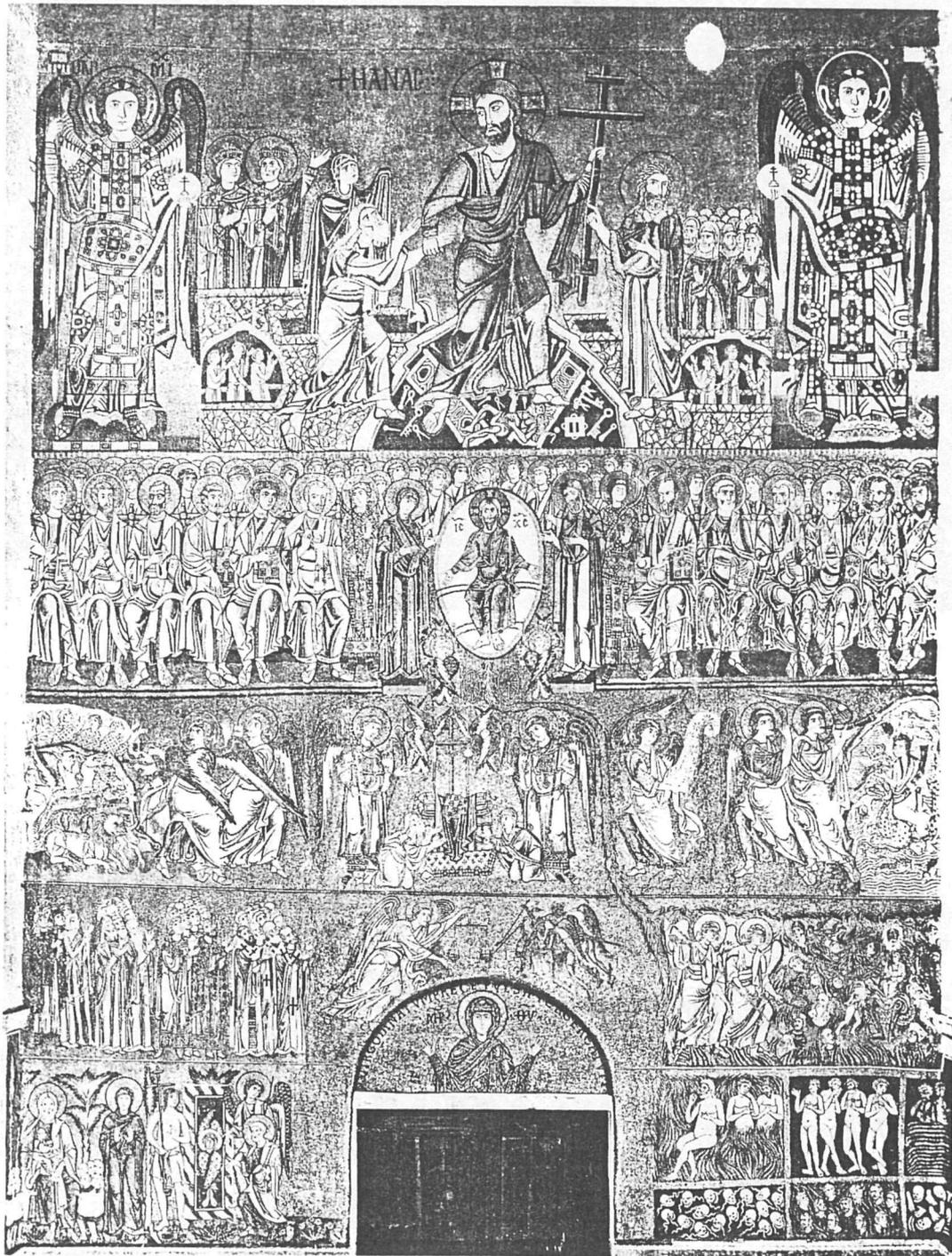
Dessin de Dürer



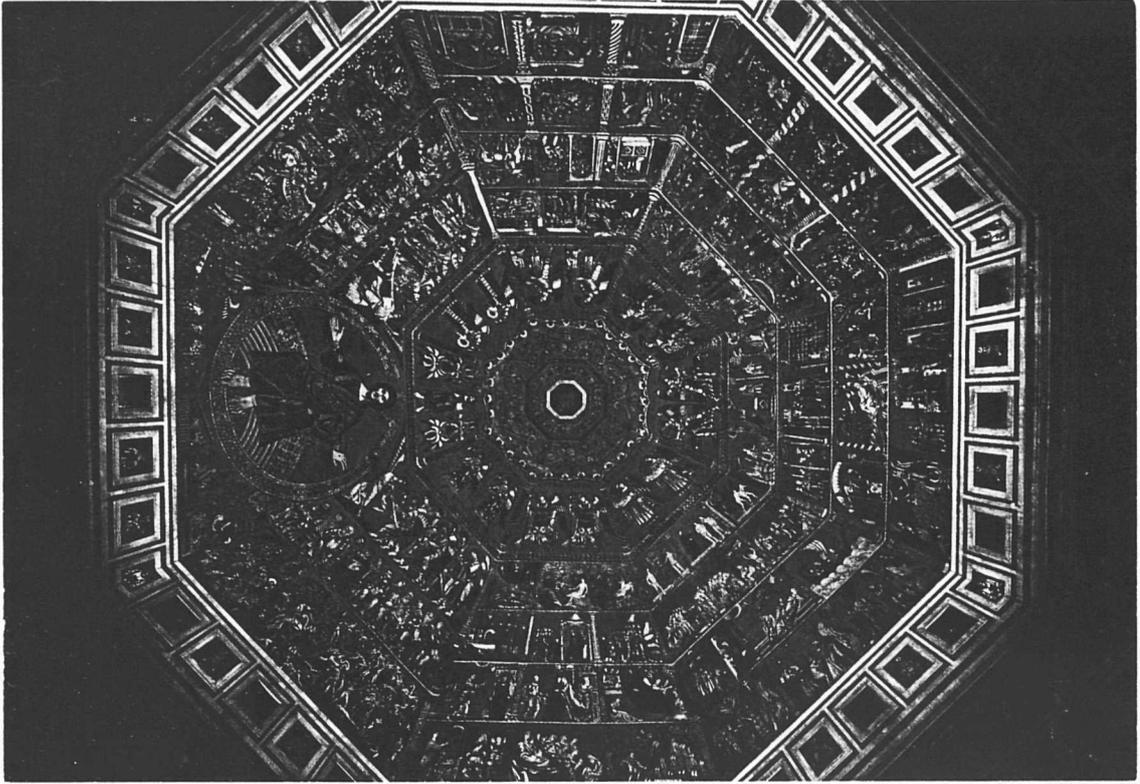
St Michel, dessin de Schongauer



Sant'Angelo in Formis, fresque du revers de façade, Jugement dernier.



- Torcello, cathédrale, mosaïque du revers de façade, Jugement dernier et Descente du Christ aux limbes.

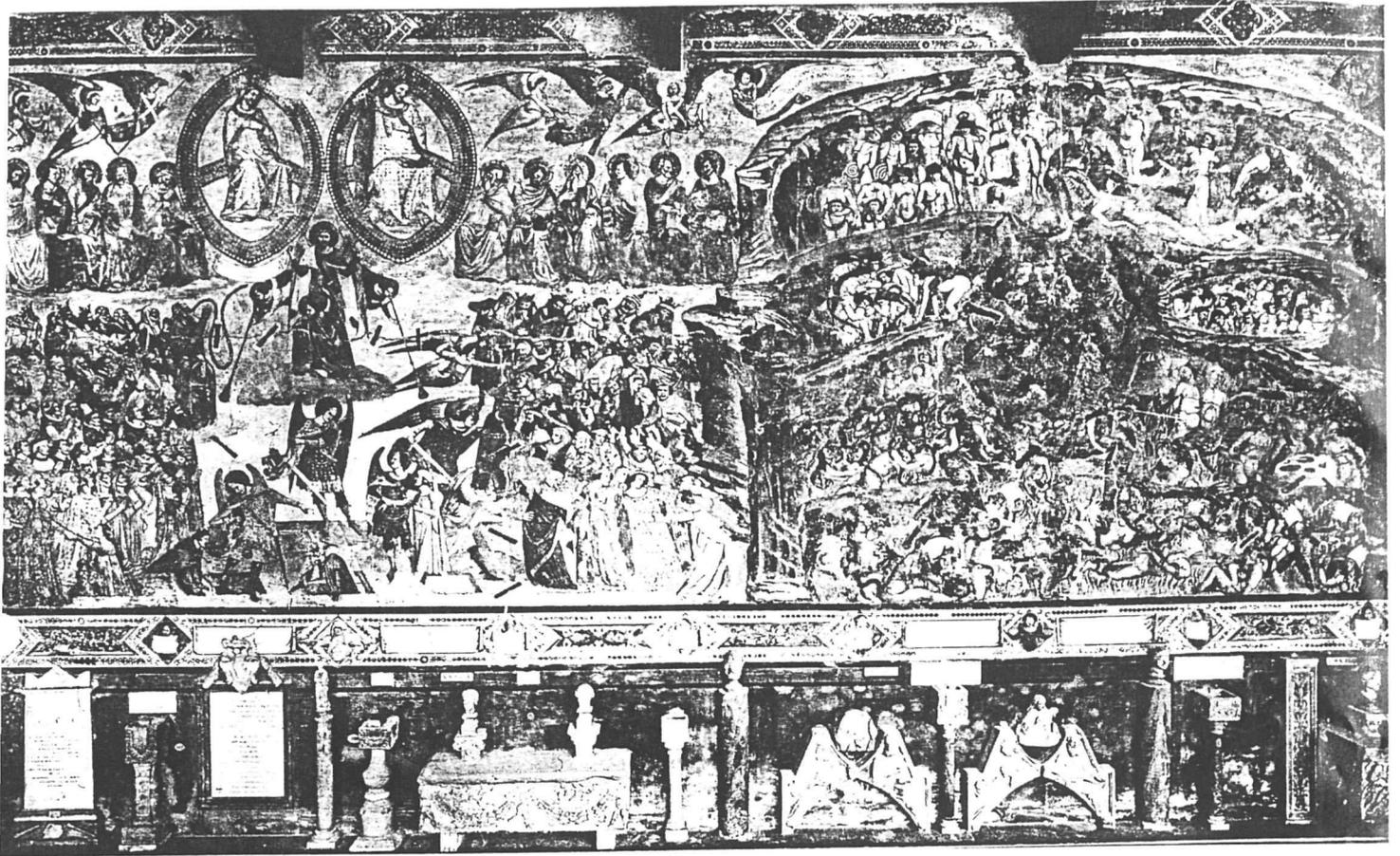


a

Jugement dernier du baptistère de Florence

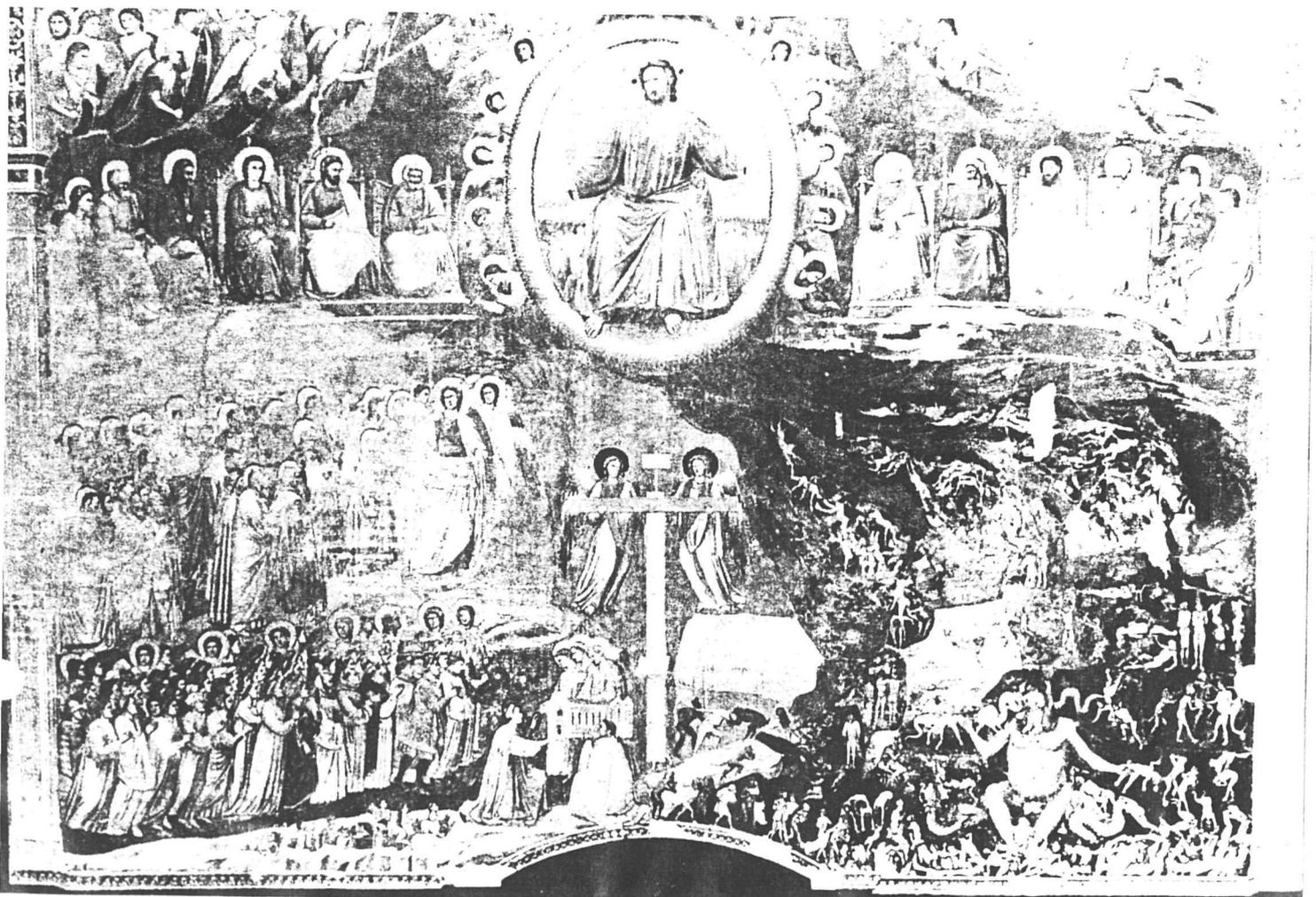


b



Pise, Camposanto, fresque du mur sud, B. Buffalmacco, Jugement dernier et enfer.

a



Padoue, chapelle Scrovegni, fresque du revers de l'abside, Giotto, Jugement dernier.