

Jugement dernier, destinées de l'au-delà : un paradis perdu de l'abbatiale de Farfa

Julie Enckell Julliard

DANS **REVUE DE L'ART** 2007/4 N° 158 , PAGES 25 À 33
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.158.0025

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2007-4-page-25?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



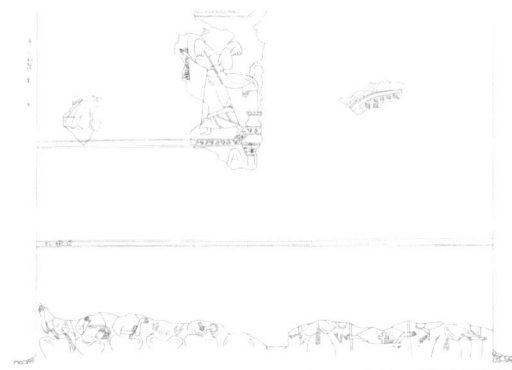
Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

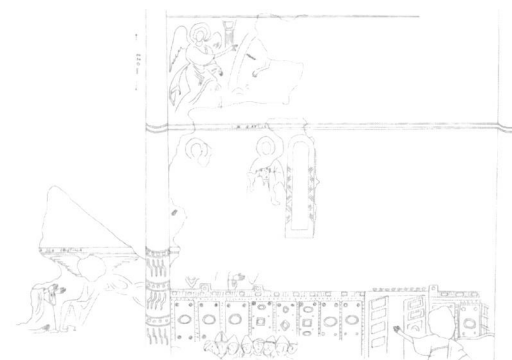
Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Jugement dernier, destinées de l'au-delà : un paradis perdu de l'abbatiale de Farfa

Tourments de l'âme, figures diaboliques, supplices, ténèbres incandescentes... Dans les études consacrées aux Jugements derniers, la représentation de l'enfer a longtemps fasciné davantage que celle du paradis¹. En art monumental, la rareté des témoignages conservés n'a pourtant pas permis de prendre toute la mesure de ce développement iconographique, dont la structure se révèle souvent plus complexe qu'il n'y paraît. Au fil de ces dernières années, les études conduites par Jérôme Baschet, puis par Marcello Angeben, ont heureusement marqué un renouveau dans notre manière d'appréhender le Jugement dernier. Ils ont tour à tour attiré notre attention sur l'importance, manifeste dans plusieurs réalisations du Moyen Âge central, d'éléments évocateurs du jugement individuel ou immédiat, soit du premier moment de séparation des âmes après le trépas, qui précède l'ultime jugement, collectif, de la fin des temps². On aimerait, dans la présente étude, nourrir cette enquête avec le cas italien du décor peint de l'abbatiale de Farfa en Sabine : resté pour une bonne part inédit et très peu étudié en raison de son mauvais état de conservation, celui-ci comprend un Jugement dernier qui habille la partie centrale de l'avant-nef de l'ancienne église (fig. 1, 2). Au risque de décevoir le lecteur, il convient de le dire d'emblée : son état fragmentaire ne permet pas de tirer des conclusions précises, ni sur la datation, ni sur le programme iconographique original. Néanmoins, la reconstitution du projet décoratif souligne l'importance accordée aux destinations de l'au-delà, au sein desquelles la narration occupe une place de choix³. Les spécificités iconographiques du décor, comme le peu d'exemples de Jugements derniers recensés en Italie centrale, invitent par conséquent à accorder au cas de Farfa une attention toute particulière.



1. Farfa, chœur carré, schéma du décor peint de la contre-façade



2. Farfa, chœur carré, schéma du décor peint de la paroi nord



3. Farfa, vue extérieure de l'avant-nef, chœur carré et tour-clocher

Le Jugement dernier habille les murs du corps central de l'avant-nef dans l'ancienne abbatale, communément appelé « chœur carré »⁴ (fig. 3). Ce dernier appartient aux rares vestiges épargnés au moment de la reconstruction de l'église à la fin du XV^e siècle par le cardinal Giovanni Battista Orsini (1482-1503)⁵. Des deux tours jumelles qui l'agrémentaient, il ne reste plus aujourd'hui que celle située au nord, l'autre ayant été détruite en 1622 afin de créer un accès au grenier et au réfectoire nouvellement construits⁶. La maçonnerie en *opus mixtum*, mise au jour lors d'une campagne de restauration menée entre 1968 et 1970⁷, indique une date d'édification de l'avant-corps autour de 1050⁸. Seule cette partie de l'église avait alors fait l'objet d'une reconstruction, que l'on justifie désormais par les contacts étroits que l'abbé de Farfa entretenait alors avec Cluny⁹. Le chœur carré se présente, d'ailleurs, comme une traduction locale des galilées clunisiennes¹⁰. Ce n'est que peu de temps après l'édification de l'avant-nef que l'on entreprit d'en décorer une première fois l'intérieur, à un moment proche de la grande cérémonie qui vit venir le pape Nicolas II (1059-1061) pour la consécration des deux autels majeurs¹¹. Ces peintures sont encore bien visibles dans la tour nord. Dans le chœur carré, elles ont disparu, quelques décennies plus tard, sous le nouvel enduit du Jugement dernier. Charles McClendon, l'un des rares auteurs à avoir porté une attention à ce décor, propose de faire coïncider sa réalisation avec l'abbatiate d'Adenolphus (1125-1144), sur

la base d'un rapprochement iconographique avec le panneau peint du Jugement dernier conservé à la Pinacothèque vaticane (fig. 4)¹². Très discutée, la date d'exécution de ce panneau a cependant été avancée au milieu du XI^e siècle, ce qui le rapproche désormais davantage de la première phase décorative de l'avant-nef¹³. L'état fragmentaire du décor ne permet plus de conduire une analyse stylistique approfondie. La rareté des sources locales postérieures au début du XII^e siècle invite, en outre, à la plus grande prudence lorsqu'il s'agit de proposer une date de réalisation. Le traitement de l'appareil ornemental trahit certaines parentés avec le décor ombrien de San Pietro in Valle à Ferrentillo que l'on propose désormais de situer vers la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle¹⁴. La réalisation du décor de Farfa pourrait par conséquent être un peu plus tardive que ne le pensait Ch. McClendon, mais tout cela reste flou¹⁵. Les lignes à venir ne discutent ni le style ni la datation. Elles focalisent l'attention sur la représentation du paradis et espèrent ainsi apporter une contribution au dossier de la destinée des justes.

Un décor fragmentaire

L'espace décoré a subi d'importantes transformations au fil du temps. Il ne reste qu'à peine un dixième du décor, qui s'étendait sur 8 à 9 m de hauteur. Chaque mur peint était divisé en son

milieu par une colonne engagée -base en pierre, fût en briques- également présente aux angles de la construction. Ces colonnes ne se prolongent pas jusqu'au sommet des parois, ce qui semble exclure l'existence d'un couvrement de pierre. La minceur des murs (entre 60 et 90 cm), qui n'aurait pas supporté une charge trop importante, vient renforcer cette idée. Au moment de l'édification de la nouvelle église à la fin du XV^e siècle, le Jugement dernier fut partiellement recouvert par de nouvelles peintures au sujet similaire. On remblaya alors l'arche qui s'ouvrait sur la nef, déjà rabaissée en 1401 à l'occasion de la consécration de l'autel majeur¹⁶. Au début du XVII^e siècle, lors de la création d'un corridor devant conduire au réfectoire, on détruisit une partie des soubassements et c'est à cette même période que l'espace fut divisé verticalement et horizontalement pour en faire les appartements du prieur (fig. 5). Lorsque les peintures du chœur carré furent découvertes en 1925, elles étaient dissimulées sous un badigeon de chaux. Une fois celui-ci enlevé, le décor fut restauré à trois reprises. Ces interventions n'ont pas toutes été de qualité égale et ont parfois malheureusement contribué à la perte de certains fragments.

Le mur nord et la contre-façade du chœur carré concentrent l'essentiel du décor conservé. Son caractère partiellement inédit, ainsi que sa mauvaise lisibilité, exigent que l'on en fasse une description précise. Le Jugement dernier était réparti en quatre registres superposés, la taille de



4. Cité du Vatican, Pinacothèque vaticane, panneau peint du Jugement dernier 1. Cité du Vatican,

(IP: 216.73.217.98)

Édition

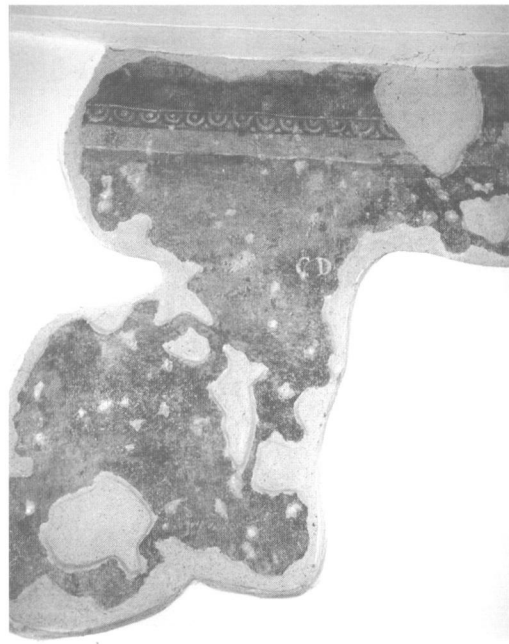


5. Farfa, chœur carré, état actuel de l'intérieur décoré

chacun variant de 1,5 à 2 m. Du premier situé dans les soubassements, il ne reste que trois principaux fragments qui indiquent une décoration non historiée faite de plages colorées, bordées d'une double frise d'oves. Deux d'entre elles, sur la contre-façade, comprennent des initiales sur un fond bleu -MM à gauche et CD à droite (fig. 6)¹⁷.

Le deuxième registre, le plus large, est le mieux conservé de tous. Sur le mur oriental, qui forme la contre-façade de l'église « occidentée », une surface d'enduit d'environ 80 cm de hauteur recouvre encore presque toute la largeur. Elle montre, légèrement décalé sur la droite en raison de la colonne engagée, le Christ juge vêtu de la pourpre qui exhibe les plaies de ses mains, les bras largement ouverts (fig. 1). Celui-ci est placé sous une architecture dont il ne reste que deux colonnettes -peut-être un dais. Son buste est en partie masqué par une croix dorée qui jonche un support horizontal sur lequel on distingue un clou et un objet gris incurvé, peut-être la patène. Le Christ se trouve ainsi derrière un autel surmonté d'une croix d'or, où gisent d'autres instruments de la Passion et vraisemblablement des objets du sacrifice de la messe¹⁸. De part et d'autre se dressent deux archanges richement vêtus du *loros* impérial, qui tiennent le globe de l'univers et présentent un phylactère déroulé annonçant la sentence du jugement, conformément au récit de l'évangile de Matthieu (Mt 25, 34 et 41)¹⁹ (fig. 7). Suit le collège des apôtres avec, décalé sur la paroi sud, Pierre, reconnaissable à ses clés (fig. 8). A gauche, Paul siège en première position, vêtu de rouge. Une surface assez importante, environ 70 cm, sépare les apôtres du troisième registre et laisse à penser qu'une composante supplémentaire venait s'ajouter à la frise humaine. C'est ce que vient confirmer une ancienne photographie où l'on aperçoit une forme indistincte, quelques centimètres au-dessus du premier disciple

à gauche²⁰. Faut-il envisager une foule de saints comme sur la mosaïque de l'église Santa Maria Assunta à Torcello (fin XI^e s.) ? (fig. 9) La représentation du Christ derrière l'autel, les deux anges annonciateurs, ainsi que le collège apostolique, forment une séquence familière des Jugements derniers d'Italie centrale, qui se retrouve en particulier -et de manière très semblable- sur le panneau peint conservé à la



6. Farfa, chœur carré, soubassements, fragment peint de la contre-façade

Pinacothèque vaticane (fig. 4). La place de Pierre, à la droite du Christ, est aussi une caractéristique typiquement romaine : elle fait écho au discours de Pierre Damien sur ce sujet²¹.

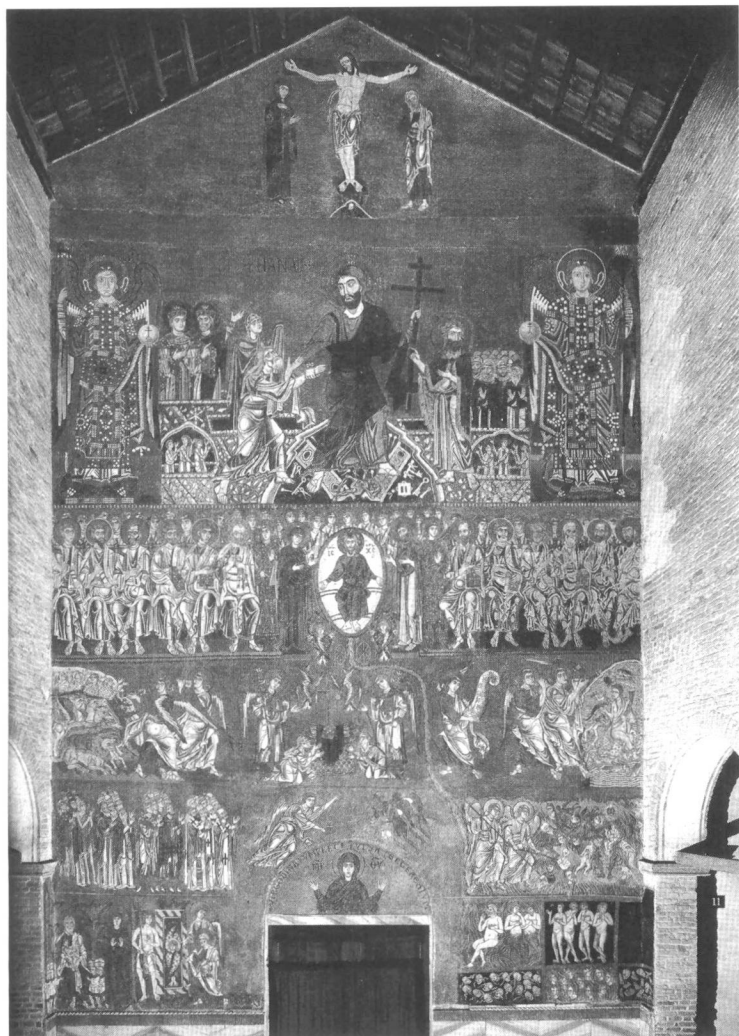
Sur la paroi nord, ce même registre est, pour une bonne part, occupé par la Jérusalem céleste qui revêt l'aspect d'une muraille à anneaux dorés incrustés de gemmes (fig. 10). La ville sainte occupe une place capitale dans le décor puisqu'elle se déroule sur environ 1,50 m de hauteur et près de 4 m de long. Des merlons, dont quatre sont encore visibles, scandent la partie supérieure à la manière d'une fortification, tandis qu'à droite un faux appareil couleur brique suggère la deuxième dimension de la construction. Dans l'encadrement, un personnage dont on ne perçoit que les mains et une partie du vêtement était tourné vers la droite en direction du Christ²². La porte du paradis se situe à l'extrémité droite : elle se démarque par sa hauteur, ainsi que par la série d'oves qui forme son linteau (fig. 11). Les deux vantaux sont ouverts et un personnage indique l'entrée d'un geste de la main. Sur la droite, un motif ondulatoire rouge forme une vague qui accompagne le geste du personnage mais ne doit pas être confondu avec ses ailes²³. L'apparence, sur le mur sud, de l'apôtre Pierre -vêtu de bleu- ne correspond pas à celle du portier de la Jérusalem céleste. Cela laisse à penser que c'est un ange qui jouait ici le rôle de *ianitor coel*²⁴. Une ancienne photographie issue de l'album de l'archéologue qui découvrit les peintures, Paul Markthaler, signale encore que les



7. Farfa, chœur carré, deuxième registre de la contre-façade, ange annonçant la sentence aux damnés



8. Farfa, chœur carré, mur sud, saint Pierre



9. Torcello, Santa Maria Assunta, mosaïque de la contre-façade

élus –des moines, des clercs et un évêque– étaient amoncelés devant la cité sainte²⁵. Derrière la colonne engagée enfin, un ange aux mains voilées fait face à un personnage au vêtement pourpre –une chasuble ?–, les bras tendus en avant (fig. 2).

Au-dessus du premier apôtre à gauche, un bandeau tricolore atteste l'existence d'un troisième registre qui s'étendait sur une hauteur d'environ 1,75 m. Sur la contre-façade, l'enduit a presque entièrement disparu, à l'exception d'un fragment d'inscription EL ARC SC qui suggère la présence de l'un des archanges, peut-être Michel ([Micha]el arc[hangelus]), ainsi que, dans la partie supérieure, un morceau de drapé et le haut d'une colonne surmontée d'un chapiteau à motifs végétaux stylisés²⁶. La paroi nord était, à ce niveau de la composition, occupée par une frise de saints. On distingue encore l'un d'eux en dalmatique jaune à gauche de la fenêtre comblée et plus à gauche encore, un visage brossé *a secco*. Derrière la colonne engagée, l'inscription A SCA CRISTINA indique que la série se prolongeait avec sainte Christine, très vénérée dans la région et à Farfa²⁷. Tout à gauche enfin, de l'autre côté de l'actuelle

porte d'accès au chœur carré, une forme en arabesque ocre jaune se détache sur un fond bleu.

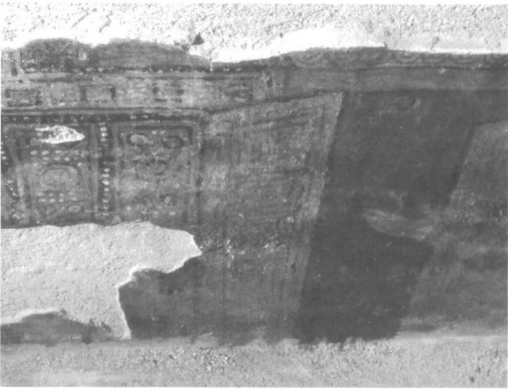
Du dernier registre qui s'étendait sur environ 2,20 m de hauteur, il reste sur la contre-façade, dans le prolongement de la colonne engagée, un ange, un sceptre dans sa main droite (fig. 12). Son geste indique qu'il s'adresse à un tiers. Plus à gauche, un personnage tourné en sa direction ne se distingue plus que par ce qu'il faut désormais reconnaître comme un pied et une partie de son vêtement (fig. 13)²⁸. Toute la scène est inscrite dans un décor illusionniste de grande qualité : dans la partie inférieure, une corniche feinte ornée de motifs végétaux très élaborés sert à délimiter le registre narratif et remplace la simple bande tricolore qui sépare plus bas les différents niveaux de la composition. À droite de l'ange, un pilier cannelé repose sur une base arrondie ; à gauche, une colonne de marbre marquait manifestement une séparation entre l'ange et son interlocuteur. Ce dernier registre est clos par une grecque. Il se prolonge sur la paroi nord avec un deuxième ange, également inscrit dans un décor architecturé. Celui-ci s'adresse cette fois à un

personnage en position allongée, accoudé et vêtu d'un manteau pourpre. Habillé différemment du premier –il porte un manteau rose sur une tunique blanche– l'ange est séparé de son interlocuteur par une courbe dont on ne sait si elle signale ici la présence d'un lit ou s'il s'agit d'une simple marque graphique. La dernière restauration des peintures a révélé que le personnage tenait un rameau noir dans ses mains (fig. 2, 14). Nous reviendrons plus loin sur ce détail d'importance, au moment de proposer une identification partielle de cette scène. Une ancienne photographie atteste enfin, dans la partie inférieure de l'enduit, la présence d'un bandeau sur lequel défilait un *titulus* dont on ne déchiffre que les lettres suivantes : X I E RELIC. Il ne reste de ce même registre, au-dessus de l'arche à l'ouest, que deux têtes isolées et barbues, l'une rousse et l'autre aux cheveux noirs.

Le paradis

Cette brève description permet de mesurer de l'emblée la place de choix octroyée dans le décor au lieu paradisiaque. Conformément à la géographie de l'au-delà, celui-ci se situe dans la partie haute de la composition, aux cieux, par opposition aux lieux infernaux habituellement localisés dans la partie basse, sous terre. Il occupe la paroi nord, et apparaît ainsi à la droite du Christ, dans la zone symboliquement réservée aux élus. La richesse des matériaux qui composent la Jérusalem céleste fait écho à la description de l'Apocalypse (21, 18-19) : « La muraille était construite en jaspe, et la ville était d'or pur, semblable à du verre pur. Les fondements de la muraille de la ville étaient ornés de pierres de toutes espèces », tandis que les rangées de perles qui défilent le long de chaque panneau doré évoquent ce verset : « Les douze portes étaient douze perles : chacune des portes était une seule perle » (Ap 21, 21). D'un point de vue typologique, l'apparence de la cité sainte atteste une étroite filiation avec les représentations d'Italie centrale. Son aspect de muraille dorée et gemmée est en effet très proche de la représentation du tondo de la Pinacothèque vaticane, qui montre à l'intérieur la Vierge entourée d'élus (fig. 4). Elle doit aussi être rapprochée du Jugement dernier de Santa Maria Immacolata à Ceri (1102-1133/34), que les fragments restants semblent présenter comme une variante du tondo²⁹. Cette tradition iconographique tire son origine des décorations d'absides romaines paléochrétiennes, par exemple Santi Cosma e Damiani (526-530), et connaît un développement particulier dans la mosaïque de l'arc triomphal de l'église Santa Prassede (817-824), sur lequel la Jérusalem céleste est déjà représentée à la manière d'un rempart imposant et somptueux, orné de pierres précieuses (fig. 15)³⁰. Dès les premières représentations en Italie centrale, la ville des élus prend ainsi l'allure d'un gigantesque bijou. Celui-ci possède les caractéristiques d'une fortification :

F. Julliard | Recherches Ophrys | 2018 | URL : https://doi.org/10.673.217.98



10. Farfa, chœur carré, mur nord : Jérusalem céleste (détail)

11. Farfa, chœur carré, mur nord, *ianitor coeli* devant la Jérusalem céleste

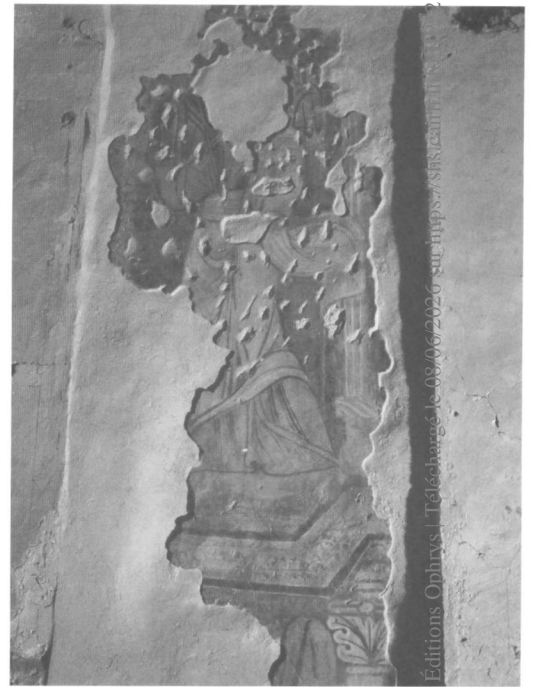
une place discrète par comparaison à celle du chœur carré qui s'étend sur un large pan de mur.

L'Accueil des justes

Peuplée d'élus, la cité sainte de Farfa nous est montrée comme le lieu de l'inclusion des justes³³. Comme à Santa Prassede, elle est à la fois un paradis habité et le lieu vers lequel tendent les élus. Cet aspect n'est pas seulement illustré par le groupe des moines aux portes de la ville sainte, mais encore par un fragment jusqu'ici resté incompris qu'il convient d'analyser en détail. Il s'agit de celui qui représente un ange aux mains voilées faisant face à un personnage vêtu de pourpre (fig. 2). Certains ont cru pouvoir identifier cette scène comme l'Assomption de la Vierge, croyant que l'ange était en train d'accueillir l'âme de la défunte aux cieux³⁴. La taille du personnage qui se tient face à l'ange est équivalente à celle de son interlocuteur ; elle ne correspond pas, par conséquent, à l'*animula* de Marie habituellement représentée plus petite. Celle-ci est en outre le plus souvent montrée enrobée d'un linceul diaphane plutôt que d'un vêtement coloré. Un ancien cliché, sur lequel une plus grande part d'enduit peint est encore visible, fournit des indications précieuses et permet de mieux comprendre la scène représentée (fig. 17). On remarque que le personnage adopte une position agenouillée et une troisième main visible en contrebas signale qu'il est accompagné³⁵. En tenant compte du fait que la colonne engagée n'induit pas de rupture narrative au sein du registre -celle-ci existait déjà au moment de la campagne de décoration- il faut considérer cette scène comme étroitement liée à celle de droite qui représente les moines aux portes de la Jérusalem céleste. Il s'agit, vraisemblablement, d'une étape antérieure à l'arrivée des élus, où ces derniers sont accueillis par un ange. Comme Jérôme Baschet l'a bien fait remarquer, le cheminement des justes vers le paradis est une composante propre au bas Moyen Âge, de plus en plus fréquente à partir du XIV^e siècle³⁶. C'est alors que la dramatisation de la scène s'accroît, faisant place à une insistance sur le moment de transition entre l'extérieur et l'intérieur du paradis. C'est le cas par exemple sur le panneau réalisé par l'atelier de Guido da Siena conservé au Musée diocésain de Grosseto (1300-1320), où saint Pierre guide les membres de la communauté monastique dans un mouvement ascensionnel vers la porte du paradis³⁷. Le cas de Farfa forme ainsi une exception dans les décors peints antérieurs recensés de la région.

Le quatrième registre

La représentation du paradis accorde, comme nous l'avons vu, une place de choix à l'accueil des élus. Comment comprendre, dès lors, le rôle des anges du dernier registre ? Leur attitude active -leur geste indique la présence d'un deuxième personnage face à eux- laisse entendre que ce



12. Farfa, chœur carré, contre-façade, ange

dernier niveau de la composition était réservé à des scènes historiées. Il est possible que les deux parois aient été reliées par une certaine continuité narrative : c'est en tout cas ce que laisse envisager le mouvement convergent des deux anges de la zone sommitale ou encore le décalage, au deuxième registre, de la frise des apôtres sur la paroi sud. Dans certains Jugements derniers d'Italie centrale, des scènes narratives sont intégrées à la partie supérieure : à Rome, celui de San Giovanni à Porta Latina (1191-1198 ?) présente des épisodes de l'Ancien Testament³⁸. A Sant'Angelo in Formis, la Résurrection des morts occupe l'avant-dernier registre (fig. 16)³⁹. Mais aucune de ces scènes narratives ne fait appel à des anges autres que buccinateurs, ce qui rend le cas de Farfa d'autant plus exceptionnel.

Le fragment de la contre-façade n'offre pas suffisamment d'indices pour permettre d'identifier la scène représentée. Sur la paroi nord en revanche, un détail, réapparu au cours de la dernière campagne de restauration aide à y voir un peu plus clair. Il s'agit du rameau qui tient le personnage face à l'ange, un détail révélé par l'ultime restauration (fig. 2, 14). Ce détail n'indique manifestement pas la présence d'une Annonciation, car la Vierge ne figure jamais allongée dans une telle scène. Mais il est vrai que le rameau d'olivier constitue un attribut de l'ange Gabriel dans les représentations plus tardives⁴⁰. Dans ce contexte marqué par l'arrivée des justes aux cieux, le rameau invite plutôt à identifier le personnage allongé comme un élu promis à la résurrection⁴¹. Dans les psaumes, la branche d'olivier incarne en effet l'immortalité de l'âme. David se compare à cet arbre : « Et moi,



13. Farfa, chœur carré, contre-façade, fragment situé à l'extrémité nord

je suis dans la maison de Dieu comme un olivier verdoyant » (Ps 52). Plus loin, l'élus est à nouveau comparé à un arbre prospère et immortel : « Le juste fleurit comme le palmier, il s'élève comme un cèdre dans le Liban » (Ps 92, 13), ou encore : « Heureux l'homme qui n'est pas allé au conseil des méchants, qui ne s'est pas arrêté sur la voie des pécheurs (...) Il sera comme un arbre planté près d'un cours d'eau, qui donne son fruit en son temps et dont le feuillage ne flétrit pas » (Ps 1). Jésus présente enfin la fertilité de l'arbre comme le signe annonçant son retour et l'heure du jugement : « Dès que les branches deviennent tendres et que les feuilles poussent, vous savez que l'été est proche. De même, vous aussi, quand vous verrez tout cela, sachez que (le Fils de l'Homme) est proche, à la porte » (Parabole du figuier, Mt 24, 32-33). Dans l'iconographie médiévale, la palme constitue ainsi l'attribut de l'élus. A ce titre, l'exemple des peintures aujourd'hui disparues de l'avant-nef de l'ancienne cathédrale Saint-Vincent à Mâcon est éloquent : le décor approximativement daté du début du XIII^e siècle dont témoignent des gravures du XIX^e siècle, comprenait une représentation des justes et des réprouvés avec, sur la paroi nord, les élus répartis entre hommes et femmes (fig. 18). Tandis que ces dernières portent des couronnes, les hommes tiennent un branchage plus proche d'un rameau d'olivier que d'une palme⁴². Le décor disparu de Mâcon conserverait ainsi le souvenir du paradis auquel accèdent les justes après le Jugement dernier. A Farfa, le personnage porte un vêtement, ce qui l'apparente aux ressuscités. Au pied de la scène, les quelques lettres restantes du *titulus* X I E RELIC pourraient enfin faire allusion à la prophétie d'Isaïe : *Et erit omnis qui relictus fuerit in Sion et residuus in Hierusalem sanctus vocabitur* (Is 4, 3)⁴³.

L'élus du quatrième registre ne se situe pourtant pas au même niveau de composition que les

moines qui sont, eux, aux abords de la Jérusalem céleste. Ces derniers ne tiennent d'ailleurs ni palme ni rameau. Par ailleurs le caractère narratif qui transparait à partir des fragments restants -les deux scènes avec l'ange sur la paroi nord et la contre-façade, mais aussi, peut-être, les deux têtes qui restent sur l'arc occidental- suggère ici la présence d'un cycle historié. La présence iconique de saints au troisième registre n'exclut pas, à ce titre, que la légende de l'un d'entre eux ait été développée. Mais cela constituerait une exception notable dans le paysage des Jugements derniers italiens. La position allongée du personnage pourrait aussi évoquer la Dormition de Marie, où celle-ci est représentée couchée lorsque l'archange Michel vient lui annoncer sa naissance prochaine aux cieux⁴⁴. Le fait qu'il lui apporte une palme fournit un élément supplémentaire pouvant faire écho à notre scène. Un cycle dédié au *transitus* de la Vierge trouverait enfin aisément sa place au sein de la paroi nord, surplombant la cité des élus et le passage des âmes ressuscitées vers l'au-delà. Ce d'autant plus que l'abbatiale de Farfa avait Marie comme sainte patronne⁴⁵. Certains détails empêchent toutefois de poser cette identification comme une certitude. Le vêtement pourpre du personnage n'est pas celui que l'on associe habituellement à la Vierge. Il semble aussi que la palme figure le plus souvent dans les mains de saint Michel plutôt que dans celles de la défunte. Enfin le cycle de la Dormition n'inclut pas, pour ce que l'on en connaît, de deuxième archange⁴⁶. Au vu du peu d'indices dont nous disposons, le mystère du quatrième registre reste donc entier. Mais il montre néanmoins que la paroi dévolue au paradis comprenait plusieurs groupes d'élus : les moines aux portes de la Jérusalem céleste ; des justes accueillis par un ange ; un autre enfin tenant un rameau en guise de promesse de son accession à la vie éternelle.

Si le Jugement dernier de Farfa conserve ainsi encore une grande part de son mystère, sa reconstitution aura permis de mesurer la richesse du projet iconographique et, en particulier, de la part dévolue à la destinée des justes. A l'exception de la série de saints, le paradis met l'accent sur le cheminement des élus jusqu'à la Jérusalem céleste et confère une place de choix à la narration. Le décor marque, sur ce point, une rupture avec l'univers statique que l'on connaissait des Jugements derniers romains des XI^e-XII^e siècles. L'inclusion des justes est ainsi mise en évidence sur l'arc triomphal de Santa Prassede, mais cet aspect paraît avoir été relégué au second plan au fil des siècles suivants. Sur le panneau de la Pinacothèque vaticane, le paradis comprend les justes mais omet de retracer le parcours qui les y a conduits. C'est aussi le cas, dans une certaine mesure, à Sant'Angelo in Formis, où seul le changement de registre pourrait laisser envisager deux étapes différentes dans les destinées des élus.

Si le décor de Farfa offre un témoignage précieux de la vision du paradis, une grande inconnue

concerne, en revanche, la place réservée aux lieux infernaux et au châtement des damnés. Dans les soubassements, seuls les fragments à dominance rouge-brun de la zone sud de la contre-façade pourraient en constituer la trace et faire allusion à la chaleur infernale. On serait tenté d'imaginer, au vu de l'importance de la représentation du paradis, que celle de l'enfer avait été largement développée sur la paroi opposée. Mais bien que cela soit généralement le cas jusqu'au milieu du XIII^e siècle, aucun élément ne certifie qu'il y ait eu une symétrie parfaite entre les deux lieux de l'au-delà⁴⁷. La question est d'autant plus complexe si l'on considère que sur le panneau peint du Jugement dernier de la Pinacothèque vaticane, l'enfer et le paradis occupent une place d'égale grandeur en se partageant la prédelle, mais que la primauté est accordée aux justes, dont les bonnes œuvres se déroulent sur la moitié du registre médian. Dans le décor de Santa Maria ad Cryptas à Fossa (v. 1250), on assiste, de même, à une dissymétrie au profit du paradis⁴⁸. Le décor de Farfa soulève ainsi plus largement la question de la place du judiciaire dans la tradition italienne du Jugement dernier. Jérôme Baschet avait noté, pour les cas du tondo de la Pinacothèque vaticane, du revers de façade de San Giovanni a Porta Latina et même de la chapelle San Silvestro à l'église romaine des Santi Quattro Coronati (1246), une « compression sensible » du judiciaire dès le milieu du XII^e siècle⁴⁹. La nouvelle datation proposée pour le panneau peint du Jugement dernier (milieu XI^e siècle) ne permet plus d'inclure cet objet dans le *corpus*. Dans le décor de San Giovanni, les scènes vétero-testamentaires situées au-dessus du Christ



14. Farfa, chœur carré, paroi nord, ange et personnage allongé

juger confinent le Jugement dernier au centre de la contre-façade. Dans la chapelle San Silvestro des Santi Quattro Coronati enfin, le judiciaire est tout simplement absent de la composition. À Farfa, les dimensions spectaculaires de la Jérusalem céleste et la représentation des élus, en attente devant cette dernière ou en voie d'accéder aux cieux, invitent à penser que le sort des justes et des damnés occupait, à la différence des exemples précités, une place prépondérante au sein de la composition. Non seulement la Jérusalem céleste se trouve au même niveau que le Christ juge, mais elle est encore d'une taille qui équivaut à la moitié du collège des apôtres. Par la surface murale qu'elles paraissent avoir ainsi octroyé au thème du jugement des âmes, les peintures du chœur carré constituent donc une exception remarquable dans le paysage artistique local de la période.

NOTES

* Je remercie Eric Palazzo et Marcello Anghenben pour avoir accepté de relire ce travail.

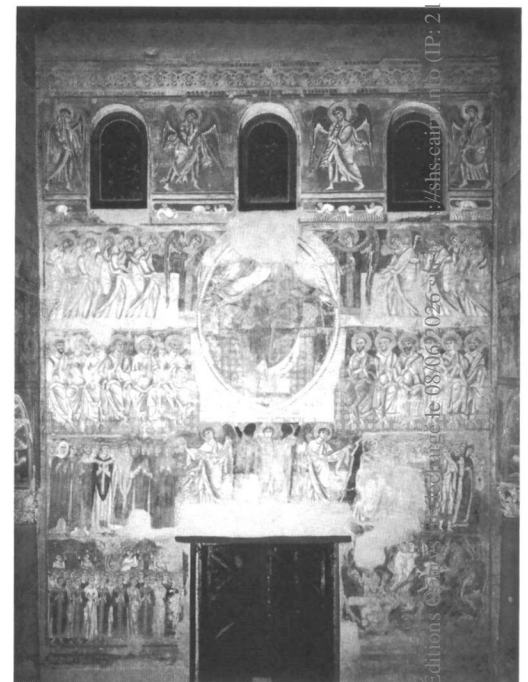
1. Il manque encore sur le paradis une étude comparable à celle, exemplaire, de J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XVI^e siècle)*, Rome 1993. Également « L'Enfer en son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel », *Luoghi sacri e spazi della santità*, S. Boesch Gajano, L. Scaraffia (éd.), Turin, 1990, p. 551-563. Pour le paradis on se référera aux publications suivantes : A. Colli, « La tradizione figurativa della Gerusalemme Celeste : linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV », *La dimora di Dio con gli uomini* (Ap. 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, M.-L. Gatti Perer (éd.), Milan, 1983, p. 119-144 ; Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean, Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, 1996 ; Id., *Jugements derniers, La Pierre qui Vire* 1999 ; J. Baschet, « Paradiso », *Enciclopedia dell'arte medievale* vol. IX, Rome, 1998, p. 169-174 ; Id., « Vision béatifique et représentation du paradis (XI-XV^e siècle) », *Micrologus* VI : *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, (1998), p. 73-93. Et aussi J. Delumeau, *Une histoire du paradis*, 2 vol., Paris, 1992 ; F. van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, 1978 ; G. Schiller, *Die Apokalypse des Johannes, Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 5, 1 et 2, Gütersloh, 1990 et 1991.

2. J. Baschet, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *Revue Mabillon* n. s. 6 (1995), p. 159-203 ; Id., *Le sein du père, Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, M. Anghenben, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du jugement dernier », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 32 (2001), p. 73-87 ; Id., « Les jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat », *Cahiers archéologiques* 50, (2002), p. 105-134.

3. Seul Ch. B. McClendon a publié un schéma du registre médian de la contre-façade. Il offre une description malheureusement non exhaustive des différents éléments du décor : Ch. B. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa. Architectural Currents of the Early Middle Ages*, New Heaven, Londres, 1987, p. 43-44 ; 112-113. Dans le compte rendu des dernières restaurations effectuées, R. Cantone a reproduit certaines parties du décor, qui recourent pour la plupart celles mentionnées par McClendon : R. Cantone, « La decorazione pittorica », *Farfa. Storia di una fabbrica abbaziale*, Rome, 1985, p. 99-111. Quelques remarques succinctes portent essentiellement sur la datation des peintures dans F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico e bibliografia di G. Matthiae, La pittura romana del medioevo : secoli XI-XIV*, Rome, 1966, Rome 1988, p. 282 (datation vers 1150) ; Y. Christe, *Jugements derniers*, op. cit. à la note 1, p. 45 et 279 (datation vers 1100).



15. Rome, Santa Prassede, mosaïques de l'arc triomphal



16. Sant'Angelo in Formis, contre-façade, Jugement dernier

4. Cet espace a longtemps été considéré comme le sanctuaire de l'église : McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3. Il s'agit bien, en réalité, d'une avant-nef : O. Gilkes, J. Mitchell, « *The Early Medieval Church at Farfa : its Orientation and Chronology* », *Archeologia medievale* XXII (1995), p. 343-364 ; J. Enckell Julliard, « Forme architecturale et dispositif figuratif : l'exemple de la tour-clocher de l'abbaye de Farfa », *Peintures murales médiévales, XII-XVI^e siècles. Regards comparés*, sous la direction de Daniel Russo, Dijon, 2005, p. 63-76.

5. Une inscription rappelle la date de la construction (1494) sur le plafond à caissons de la nouvelle église : *Baptista Cardinalis Ursinus Templum Hoc Natali Domine Virginis Patrone Salutis Humane Dicitum A Veteribus Disturbatum A Fundamentis Restituit Anno Salutis MCCCC.LXXXXIII*. La consécration est relatée par Archangelus de Alexandris, *Chronicon sacri ac Regales monasterii farfensis*, 1627, Vat. Barb. 2350, fol. 105r-105v. Sur les peintures de cette région, P. Nardecchia, *Pittori di frontiera : l'affresco quattro-cinquecentesco tra Lazio e Abruzzo*, Pietrascetta di Carsoli, 2001.

6. Archangelus de Alexandris, *Chronicon*, op. cit. à la note 5, fol. 123v : « ...farfensi coenobium deputatus fuit, qui a fundamentis extruxit, et usque ad culmen perfecit Horreum Monasterium Sacre turri adherens ».

7. *Ponchain : 10 anni di attività*, Rome, s.d. ; McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 4, p. 34.

8. Voir ici le rapprochement très pertinent effectué par McClendon entre Farfa et le campanile de Santa Scolastica à Subiaco (1053) : McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3, p. 76 et suiv. Sur Santa Scolastica : C. D'Onofrio, « L'abbazia di S. Scolastica », dans C. D'Onofrio, C. Pietrangeli, *Abbazie del Lazio*, Rome, 1969, p. 43-75 ; L. Pani Ermilini, « Note sull'architettura monastica del Lazio meridionale nell'alto medioevo », *ACTA. XI^e centenario della venuta di S. Benedetto a Subiaco. Celebrazioni benedettine 1999-2001*, M. A. Orlandi (éd.), Subiaco, 2002, p. 55-70 ; R. Perroti, « La chiesa e il campanile di S. Scolastica in Subiaco : recenti ritrovamenti », *Palladio* n. s. XVI (1966), p. 137-147.

9. L'église, dont les fondations semblent remonter au VI^e siècle, revêtait alors l'aspect d'une petite construction carolingienne à double chœur. G. Croquison, « L'abbazia imperiale di Farfa e i suoi problemi archeologici », *L'illustrazione vaticana* IX (1938), p. 864-867 ; Id., « I problemi archeologici farfensi », *Rivista di archeologia cristiana* XV (1938), p. 37-71.

10. J. Enckell Julliard, « Forme architecturale et dispositif figuratif : l'exemple de la tour-clocher dans l'abbaye de Farfa », op. cit. à la note 4. Les murs ont chacun été restaurés de manière différente. Au sud, on a manifestement exagéré la restauration en transformant l'aspect originel de la paroi, peut-être parce qu'il s'agissait de celle que les visiteurs voyaient le mieux. Les fenêtres, trop allongées, devaient à l'origine s'apparenter à celle, remblayée, qui occupe encore le mur septentrional et ressembler, par conséquent, à celles de Romainmôtier. Sur les restaurations : McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3, p. 45 et suiv.

11. *Nicolanus sanctissimus papa II invitatus decentissime a domno Berardo venerabili abbate huius farfensis monasterii, omnique fratrum conventu eiusdem coenobii, una cum episcopis romanis et aliquantibus cardinalibus ad hoc monasterium libentissime venit ad huius ecclesie principalia consecranda altaria, hoc est beatae Mariae dominae nostrae et Domini Dei Salvatoris mundi : Il regesto da Farfa compilato di Gregorio di Catino*, I. Giorgi, U. Balzani (éd.), 5 vol., Rome, 1883-1914 (Biblioteca della Società Romana di Storia Patria), V, doc. 1305, p. 291. O. Vehse, « Die päpstliche Herrschaft in der Sabina bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts », *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken* 21 (1929-1930), p. 164-172. P. Markthaler, « Sulle recenti scoperte nell'abbazia imperiale di Farfa », *Rivista di archeologia cristiana* V (1928), p. 39-88 ; McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3, 80 et suiv. ; J. Enckell Julliard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Lausanne/Poitiers 2004, Rome, à paraître.

12. Elevé au rang de cardinal-prêtre de Santa Maria in Cosmedin en 1138, c'est à lui que l'on attribue non seulement l'intervention des Cosmati dans l'abbatiale sabine dont huit panneaux décorés sont encore conservés dans l'abbaye.

13. D. Redig de Campos, « Sopra una tavola sconosciuta del secolo undicesimo rappresentante il Giudizio Universale Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XI (1935), p. 139-156 ; W. Paeseler, « Die römische Weltgerichtstafel im Vatican », *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte* II (1938), p. 313-394 ; Y. Batard, « Les fresques de Castel Sant'Elia et le Jugement dernier de la Pinacothèque vaticane », *Cahiers de civilisation médiévale* I (1958), p. 171-178 ; V. Peri, « La tavola vaticana del Giudizio Universale. Nota sulla data e sul tema apocalittico », *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XXXIX (1966-1967)*, p. 161-186 ; E. B. Garrison, « Dating the Vatican Last Judgement panel : monument vs document », *La Bibliofilia*

LXXII (1970), p. 121-160 ; F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico*, p. 307-308 ; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, Milan 2001 (1992), p. 144-145 ; R. Suckale, « Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenconvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform », dans Id., *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin, 2002, p. 12-122.

14. La datation proposée est celle de S. Romano, « Il ciclo di San Pietro in Valle : struttura e stile », dans G. Tamanti (a cura di), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, Naples, 2003, p. 41-76 ; 70-71. Le rapprochement le plus frappant est celui de la corniche feinte qui borde la partie inférieure du quatrième registre sur la contre-façade de Farfa et celle qui, à Ferentillo, forme le bandeau supérieur de la figure de saint, sur le piédroit droite de l'arc triomphal (dans l'ouvrage précité : tav. XLVIII).

15. Dans une thèse de doctorat consacrée à ce sujet, j'ai émis l'hypothèse que leur exécution ait été liée à la reconquête du *Patrimonium Petri* par l'Église, activement mise en œuvre dès les années 1190 par Célestin III (1191-1198) et Innocent III (1198-1216). C'est ce que pourrait venir encourager la présence de l'évêque parmi les élus, l'abbé de Farfa ayant revendiqué jusqu'ici une autonomie quasi totale dans ses décisions : J. Enckell Julliard, *Au seuil du salut*, partie III, ch. II.

16. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3, p. 44.

17. Le fragment qui comprend les lettres MM dévoile également une partie de la décoration antérieure qu'il nous a été possible d'identifier comme le Tribut de Pierre.

18. R. Berliner, « Arma Christi », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, s. 3, t. VI (1955), p. 35-152. Dans le Jugement dernier de Santa Cecilia in Trastevere réalisé par P. Cavallini et ses élèves, de même qu'à S. Maria in Vescovio dans la Sabine, les instruments de la Passion et ceux de la messe se mêlent aussi sur l'autel. M. M. Manion, *The frescoes of San Giovanni a Porta Latina*, PhD, Bryn Maur College, 1972, p. 217.

19. Sur le rouleau de l'ange situé à la gauche du Christ qui s'adresse aux damnés, on parvient encore à lire : te male / dict h ni / gnem e / t vi quia, soit une formule adaptée d'un verset de Mt 25, 41 : *discedite a me maledicti in ignem aeternum qui paratus est diabolo et angelis eius*. Il est intéressant de noter que la répétition du I de maledicti et In ignem est signalée par une abréviation H qui évoque la septième lettre grecque. L'abréviation VI est ici difficile à interpréter. Deux variantes signifient toutefois *unitas* ou *universaliter*. A. Cappelli, *Lexicon abbreviatorum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milan, 1999 [9^e éd.].

20. Rome, Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma, cliché n. 24403.

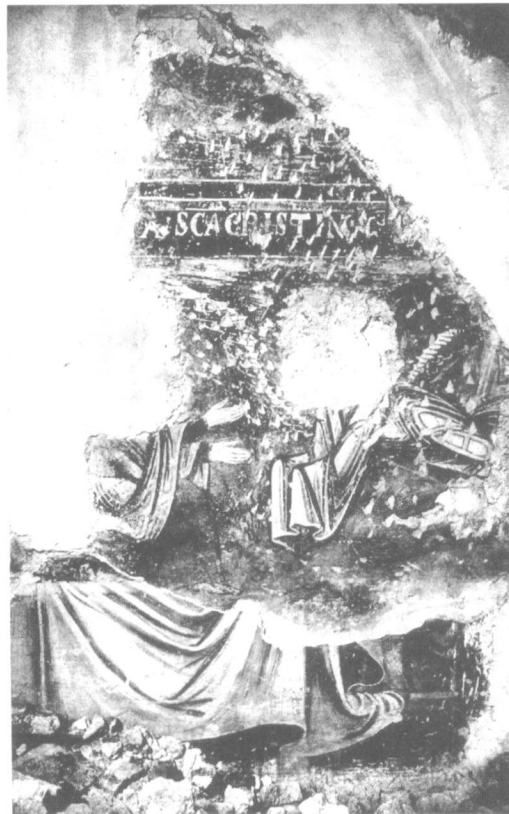
21. Cette inversion apparaît notamment sur le tondo et dans l'oratoire de San Silvestro à l'église romaine des Santi Quattro Coronati (1246). SANCTI PETRI DAMIANI, Op. 35, Pl. 145, col. 589-591 : *Cur videlicet in imaginibus picturarum per universas adjacentes Romae provincias Petrus qui primus est, ad sinistram ; coapostolatus autem ejus Paulus constituitur ad dextram ? [...] Non ergo immerito filius dexteræ Paulus vocatur, per quem omnis gentium multitudo, quae dexteram Dei ponenda est, ad fidei sacramenta colligitur [...] Recte igitur Paulus dextri juxta Redemptorem lateris obtinet dignitatem, qui divinae dexteræ non ambiguitur exercere virtutem*.

22. À gauche du saint, un *velum* bien visible sur l'ancien cliché est orné du même motif de pierres précieuses et de perles que la construction qu'il surplombe. Dans son état actuel, l'enduit donne encore à voir ce *velum* ou drapé pourpre, dans la partie droite du décor. Le reste aussi, au sommet de ce fragment, une forme brunâtre énigmatique, composée de plusieurs segments tachetés de noir.

23. Il s'agit ici d'un stratagème visuel, comparable à celui utilisé à l'époque ottonienne dans les manuscrits enluminés, qui devait permettre de situer le personnage dans un espace donné sans faire appel à la perspective. C. H. Mayr-Harting, *Ottoman Book Illumination : an Historical Study*, Londres 1991 ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 183-192.

24. J. Baschet, *Le sein du père*, op. cit. à la note 2, p. 241.

25. Je remercie chaleureusement Charles McClendon pour



17. Farfa, chœur carré, mur nord, ange accueillant les élus

m'avoir donné une reproduction de cette photographie (ce cliché a été pris par Ch. McClendon directement d'après l'album de P. Markthaler). L'album, consulté à la bibliothèque du Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana à Rome par McClendon, est aujourd'hui introuvable.

26. Saint Michel bénéficie d'un culte important en Sabine : Farfa possédait depuis le haut Moyen Âge un monastère sur le Monte Tancia voisin, où se trouvait la fameuse grotte où le pape Sylvestre aurait eu en vision, selon la légende, deux anges venus chasser le dragon pestiféré qui décimait la population par son souffle. A. Poncelet, « San Michele al Monte Tancia », *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 29 (1906), p. 541-548 ; M. G. Mara, « Contributo allo studio del culto di s. Michele nel Lazio », *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 83 (1960), pp. 269-290 ; M.-A. Radozycka-Paoletti, « Sulle origini del santuario di s. Michele sul Monte Tancia », *Analecta bollandiana* 106 (1988), p. 99-111.

27. C. Ricci, *Santa Cristina e il lago di Bolsena*, Milan, 1928, p. 159. Farfa possédait plusieurs dépendances placées sous le patronage de sainte Christine. En 961, Iohannes et Lupus donnent au monastère de Farfa, *res in territorio Spoletano [...] ad pirum rotundum cum ipsa ecclesia sanctae cristinae, et cum omni sua pertinentia*, *Il Regesto di Farfa*, op. cit. à la note 00, III, p. 73, doc. 368 ; *Il Chronicon farfense di Gregorio di Catino*, U. Balzani (éd.), 2 vol., Rome, 1903, II, p. 310. Parmi les biens octroyés à l'abbaye vers 1097 : *unum petium terrae de nostris rebus infra comitatum perosinum in fundo et loco ubi nominatur acqua clausa, cum ispa ecclesia sanctae christinae ibidem edificata, et cum aliis vocabulis sanctorum qui ibidem sunt conditi*, *Il Regesto di Farfa*, op. cit. à la note 00, p. 224, doc. 1240 ; *Il Chronicon farfense*, op. cit. à la note 00, II, p. 284. On trouve aussi un extrait de la *passio* dans la Vie des saints antérieure au IX^e siècle : Rome, Bibl. naz., ms Farf. 29, fol. 341r. P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanesca (s. X-XII)*, Alexandrie 1987.

28. On compte encore deux fragments d'enduit peint de petite taille, qui résistent encore à l'exercice d'identification : J. Enckell Julliard, *Au seuil du salut*, op. cit. à la note 11, partie III, ch. I.

29. N. M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri : pittura sacra al tempo della Riforma gregoriana*, Rome, 1902.

30. R. Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mayence 1992 ; M. Mauck, « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede : A liturgical Interpretation », *Speculum* 62 (1987), p. 813-828.

31. M. Angheben, « Les jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat », op. cit. à la note 2, p. 108 *passim*, p. 122, ill. 8 ; S. Bettini, « La decorazione musiva di Torcello », dans F. Forlati, *Torcello*, Venise, 1940 ; M. Vecchi, *Torcello. Ricerche e contributi*, Rome, 1949 ; R. Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Venise, 1984.

32. G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, Baltimore, 1991.

33. J. Baschet, *Le sein du père*, op. cit. à la note 2, p. 180-223.

34. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa*, op. cit. à la note 3, p. 44.

35. Cette photographie a été publiée par A. Sauerbachert, « Eine unbekannte Elfenbeinkassette aus dem 11. Jahrhundert », *Römische Quartalschrift* XI (1932), p. 1-11 ; Taf. V.

36. J. Baschet, *Le sein du père*, op. cit. à la note 2, p. 241.

37. J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton, 1964 ; J. Baschet, *Les justices...* op. cit. à la note 1, p. 213.

38. La datation proposée est liée à l'inscription lapidaire qui rappelle la consécration de l'église par Célestin III (1191-1198). M. M. Manion, *The frescoes of San Giovanni a Porta Latina*, op. cit. à la note 18 ; Y. Christe, *Jugements derniers*, op. cit. à la note 1, p. 281 ; E. Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, Milan, 2001 (1992), p. 86-96 ; « Il ciclo di San Pietro in Valle : struttura e stile », dans G. Tamanti (éd.), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, Le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Naples, 2003, p. 41-76 ; G. Matthiae, *La pittura romana del medioevo: secoli XI-XII*, Rome, 1966, *Aggiornamento scientifico a cura di F. Gandolfo*, 1988, p. 94-108 ; 377-381.

39. G. Gunhouse, *The fresco decoration of Sant'Angelo in Formis*, op. cit. à la note 32. C'est également le cas pour le panneau du Jugement dernier de la Pinacothèque vaticane. Quelques siècles plus tôt dans le Jugement dernier de Saint-Jean à Münstair, la Parousie est mise en scène au registre supérieur. M. Senhauser-Girard, « Die früheste Weltgerichtsdarstellung. Die Klosterkirche St. Johann in Münstair », dans *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte* 3 (1993), p. 295-308 ; EAD., « La decorazione pittorica della chiesa del convento di Münstair in epoca carolingia », *Archeologia medievale* 17 (1990), p. 35-42 ; C. et D. Eggenberger, *La peinture au Moyen Âge*, Ars Helvetica V, Disentis 1989, p. 48-56 ; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, Vienne, 1966, p. 107-118 ; L. Birchler, « Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Münstair », *Frühmittelalterliche Kunst*, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterliche Forschung, Olten, Lausanne, 1954, p. 167-252, en part. p. 225-232.

40. Voir par exemple l'Annonciation de Simone Martini (tableau d'autel de la cathédrale de Sienne de 1333, conservé au musée des Offices de Florence). Sur l'Annonciation : J. Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Cologne, Weimar, Vienne, 1997, p. 125 et suiv. ; G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *La Bible et les saints, guide iconographique*, Paris, 1990, p. 30-32.

41. L'exercice comparatif permet d'exclure qu'il s'agisse ici du roseau permettant à Jean de mesurer la Jérusalem céleste : voir notamment dans l'Apocalypse de Trèves (IX^e s.), Staatsbibl. ms 31, l'illustration du fol. 31r. G. Schiller, *Die Apokalypse des Johannes*, cit. : n° 319.

42. M. Angheben, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon », op. cit. à la note 31 ; J. F. Garmier, Mâcon, 1988, p. 42.

43. « Il arrivera alors que celui qui restera à Sion, et celui qui restera à Jérusalem seront appelés saints, tous ceux qui seront inscrits pour la vie à Jérusalem ».

44. G. Schiller, « Der Tod Maria und ihre Verherrlichung », op. cit. à la note 41 ; C. Mimouni, *Dormition et assumption de Marie*, Paris, 1995.

45. Le fait qu'un autel dédié au Saint-Sauveur ait été localisé dans le chœur carré ne paraît pas être un facteur déterminant pour exclure la présence d'un cycle marial. Sur cet autel : J. Enckell Julliard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, *op. cit.* à la note 11.

46. G. Schiller, « Der Tod Maria und ihre Verherrlichung », *op. cit.* à la note 44, Mimouni, *Dormition et assomption de Marie*, Paris, 1995.

47. J. Baschet, *Les justices...op. cit.* à la note 1.

48. É. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Rome, 904, p. 296-299 ; R. Rasetti, *Il Giudizio Universale in arte e la pittura medioevale abruzzese*, Pescara, 935 ; E. Carli, « Affreschi benedettini del secolo XIII in Abruzzo », *Le arti* I (1938), p. 442-463 ; G. Matthiae, *Pittura medioevale abruzzese*, Milan, 969, p. 45-65 ; J. Baschet, *Les justices de l'Au-delà*, *op. cit.* à la note 1.

49. J. Baschet, *Les justices de l'Au-delà*, *op. cit.* à la note 1.

ABSTRACT

Julie Enckell Julliard : Last judgement : a lost paradise

Beginning with the very first examples known in Italy, monumental representations of the Last Judgment combine elements of both Oriental and Occidental traditions, in iconography as well as in style. While emblematic of this double heritage, the Last Judgment painted in the abbey church of Farfa has remained relatively unknown up to the

present date. However the reconstruction of the wall paintings underlines the extreme importance of this work in the corpus of Italian representations of the Last Judgment. This study will seek to clarify the complex structure of Paradise, which in Farfa, occupies a considerable space and contains original characteristics. This will lead to the revival of the debate about the Italian tradition of Last Judgment typology and the space allocated to the judicial aspect of such representations at the turn of the 13th century.



18. Maçon, cathédrale Saint-Vincent, avant-nef, décor du mur nord rapportées par une gravure d'A. de Surigny, v. 1840, les élus.

Julie ENCKELL JULLIARD, Docteur en histoire de l'art, Riant-Mont 251004 LAUSANNE, Suisse